



HAL
open science

La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques : L'exemple du théâtre musical contemporain : état de l'art, historiographie, analyse

Cyril Délécraz

► To cite this version:

Cyril Délécraz. La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques : L'exemple du théâtre musical contemporain : état de l'art, historiographie, analyse. Musique, musicologie et arts de la scène. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. Français. NNT : 2019AZUR2015 . tel-02318380

HAL Id: tel-02318380

<https://theses.hal.science/tel-02318380>

Submitted on 17 Oct 2019

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

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



THÈSE DE DOCTORAT

La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques

L'exemple du théâtre musical contemporain :
état de l'art, historiographie, analyse

Cyril DÉLÉCRAZ

Laboratoire CTTEL, EA 6307

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Arts vivants, dominante musique
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Jean-François Trubert

Soutenue le : 11 juillet 2019

Devant le jury composé de :

Muriel Plana, Professeure en études théâtrales, Université de Toulouse

Enrico Pitozzi, Chercheur en arts de la scène, Université de Bologne

Pierre Michel, Professeur en musicologie, Université de Strasbourg

Pascal Decroupet, Professeur en musicologie, Université Côte d'Azur

Jean-François Trubert, Professeur en musicologie, Université Côte d'Azur

La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques

L'exemple du théâtre musical contemporain : état de l'art, historiographie, analyse

Jury :

Président du jury

Pascal Decroupet, Professeur en musicologie, Université Côte d'Azur

Rapporteurs

Enrico Pitozzi, Chercheur en arts de la scène, Université de Bologne

Pierre Michel, Professeur en musicologie, Université de Strasbourg

Examineurs

Muriel Plana, Professeure en études théâtrales, Université de Toulouse

Jean-François Trubert, Professeur en musicologie, Université Côte d'Azur

La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques. L'exemple du théâtre musical contemporain : état de l'art, historiographie, analyse

Résumé : au cours du XX^e siècle, le geste est progressivement devenu un paramètre de composition musicale dans les répertoires de tradition savante occidentale. Les avant-gardes (Dada, futurisme, Bauhaus, expressionnisme, etc.) sont à l'origine du concept de performance tandis que le bruitisme élargit le domaine des sons esthétiquement audibles. Rejetant le grand opéra romantique et tous ses attributs (technique de chant lyrique, suprématie du texte dramatique sur la musique, fosse d'orchestre, illusion de la réalité, opulence orchestrale, entractes, etc.), les compositeurs ressentent le besoin de s'exprimer autrement tandis que la capacité de renouvellement du système tonal s'étiolle. De nouvelles formes musicales scéniques sont définies dans un cadre dicté par la performance et selon une nouvelle conscience de l'écoute issue de nombreuses expérimentations réalisées en studio. C'est au lendemain de la seconde guerre, c'est-à-dire lors de l'avènement de la *musique concrète*, que la voix s'impose non plus seulement comme le vecteur de la parole mais également comme un générateur de sons, que l'espace scénique se vide de l'interprète et que, en retour, certains compositeurs (Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Luciano Berio, John Cage, pour ne citer qu'eux) proposent des pièces hybrides où la musique côtoie la diction d'un récitant, la pantomime ou l'action théâtrale sans que l'une des composantes prenne constamment le dessus sur les autres. Selon une approche empirique du corps médiatisé par le truchement de la captation vidéo (sur un corpus s'étalant de 1960 à 2016), il est possible de mettre en lumière des contrepoints d'informations provenant de plusieurs éléments des performances enregistrées (musique, gestes, déplacements, lumière, etc.) qui construisent en fin de compte une réalité signifiante pour l'auditeur-spectateur. En analysant directement les œuvres performées, il apparaît en effet que le geste est un élément structurel de caractère spectaculaire qui participe à la création de formes discursives, ce qui en fait un élément indispensable de la réception. En se focalisant sur la paramétrisation du geste, le présent travail apporte un premier élément de réponse à la question suivante : comment la performance musicale dans son aspect vivant intègre le geste et comment celui-ci influence-t-il la forme ? Il espère ainsi ouvrir la voie à une musicologie du théâtre musical contemporain.

Mots-clefs : musicologie empirique, contemporain, théâtre musical, théâtre instrumental, geste musical, geste instrumental, spectaculaire, forme musicale, analyse, méthodologie, historiographie, psychologie de la forme, cognition musicale incarnée, paramétrisation.

The gesture's parameterisation in scenic musical forms. Example of contemporary music theatre: state of the art, historiography, analysis

Abstract: over the course of the 20th century, gesture gradually became a parameter of musical composition in the repertoires of the Western classical tradition. The avant-garde (Dada, futurism, Bauhaus, expressionism, etc.) is at the origin of performance concept while noise music broadens the field of aesthetically audible sounds. Rejecting the romantic opera and all its attributes (lyrical singing technique, supremacy of the dramatic text over music, orchestra pit, the illusion of the reality, orchestral opulence, intermissions, etc.), composers feel the need to express themselves differently while the capacity for renewal of the tonal system wanes. New scenic musical forms are defined in a framework dictated by performance and in accordance with a new awareness of listening resulting from numerous experiments carried out in the musical studios. After World War II, with the advent of *musique concrète*, the voice became not only the vector of speech but also a generator of sound, the scenic space was rid of the performer and, in return, some composers (Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Luciano Berio, John Cage, to name but a few) offered hybrid pieces where music is combined with the diction of a narrator, pantomime or theatrical action, without one component constantly getting the upper hand. According to an empirical approach to the body mediated through video recording (based on a corpus stretching from 1960 to 2016), it is possible to highlight counterpoints of information from several elements of the recorded performances (music, gestures, movements, light, etc.) which ultimately construct a meaningful reality for the listener-spectator. By directly analysing the performative works, it appears that the gesture is a structural element of a spectacular nature that participates in the creation of discursive forms, which makes it an indispensable element of reception. By focusing on the parameterisation of the gesture, this work provides a first element of answer to the following question: how does musical performance in its living aspect integrate the gesture and how does it influence the form? In this way, it hopes to pave the way for a musicology of contemporary music theatre.

Keywords: empirical musicology, contemporary, music theatre, instrumental theatre, musical gesture, instrumental gesture, spectacular, musical form, analysis, methodology, historiography, Gestalt psychology, embodied musical cognition, parameterisation.

Remerciements

Je suis tout particulièrement reconnaissant envers mon directeur de thèse Jean-François Trubert. Grâce à ses conseils de lecture, sa disponibilité, sa bienveillance, sa lucidité, ses encouragements et son exigence, il a su faire mûrir ma réflexion tout au long des différentes étapes et m'a permis de mener le projet à son terme. D'autre part, ce travail n'aurait pu être envisagé sans une formation musicale dispensée par des personnes compétentes et chaleureuses. Je tiens donc à remercier les professeurs Annick Dubois, Luc-Charles Dominique, Pascal Decroupet, Michel Pascal, Jean-Louis Leleu, qui m'ont appris à écouter et m'ont fait découvrir plusieurs mondes musicaux qui m'étaient alors inconnus, que ce soit à l'aide de connaissances historiques, esthétiques, ethnologiques, analytiques, techniques ou acoustiques. Un merci également à Grégory M. qui m'a initié il y a (déjà) fort longtemps aux gestes du *deejaying*, contribuant ainsi sans le savoir à entretenir ma curiosité dans la pratique de la musique électronique. Je tiens aussi à saluer mes étudiants pour (certaines de) leurs questions ainsi que pour leur bonne humeur 😊

Je remercie également ceux qui m'ont aidé de près ou de loin à perfectionner ce travail : les membres du laboratoire CTEL ; Michèle Noirjean, Angela Ida De Benedictis et Matthias Kassel (Fondation Paul Sacher) ; Roseline Drapeau et Nicolas Donin (IRCAM). Je salue également les compositrices et compositeurs qui ont accepté avec enthousiasme d'échanger avec moi : Jessie Marino, Elena Rykova, Mary Ellen Childs, Vincent-Raphaël Carinola, Jeppe Ernst, Emmanuel Séjourné, Tom Mays, Simon Steen-Andersen, Mark Applebaum, Juraj Kojs, Grégory Beller et François Paris.

Je remercie Isabelle Sordage, Pavlos Antoniadis, Mirelle et Jean-Yves pour leur hospitalité. Mes remerciements vont également aux personnes attentionnées que j'ai pu rencontrées durant ce parcours : Marion, Oriane, Andrea, Baptiste, Gaël, Alireza, Yohan, Nicolas, Benjamin, Guillaume, Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Enrico Pitozzi et Pierre Michel. Un grand merci également aux amis qui m'ont soutenu : Pauline, Julie, Sarah, Matthieu, Romain, Vincent, Yannick, Alexandre, Yassine, Alina et Cyril (et tous ceux que j'ai oubliés). Sans vous, il faut bien l'admettre, le travail n'aurait certainement pas pris (la même) forme.

Finalement, je me dois de remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont compris, parfois malgré elles, que cette belle aventure allait être éprouvante. Merci donc à toute ma famille ainsi qu'à celle qui m'a accompagné (quasiment) chaque jour et chaque nuit : Florie.

À tous les curieux,

Table des matières

Introduction.....	1
Prolégomènes : du son au mouvement, du geste au son	9
I. État de l’art	13
Définitions du geste.....	14
Harmonie kaléidoscopique du geste	18
Philosophie du geste.....	18
Communication non verbale	20
Geste professionnel et motricité.....	23
Le geste en sciences humaines et sociales.....	25
Permanence et variation des gestes socio-culturels.....	27
Le geste dans les arts	30
Du geste au geste musical.....	36
Cognition musicale incarnée	43
Perception visuelle et expressivité	51
Le geste comme élément déterminant de la performance	54
Typologies des gestes musicaux.....	58
La théorie du geste musical de Robert S. Hatten	61
Le geste dans le Théâtre Musical Contemporain	64
Conclusion : pour un caractère spectaculaire de la forme musicale scénique	68
II. Historiographie	71
Première moitié du XX ^e siècle	73
La technique comme rupture épistémologique	75

Contribution des avant-gardes.....	78
Déconstruction du langage	78
Paramétrisation du mouvement.....	83
Culte de la mécanisation et bruitisme	87
Art synesthésique	91
Trois exemples de formes scéniques hybrides	94
Prototype d'un nouveau théâtre musical	97
Caractère spectaculaire des pièces de concert.....	103
Mécanisation du geste instrumental	103
Techniques de jeu étendues.....	106
Constitution d'un répertoire pour percussions seules	110
Création d'une lutherie électronique	113
Conclusion : le geste comme élément de la spectacularité	116
Seconde moitié du XX ^e siècle	120
Le paradigme de la <i>musique concrète</i>	122
Nouvelle conscience de l'écoute	123
La bande magnétique comme parachèvement d'un changement médiologique.....	126
Discontinuité entre le visuel et le sonore	128
Nouvelles gestions du temps musical.....	137
La <i>non-linéarité</i> comme principe général	139
Constitution d'un temps lisse	141
Collage et forme-moment.....	143
Non-fixité du déroulement musical et décloisonnement de l'espace scénique	146
Le geste comme vecteur d'hybridation des arts	150

Un théâtre du geste	151
Geste vocal et théâtre de la cruauté	153
<i>Gestus</i> et effet de distanciation	158
La notation des gestes comme caractéristique de l'absurde.....	163
Théâtre pauvre et investissement corporel de l'espace scénique.....	165
Le geste performatif comme acte de création	168
New York : centre de l'expérimentation artistique.....	168
Nouveau Réalisme : un autre exemple de fixation du geste performatif.....	172
Fluxus : de l'œuvre actée à l'œuvre en acte.....	174
Le Théâtre Musical Contemporain comme nécessité expressive.....	179
Une aversion contre l'opéra et la hiérarchisation des modes d'expression.....	180
La voix comme matériau musical	186
Le geste comme paramètre d'écriture	195
Une expérience à voir et à entendre	199
Éléments de définitions	207
Théâtre musical	207
Théâtre instrumental.....	210
Discussion	212
La dimension expérimentale du théâtre musical	214
John Cage : précurseur dans l'expérimentation	214
Mauricio Kagel : un sabotage entre acoustique et théâtralité.....	221
Georges Aperghis : communiquer par la voix et le montage.....	227
La période « creuse » du théâtre musical : 1985-2000.....	232
L'électronique en temps réel comme changement de paradigme	232
Réintroduction d'un temps musical linéaire.....	238

Du caractère spectaculaire dans les formes musicales scéniques.....	242
Altération de l'identité musicale	244
Dynamisme de l'espace scénique	250
Symbolisme agonistique	254
Présence de gestes muets.....	258
Aspect chorégraphique du geste collectif.....	262
Les technologies interactives et la notion de virtualité	266
Conclusion : pour une analyse du geste du musicien en situation de jeu.....	272
III. Analyse	277
Analyser le geste : un enjeu pour la musicologie	279
Approcher l'analyse du geste	286
Point d'ancrage : temps musical et mesure de l'information	286
Quelques outils théoriques utiles.....	293
Études de cas.....	298
Présentation du corpus	299
Œuvres acoustiques	303
<i>Circles</i> (Luciano Berio, 1960).....	303
Moment d'actions 1.....	305
Moment d'actions 2.....	310
Moment d'actions 3.....	312
Moment d'actions 4.....	316
Conclusion	316
<i>Les sept crimes de l'amour</i> (Georges Aperghis, 1979).....	322
Séquence I.....	322
Séquence II.....	326

Séquence III.....	329
Séquence IV : « La leçon de musique »	332
Séquence V	335
Séquence VI	337
Séquence VII	338
Conclusion	339
<i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> (Juraj Kojs, 2012)	341
1. Thousand Years	341
2. Over and Above. A Meditative Choral	345
3. Widen the Place	348
4. Exaltation. Perpetuum Mobile	349
5. An Abyss	352
6. Illumined.....	356
7. Within Herself.....	360
Conclusion	366
<i>Rot Blau</i> (Jessie Marino, 2009)	370
Partie 1.....	371
Partie 2.....	373
Partie 3.....	375
Partie 4.....	376
Conclusion	378
<i>Hiérophonie V</i> (Yoshihisa Taira, 1974)	384
Partie 1.....	385
Partie 2.....	391
Partie 3.....	394
Conclusion	400
Œuvres mixtes	403

<i>Acustica</i> (Mauricio Kagel, 1970)	403
Analyse prescriptive.....	405
Analyse descriptive	410
Conclusion	424
<i>Aphasia</i> (Mark Applebaum, 2010).....	429
Étude préliminaire	431
Analyse formelle et fonctionnelle	434
Conclusion	441
Œuvres électroacoustiques	444
<i>Morphosis</i> (Patrick Nunn, 2014).....	444
ANN et analyse paradigmatique.....	445
Rôle de l'électronique.....	448
Analyse par les UST.....	453
Conclusion	462
<i>Toucher</i> (Vincent-Raphaël Carinola, 2009).....	465
Analyse formelle	466
Théorie de l'Effort.....	469
Une spectacularité de situation.....	474
Conclusion	477
Œuvre muette : <i>Marsch (Etude VI)</i> (Jeppe Ernst, 2016)	481
<i>Kor</i> : décomposition des mouvements	482
<i>Marsch</i> : deux niveaux contrapuntiques.....	487
Proposition de transcription sonore.....	493
<i>Double</i> et <i>Klagesang</i>	497
Conclusion.....	498
Éléments de théorisation	500

Récapitulation.....	500
Différents aspects du caractère spectaculaire.....	502
Typologie fonctionnelle du geste	505
Catégories formelles dans le théâtre musical	509
Concepts-clefs pour l'analyse	511
Vocabulaire sur le geste	512
Mécanisme dialectique de la perception	515
Appréhension multimodale des informations	516
Contrepoint étendu	520
Proposition méthodologique	523
<i>Coda</i>	528
Synthèse	529
Le geste comme être-au-monde.....	531
Vers une définition du geste musical	537
Péroration : du geste au jeu	542
Bibliographie	544
Étudier le geste.....	545
Étudier le geste musical	551
Usuels en musique	560
Contexte propice à une paramétrisation du geste.....	561
Histoire et épistémologie	568
Opéra et théâtre musical	569
Performances numériques.....	570

Philosophie et esthétique musicale	572
Analyse musicale	573
Études par compositeur	577
Archives	581
Partitions et autres œuvres	582
Sitographie.....	584
Annexes	588
Analyses complémentaires.....	589
<i>Auftakte, sechshändig</i> (Mauricio Kagel, 1996)	589
<i>Study for String Instrument #1</i> (Simon Steen-Andersen, 2007).....	611
<i>Le patch bien tempéré III</i> (Tom Mays, 2013)	625
Figures supplémentaires	640
Entretien avec Vincent-Raphaël Carinola et Claudio Bettinelli	645
Notice des extraits vidéos	677
Feuilles de calcul.....	681
Outils d'analyse	695
Index des œuvres.....	706
Table des figures	719
Table des tableaux	724

Introduction

Depuis les années 2000, le geste du musicien apparaît comme un élément d'étude de la recherche en musique¹. Plus généralement, il est au centre des préoccupations de la recherche dans le spectacle vivant². D'autre part, les *Performance Studies* ont démontré le rôle essentiel du corps du performeur lors de la réception d'une expérience scénique³. En vertu de son aspect intangible et de sa définition protéiforme, la problématique du geste touche tous les domaines (philosophie, psychologie, sociologie, médecine, anthropologie, etc.) mais c'est bien dans la musique que le terme « geste » est le plus souvent utilisé. Si aucun consensus ne semble être fait quant à son emploi, il est possible de distinguer plusieurs types d'utilisation (geste compositionnel, geste du performeur, geste d'écoute) ainsi que des approches déterminées (pédagogie par le geste, analyse des données du mouvement, le geste comme élément expressif d'une performance, comme marqueur d'identité sociale, etc.). Le présent travail se situe dans une approche inductive, partant de l'analyse d'un corpus pour essayer de dégager des « lois » qui puissent servir à de futurs travaux de recherche. Le geste, en tant qu'élément premier de la spectacularité d'une pièce de théâtre musical, nécessite une étude spécialisée qui pourrait donner naissance à une musicologie du théâtre musical, à partir d'une question centrale : comment la performance musicale dans son aspect vivant intègre le geste et comment celui-ci influence-t-il sur la forme ? Cette thèse apporte un premier élément de réponse en considérant le geste comme paramètre musical⁴, c'est-à-dire comme caractère permanent de la performance

¹ GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille : Parenthèses, 1999 ; *Cahiers d'ethnomusicologie [en ligne]* 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/70> (consulté le 7 août 2018) ; HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington : Indiana University Press, 2004 ; IMBERTY, Michel., GRATIER, Maya (dir.). *Temps, geste et musicalité*. Paris : L'Harmattan, 2007 ; GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York : Routledge, 2010 ; KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Burlington : Ashgate, 2013 ; OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical*. Paris : L'Harmattan, 2013.

² BOISSIÈRE, Anne., KINTZLER, Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006 ; HERR, Sophie. *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2009 ; BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*. Berlin : De Gruyter, 2010 ; GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (dir.). *Histoire de gestes*. Arles : Actes Sud : 2012.

³ AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York : Routledge, 2008 ; GOLDBERG, RoseLee. *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 2012 ; SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York : Routledge, 2013 ; COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York : Oxford University Press, 2014.

⁴ Ce travail de recherche s'inscrit dans la continuité du projet GEMME (Geste musical : modèles et expériences) financé en 2012 par l'Agence Nationale de la Recherche, qui s'attachait comprendre comment le geste est devenu

qui produit « la base concrète d'une structure de variation de valeur formant le discours abstrait⁵ ».

Le geste, insaisissable et pourtant si familier, possède en musique plusieurs fonctions. Il déclenche et modifie des sonorités (fonction triviale) mais possède également un lien avec le timbre d'un instrument. En effet, puisque la dynamique d'un son change son timbre et que la dynamique est directement liée à la corporéité (par l'amplitude du geste), il existe un lien entre l'énergie corporelle du geste et le timbre. À travers tous les arts de la scène (au moins), le théâtre ou la danse, la musique ou le cirque, le geste se donne à voir et, d'une certaine manière, fait toujours partie du spectacle. Dans une introduction sur les relations entre musique et théâtre, Muriel Plana et Frédéric Sounac considèrent que « la rencontre dans le respect de la différence, soit un dialogue mouvant, se serait donc peu ou prou substituée au fantasme de la totalité⁶ ». Partant du principe que chaque entité désire ce qu'elle manque, en particulier dans l'art, c'est une sorte de dialogue amoureux fait d'adhérences et d'oppositions qui lie les différentes pratiques artistiques. Cette « aspiration à l'altérité⁷ » fait naître durant le XX^e siècle des œuvres hybrides (ballets avec chant d'Igor Stravinsky, *happenings*, anthropométries, etc.) où la seule analyse musicologique ne peut suffire à rendre compte de la totalité signifiante en situation de performance. Le théâtre, qui semble d'emblée impliquer une voix mise en espace, vient s'immiscer dans la scène musicale d'après-guerre d'une façon particulière. D'une part, la poésie est à la base des revendications des avant-gardes du début du XX^e siècle (comme le futurisme) et constitue, si l'on ose dire, la « bonne parole » à répandre. D'autre part, les débuts du théâtre musical d'avant-garde des années 1960 – ainsi qu'un échantillon de pièces le précédant de quelques décennies – sont directement tournés vers la voix et l'hétérogénéité du matériau compositionnel. Considéré comme une « machine à sons » et non un vecteur d'expression utile pour diffuser un message, l'appareil vocal démontre ses potentialités multiples à l'aide de modes de phonation riches et variés. En cela, le théâtre musical est déjà théâtral. Mais la « réforme » du théâtre musical va plus loin. Il s'agit de spatialiser la musique, c'est-à-dire de théâtraliser le son, mais aussi de rendre théâtral le geste instrumental (comme l'ont si bien fait Mauricio Kagel ou Luciano Berio) voire le rituel du concert lui-même, ainsi que tous les autres

un nouveau paramètre de la musique au XX^e siècle. La page officielle du projet est disponible sur : <https://anr.fr/Projet-ANR-12-BSH3-0007> (consulté le 10 avril 2019).

⁵ CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel, 1983, p. 67.

⁶ PLANA, Muriel., SOUNAC, Frédéric. « Introduction : 'Du désir au modèle' ». In : *Id.* (dir.). *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 11.

⁷ *Id.*, p. 9.

présupposés du monde musical. Par conséquent, l'identité musicienne est altérée (une chanteuse peut également être percussionniste ou se déplacer sur scène) et les techniques de jeu sont démultipliées, ce qui crée une véritable spectacularité de la performance. Le théâtre musical comporte des situations qui produisent une « dramaticité⁸ », c'est-à-dire un conflit de forces qui ne provient pas directement d'un texte ou de personnages mais plutôt de fragments de relations dialectiques entre les performeurs. La scène peut devenir un espace de confrontation d'action dans lequel le « jeu musical » révèle ses propriétés visuelles, allant jusqu'à produire des pièces muettes régies par des lois musicales (Dieter Schnebel – *nostalgie*, 1962).

L'analyse du geste du musicien en situation de jeu est motivée par un répertoire où le caractère spectaculaire constitue un ensemble de données signifiantes pour l'auditeur-spectateur. Les partitions du théâtre musical contemporain contiennent en effet de nombreux éléments qui se donnent à voir durant la performance (lever les mains en l'air, croquer une pomme, se déplacer sur scène, faire une grimace, lever une chaise, etc.). Plus particulièrement, le geste apparaît comme un élément de composition et de réception à part entière en tant qu'il semble structurer la durée de la représentation. Pour confirmer cette hypothèse, nous effectuerons un travail d'analyse empirique qui tient compte de la notion phénoménologique d'*époque* consistant à appréhender le sensible pour lui-même, indépendamment de toute influence externe⁹. Cependant, cette activité expérimentale ne tient pas compte de l'expérience d'un vécu *in situ*. L'exercice d'analyse n'opère en effet qu'à partir d'une médiatisation des pièces considérées, par le truchement de la vidéo. La démarche repose sur une base post-structuraliste qui consiste d'une part à quantifier des données grâce à des calculs métriques illustrés par des graphiques, cela afin de « délier » l'aspect visuel de l'aspect sonore¹⁰ et voir comment l'un vient compléter l'autre, et d'autre part à tenir compte des propositions théoriques de la Psychologie de la Forme. Ces dernières nous permettront d'arriver à des éléments de

⁸ La *dramaticité* désigne, dans le domaine du théâtre, le « principe qui rend dramatique un texte. Dramatique, c'est-à-dire tendu, lié à un conflit ou à une contradiction à résoudre, à un équilibre à retrouver, à une action à accomplir ». Sur cette définition proposée par Patrice Pavis, nous parlons volontiers de *dramaticité* pour qualifier ce qui rend dramatique un moment particulier du concert (ou une pièce en elle-même) et, par métonymie, pour nommer également l'effet que le spectateur saisit. Contrairement au concept de dramaturgie, qui implique des personnages, des actions, et surtout un texte, la *dramaticité* telle que nous la concevons tout au long de ce travail n'identifie *a priori* aucun personnage. Elle crée simplement des tensions dans le discours musico-scénique, en partie grâce à la musique et aux gestes des performeurs. PAVIS, Patrice. « Théâtralité en Avignon ». In : *Id.*, *Vers une théorie de la pratique théâtrales. Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 278.

⁹ Plus généralement, l'*époque* selon Edmund Husserl désigne la mise hors circuit de « tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle ». HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 1950, p. 102.

¹⁰ Le terme « analyse » provient du verbe grec *ἀναλύω* (analuô) qui signifie « délier ».

théorisation du geste musical sous forme de fonctions discursives, et donc de revenir à un degré d'évocation sémiologique. Nous pensons en effet que la sensation d'hétérogénéité (tant au niveau du matériau que de son organisation) que peut ressentir l'auditeur-spectateur face à une performance de théâtre musical est contredite par des lois de la perception qui imposent une appréhension d'« objets formés » qui fusionnent au niveau macroscopique¹¹. En d'autres termes, la performance est signifiante en soi. Elle est elle-même une forme qui obéit à des lois. La scène envoie donc un ensemble de signes ordonnés qu'il faut identifier, mais c'est un tout (structure, forme) qui est perçu par l'audience.



Ce travail de recherche tente de mettre à jour l'aspect discursif du geste du musicien en situation de jeu, à savoir comment ses différentes manifestations et ses différentes fonctions font de lui un paramètre musical à part entière, c'est-à-dire permettent de créer un rythme de la temporalité, aux côtés d'autres paramètres tels que l'amplitude sonore et le timbre. Pour pouvoir y arriver, le texte proposé suit une progression en trois chapitres auxquels se greffe une *coda*. Le premier chapitre est un bilan de recherche du geste en musique précédé de références extra-musicales. Faire état de la littérature musicologique sur le sujet permet d'en comprendre les principales causes. D'une part, de nouveaux moyens techniques (qui se concrétisent par exemple par la création d'une lutherie électronique) permettent de supprimer le lien entre le geste et le son, qui demande à être reconstruit. La variation de l'effort du performeur n'est donc plus obligatoirement liée à la variation d'énergie sonore ou de timbralité, ni même de projection du son dans l'espace. D'autre part, un nouveau répertoire – le théâtre musical – émerge comme un corrélat dans lequel aucun élément de la scène ne paraît plus important qu'un autre. Dans les deux cas se pose la question de la paramétrisation du geste. Nous entendons par paramètre un élément d'information nécessaire pour évaluer un objet (en l'occurrence une œuvre de théâtre musical scénique) à sa juste valeur. D'une part, le geste comme paramètre peut se concevoir de manière *poïétique*. Dans ce cas, il est un élément d'information pris en compte durant le processus de création et s'observe par exemple directement dans la partition (indications précises dans la réalisation d'une technique de jeu ou d'une action). D'autre part, il peut s'envisager de manière *esthétique* en tant qu'il constitue un élément d'information

¹¹ L'un des principes fondamentaux de la Psychologie de la Forme est de considérer que le tout est supérieur à la somme de ses parties, et que nous avons tendance à percevoir et organiser une forme stable et cohérente peu importe la quantité et la qualité des informations que notre champ de vision appréhende simultanément. STERNBERG, Robert J., STERNBERG, Karin. « The Perception of Groups – Gestalt Laws ». In : *Id., Cognitive Psychology*. Belmont : Wadsworth, 2012, pp. 113-115

indispensable de la performance scénique. Dans ce deuxième cas, celui qui nous préoccupe le plus, une analyse systématique aide à en comprendre les mécanismes de la réception.

Le second chapitre propose une filiation historique permettant d'expliquer comment le geste semble être devenu un paramètre de composition. Pour ce faire, il est nécessaire de s'intéresser aux avant-gardes du début du XX^e siècle, à l'origine même de la performance. Si la musique comporte quelques cas isolés de pièces hybrides distinctes de l'opéra, c'est bien les futuristes et dadaïstes qui sont les précurseurs en matière de synthèse des arts. En particulier, la déconstruction du langage telle que la pratiquaient Marinetti, Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters précède la déconstruction du geste vocal (communication préverbale ou non verbale) exploitée par les compositeurs d'après-guerre (Luciano Berio, Georges Aperghis, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, etc.). Nous défendons ensuite l'idée que l'avènement de la *musique concrète* (au sens technique du terme) constitue un nouveau paradigme épistémologique qui contribue à l'émergence du répertoire de théâtre musical. La technique de la reproduction mécanisée engendre une perte de l'*aura* de l'œuvre d'art qui est à la base de changements majeurs, ainsi que le revendique Walter Benjamin dès les années 1930¹². La gravure de la musique sur support sépare le visuel du sonore et permet une réécoute, laquelle offre la possibilité aux compositeurs de créer des variations constantes. Les moyens techniques des studios créent un nouveau « geste d'écrire », littéralement physique, et engendrent une esthétique du fragment qui définit de nouvelles temporalités au déroulement discontinu, tout en faisant de l'espace un élément de composition. Plus généralement, dans les années 1950 puis 1960, la préoccupation du geste – ou plutôt celle du corps du performeur ou de l'artiste – apparaît comme vecteur d'hybridation des arts, et le théâtre musical émerge comme une alternative efficace à l'opéra après une seconde guerre traumatisante qui nécessite de nouveaux moyens d'expression. Finalement, l'histoire de la *musique concrète* et des studios d'enregistrement semble avoir joué un rôle majeur dans la prise de conscience du paramètre gestuel durant l'acte de création, de manière implicite (la microprécision d'un résultat sonore requiert un micro-geste, donc l'exploitation timbrale d'un instrument requiert une technique de jeu étendue qui peut éventuellement être perçue comme « théâtrale ») ou explicite (le compositeur théâtralise le geste instrumental). Cette historiographie, qui repose sur un nombre important d'exemples venant étayer la prose, s'attache également à définir le théâtre musical et cerner les différents invariants du caractère spectaculaire de ces pièces hybrides.

¹² BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée [1936] ». In : *Id., Écrits français*. Paris : Gallimard, 2003, pp. 147-220.

Le troisième chapitre constitue le cœur de ce travail de recherche. Ce n'est en effet que par l'extraction de données en situations de jeu qu'il semble possible de comprendre comment la paramétrisation du geste s'articule durant l'expérience vécue par l'auditeur-spectateur. Si le chapitre d'historiographie constitue une étape essentielle pour supposer que le geste est bien un paramètre de composition, le chapitre d'analyse est nécessaire en tant qu'il propose des données concrètes pour valider scientifiquement cette intuition. Pour ce faire, chaque étude de cas s'appuie sur une captation vidéo qui, bien qu'elle fournisse des renseignements essentiels pour notre entreprise, ne constitue toujours qu'une trace du vécu réel. Le vivant fournit une dimension supplémentaire de la corporéité partagée par une « empathie kinesthésique¹³ » qui se trouve altérée (mais pas absente) par la médiatisation de l'image et ne peut donc être restituée en tant que telle¹⁴. C'est en toute connaissance de cause que l'analyse de niveau *esthétique* est menée à son terme et que des grilles de lecture sont proposées en guise de conclusion théorique.

Enfin, quelques pages supplémentaires réunies sous le terme « *coda* » viennent agrémenter ce travail. Nous défendrons l'idée selon laquelle le geste affirme notre existence humaine et la situe dans le monde, avant de conclure sur une proposition de définition du geste musical.



Ce travail de recherche espère combler un manque en apportant des éléments de réponse dans un domaine où finalement très peu d'études de cas sont réalisées de manière systématique. Si l'analyse du geste du musicien en situation de jeu n'est pas courante, c'est qu'il est d'une part difficile de dissocier le son du geste qui le produit et que d'autre part, le domaine de la perception visuelle relève, selon le sens commun, d'un champ disciplinaire *a priori* périphérique à la musicologie (arts du spectacle, danse, théâtre, psychologie, neurosciences, etc.). La principale difficulté provient du paradoxe suivant : isoler l'élément d'un couple (le

¹³ L'empathie kinesthésique (ou la « contagion gravitaire » selon les termes d'Hubert Godard) désigne « le phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre ». LEROY, Christine. « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre ». *Staps [en ligne]* 2013, vol. 4, n°102. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm> (consulté le 18 mai 2019), p. 78 ; GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». In : MICHEL, Marcelle., GINOT, Isabelle (dir.). *La danse au XX^e siècle*. Paris : Larousse, 1998, pp. 224-230.

¹⁴ Au sujet de la perception du mouvement, voir également : BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, 1997 ; BERNARD, Michel. « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire, ou le processus simulateur de la perception ». In : *Id.*, *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre Nationale de la Danse, 2001, pp. 85-94 ; MOLNAR-SZAKACS, Istvan., OVERY, Katie. « Music and Mirror Neurons: From Motion to 'E'motion ». *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 2006, vol. 1, n°3, pp. 235-241.

geste) alors que celui-ci entretient un lien solidaire avec sa moitié (le son). Selon Jane W. Davidson, qui étudie le mouvement expressif des performances musicales, « le mouvement corporel est un domaine clé qui doit faire l'objet d'une enquête plus approfondie, tant pour les interprètes que pour le public¹⁵ », ce que nous nous proposons de réaliser ici.



Avant de commencer la lecture, il est primordial de prendre connaissance de certaines conventions d'écriture :

- Toutes les citations en langue étrangère ont été traduites par l'auteur, sauf mention explicite. Le texte original se trouve en note de bas de page. En revanche, si la citation se fait en note ou s'il est judicieux d'apporter une précision dans la traduction, le texte original est entre crochets et en italique ;
- Les guillemets contenus dans les citations sont notés à l'aide d'apostrophes ;
- Lors des citations, l'emphase (italique, gras) consentie par l'auteur est préservée ;
- Les termes d'auteurs sont en italique et définis en note de bas de page lors de la première occurrence ;
- Les néologismes sont écrits entre guillemets et accompagnés d'une explication, puis laissés en italique par la suite ;
- Les nombres sont notés en toutes lettres, sauf pour indiquer une date ou mettre en valeur une quantité ;
- Les indications d'expression et modes de jeu seront parfois nommés par leurs abréviations : *pizz.* (*pizzicato*), *cresc.* (*crescendo*), etc. ;
- Dans les notes bibliographiques, l'abréviation « n.p. » signifie « non paginé » tandis que « s.n. » signifie « sans nom » (pas d'éditeur) ;
- Lorsque cela s'avère pertinent, la date originale de publication d'un texte traduit ou réédité est indiquée entre crochets dans le titre ;
- Lorsque plusieurs références se suivent dans une note de bas de page, les entrées bibliographiques sont écrites à la fin et séparées par des points-virgules ;

¹⁵ “Bodily movement is a key area for further enquiry for both performers and audiences alike.” DAVIDSON, Jane W. « Bodily Movement and Facial Actions in Expressive Musical Performance by Solo and Duo Instrumentalists: Two Distinctive Case Studies ». *Psychology of Music* [en ligne] 2012, vol. 40, n°5. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0305735612449896> (consulté le 7 août 2018), p. 624.

- Les titres d'œuvres sont suivis de la date de la première représentation, inscrite entre parenthèses. Dans le cas où la distinction avec la date de composition fait sens pour le propos, une mention supplémentaire apporte les précisions requises ;
- Toutes les figures sont disponibles en téléchargement afin que le lecteur puisse profiter d'une meilleure définition¹⁶.

¹⁶ Disponible sur : <https://drive.google.com/drive/folders/1qHZDxSP92JJMb5mEi3j44UrvDtUrysyI?usp=sharing> (consulté le 23 mai 2019).

Prolégomènes :

du son au mouvement, du geste au son

Dans le premier chapitre de son essai de philosophie de la musique, Francis Wolff réalise une ontologie musicale, en commençant par considérer les sons audibles comme des indices des événements :

Les sons ne sont pas des signes des personnes ou des choses matérielles, mais de ce qu'elles font ou de ce qui leur arrive. Autrement dit, des *événements*. Lorsqu'on dit, trop rapidement, qu'on entend *quelqu'un* ou *quelque chose*, on entend en réalité quelqu'un *faire* quelque chose (venir, parler) ou on entend quelque chose *se produire* [...] Sans mouvement, pas de son [...] Les sons, du moins les sons audibles, sont donc pour nous des indices des événements.¹⁷

Si l'auteur emploie le terme d'événement, c'est parce que celui-ci provient du latin *evenio*, qui signifie « avoir lieu, survenir ». Le son est donc toujours la conséquence d'un élément qui survient, d'un mouvement, c'est-à-dire d'un changement d'état sur un empan temporel donné. Il est en cela l'antithèse du statisme. Ce changement d'état est matérialisé par un mouvement qui est soit lui-même engendré par un être vivant, soit l'actualisation d'un phénomène naturel (vent, tonnerre, irruption volcanique, ruissellement d'un fleuve, etc.). Dans tous les cas, le son nous indique si un événement nous concerne :

C'est comme si les millions de siècles qui ont façonné nos organes auditifs avaient pris soin que nous possédions un véritable système d'alarme permanent qui nous dit presque immédiatement ce qui se passe, quand il se passe quelque chose ; et nous dit si cet événement nous menace, nous conforte, nous intéresse, bref nous concerne¹⁸.

De plus, le son est lui-même la perception physiologique d'un flux créé par la vibration de molécules dans un milieu de propagation (air, eau, plaque métallique, etc.). Il est donc lui-même constamment en mouvement et n'est qu'un phénomène vibratoire parmi d'autres¹⁹. En tant qu'activité humaine, la production sonore est elle-même directement corporelle, que ce soit par

¹⁷ WOLFF, Francis. *Pourquoi la musique ?* Paris : Fayard, 2015, p. 31.

¹⁸ *Id.*, p. 32.

¹⁹ La lumière ainsi que le courant électrique alternatif sont également des phénomènes vibratoires qui se propagent. Il est donc possible de les combiner entre eux. L'invention du photophone d'Alexander Graham Bell permettait, dès la fin du XIX^e siècle, de transmettre de la parole à l'aide de réflexions lumineuses. En ce qui concerne le courant électrique alternatif, sa vibration – généralement de 50 Hz, ou 60 Hz en Amérique du Nord – peut être audible en utilisant des liaisons asymétriques ou en réalisant des boucles de masse.

l'effectuation d'un geste sur un instrument, ou par le mouvement dansé qui est souvent inséparable²⁰. La perception du son ne s'effectue pas uniquement par l'appareil auditif (formé principalement des cellules ciliées, de la cochlée et de la membrane basilaire) mais par toutes les parties résonantes du corps, qui vibre littéralement. Les ondes s'y propagent puisque celui-ci constitue lui-même un milieu de propagation. Finalement, il se crée une boucle énergétique rétroactive où la notion de mouvement est omniprésente : mouvement (événement) => son = mouvement => perception = mouvement. Dans un contexte musical, le mouvement de jeu du musicien possède une qualité transductrice²¹. En effet, le musicien convertit une impulsion intérieure (donnée par le souffle) en énergie cinétique (mouvement) puis, par le biais de l'instrument, en énergie acoustique (vibration sonore). Il réalise donc une chaîne énergétique du mouvement au phénomène sensible du sonore qui produit un paradoxe du phénomène musical. D'une part, les sons sont des oscillations de l'air, donc non corporels, et d'autre part, ils sont produits par des activités musculaires, et sont donc corporels :

*La musique comme art à partir de sons, au sens le plus large, est donc un art de l'air, incorporel [...] La musique est un art corporel et matériel, un processus impliquant de multiples activités musculaires, qui à leur tour sont diversement liées entre elles, et ce processus se déroule constamment au présent. Globalement, ce qui est mis en oscillation est de la matière, humaine ou inanimée, individuelle ou collective.*²²

D'un point de vue biologique, la présence d'un son peut indiquer un danger pour celui qui le perçoit²³, c'est-à-dire être une menace potentielle qui peut mener l'animal (dont l'homme) à sa perte. Des bruissements de feuilles à une tempête en passant par un coup de feu, le son reste toujours la source éventuelle d'un risque, le signe éventuel d'une menace. En d'autres termes, « [l'écoute] est un mode de défense contre la surprise²⁴ ». Par exemple, le cri d'un bébé est aigu, puissant et couvre une très grande plage de fréquences, justement car l'homme demeure plus

²⁰ Il s'avère que la plupart des musiques du monde sont dansées tandis que l'inverse n'est pas vrai.

²¹ Un transducteur est un élément qui convertit un type d'énergie en une autre. Par exemple, un haut-parleur est un transducteur puisqu'il transforme de l'énergie électrique en énergie acoustique. Une dynamo de bicyclette possède également une qualité transductrice puisqu'elle convertit de l'énergie mécanique en énergie lumineuse.

²² SCHNEBEL, Dieter. *Son et corps*. Dijon : Les presses du réel, 2017, p. 40, p. 42.

²³ Par ailleurs, les bords de la rétine servent à détecter le mouvement et non à identifier l'objet. Lorsque l'objet en question est immobile, on ne le perçoit pas, comme si cette partie précise de l'œil agissait tel un capteur de danger. En d'autres termes, l'œil aussi – comme l'oreille – possède cette fonction biologique primordiale de détection. Cette découverte tient de Richard L. Gregory, qui conclut que « le bord de la rétine est donc un dispositif d'alerte précoce, utilisé pour faire tourner les yeux afin de diriger la partie sophistiquée de reconnaissance d'objet du système sur des objets susceptibles d'être des amis, des ennemis ou de la nourriture plutôt que d'être neutres²³ ». "The edge of the retina is thus an early-warning device, used to rotate the eyes to aim the sophisticated object-recognition part of the system on to objects likely to be friend or foe or food rather than neutral". GREGORY, Richard L. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. New York/Toronto : World University Library, 1978, p. 93.

²⁴ BARTHES, Roland. « L'écoute ». In : *Id., L'obvie et l'obtu. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, p. 213.

sensible à une des zones fréquentielles concernées²⁵. Puisque les oreilles peuvent prévenir du danger à n'importe quel moment, elles ne possèdent pas de protection (à la différence des yeux qui peuvent se protéger de la lumière grâce aux paupières). On peut décider de ne pas voir tandis que pour décider de ne pas entendre, nous sommes obligés d'utiliser nos mains pour nous « boucher les oreilles », ce que ne peuvent d'ailleurs pas faire la plupart des animaux.

Lorsque le mouvement possède une fonction autre que sa simple charge utilitaire, c'est-à-dire lorsqu'il est dirigé vers un autre but (moyen d'expression, entité structurelle, etc.), le son représente l'indice d'un geste produit. Par conséquent, les gestes ne concernent *a priori* pas les mouvements issus de phénomènes naturels (comme la foudre) ou animaliers (comme le cri d'un oiseau, la marche d'un mammifère ou la vibration de la queue d'un serpent à sonnette). Certes, des branches bougent ou se meuvent sous l'effet du vent, une pierre roule, mais on ne dit pas qu'un arbre ou une montagne fait un geste²⁶. Les animaux sont bien sûr capables de transmettre une charge expressive par leurs mouvements (il suffit pour cela d'observer un paon faire la roue), mais il semble que le propre de l'homme, à travers l'art, réside dans la structure de cette charge expressive volontaire sur une durée de temps assez longue. En créant des œuvres d'art, l'homme prouve qu'il est un « animal gestuel » :

Au lieu que les sons naturels soient subis, ils sont produits volontairement. Telle est la première différence, et peut-être la principale, entre la nature et l'art. L'art consiste à faire activement – donc à produire – ce qui d'habitude est seulement passivement perçu – et donc subi [...] Le plaisir de faire du bruit se double du plaisir gestuel. Les gestes se font causes des sons, le corps discipline les événements environnants, l'esprit produit des sons *ad libitum* et selon la règle qu'il se donne.²⁷

La composante essentielle du geste est la double présence d'un caractère vivant et d'un aspect informationnel : « le geste est un mécanisme vivant et intelligible propulsé par une énergie à l'intérieur d'un être²⁸ ». Le terme « arts vivants », qui désigne communément le théâtre, la danse, l'opéra, la musique ainsi que les spectacles de rue ou le cirque semble adéquat puisqu'il qualifie des activités requérant la réalisation de gestes devant le spectateur (contrairement aux

²⁵ Les courbes isosoniques mettent en valeur une zone située entre 3 et 4 kHz, dans laquelle l'homme y est plus sensible que tout le reste.

²⁶ On remarque que lorsque, dans certains mythes – comme chez les grecs anciens – telle montagne ou tel phénomène naturel est associé sert de cause vis-à-vis d'un comportement humain, cela se passe par une déification considérée comme une « surhumanité », comme si la charge expressive d'un mouvement ne pouvait provenir que de l'homme.

²⁷ WOLFF, Francis. *Pourquoi la musique ? op. cit.*, p. 44.

²⁸ ANAKESA KULULUKA, Apollinaire. « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne] 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1832> (consulté le 7 août 2018), p. 3.

pratiques picturales où le geste est effectué en amont, bien que perceptible à travers l'œuvre elle-même). La présence d'hommes sur scène (ou dans la rue) au sein du processus de création artistique en train de se faire impose le qualificatif « vivant ». Finalement, tout son est le résultat d'un mouvement, toute vie se manifeste par du mouvement (et provoque donc du son) mais l'organisation de sons semble être la conséquence de mouvements humains qui dépassent la seule valeur fonctionnelle : le geste.

I. État de l'art

« S'il est un concept étrange, de plus en plus employé en musique, même pour décrire des figures de l'écriture la plus abstraite [...] aussi pertinent en anthropologie qu'en analyse musicale, s'il est un concept par essence transdisciplinaire... c'est bien celui de 'geste'. Le geste musical est l'un des phénomènes complexes de l'expression humaine et animale, qui relève de réactions synchrones diverses et variées²⁹ »

²⁹ ANAKESA KULULUKA, Apollinaire. « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical ». APC-MCX [en ligne] 2010, Atelier n°37 : Complexité à l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant. Disponible sur : <http://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0905anakesa.pdf> (consulté le 25 août 2018), p. 1.

Définitions du geste

Lorsqu'un violoniste joue une phrase de Mozart, que Marcel Duchamp expose son premier *ready-made*, que le calendrier républicain fut créé, que nous tendons un cadeau à quelqu'un, qu'un chirurgien opère, que Jackson Pollock est en pleine phase de *dripping*, que Ludwig van Beethoven raye la dédicace qu'il avait faite à Napoléon, qu'un opérateur téléphonique nous fait une ristourne, qu'une personne utilise sa main pour « dire » au revoir, qu'une autre fronçe les sourcils d'étonnement ou que nous contemplons une statue représentant une divinité hindoue mettant en valeur la *mudrâ*, il s'agit toujours de gestes. Bien que les configurations soient tout-à-fait différentes les unes des autres (geste révolutionnaire, geste commercial, geste provocateur, geste physique, etc.), il apparaît bien que le geste reste toujours associé à des situations humaines, des situations où ce qui compte est « en train de se faire ».

Le terme *gestus*³⁰ et *motus* (qui lui signifie non seulement les gestes humains mais peut aussi être étendu à toutes sortes de mouvements, comme celui de la Terre, des étoiles ou d'un animal) dérivent tous deux du terme grec *κίνησις* (*kinêsis*). Comme le constate Jean-Claude Schmitt, auteur d'une étude historique approfondie sur l'emploi et la signification des gestes de l'Antiquité tardive jusqu'au Moyen Âge central, avec une simple analyse du vocabulaire, nous faisons face à un écueil majeur qui va perdurer jusqu'à la fin du Moyen Âge : « d'un côté le geste humain se distingue mal d'une conception plus vaste du mouvement, qui englobe tout l'ordre de la nature et fait dépendre le corps des forces qui gouvernent l'univers [...] D'un autre côté, la singularité du geste humain tend aussi à être reconnue³¹ ». Selon l'auteur, « ce qui paraît caractériser le mieux la culture antique du geste, c'est sa capacité à 'objectiver' la gestualité, à instaurer un écart entre le sujet et ses gestes, afin de pouvoir nommer, définir, critiquer ces derniers par le langage et les figurer dans des images³² ». Même si pour Saint Augustin, « le geste est un signe parmi d'autres et peut être mis au rang d'un langage³³ », c'est-à-dire qu'il

³⁰ Employé au féminin, le terme « geste » (comme dans « la geste hilalienne ») provient de *gesta* (pluriel de *gestum*), qui désigne un récit, une histoire. La trace la plus ancienne de son acception féminine remonte au XI^e siècle et fait référence à un poème épique qui raconte les aventures d'un héros ou d'un peuple, le récit de ses exploits. Le terme « chanson de geste » désigne quant à lui un genre particulier de musique médiévale, dont l'auteur, troubadour ou trouvère, proposait un récit versifié qui décrivait les faits héroïques d'un ancien guerrier et qui était destiné à être chanté et accompagné.

³¹ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'occident médiéval*. Paris : Gallimard, 1990, p. 35.

³² *Id.*, p. 34.

³³ KIDA, Tsuyoshi. « Réflexion sur les observables : définitions du geste ». In : FARACO, Martine (dir.). *La classe de langue : Théories, méthodes et pratiques*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2006, p. 92.

forme un langage visible [*verba visibilia*], il faut attendre Rémi d'Auxerre (ca. 841 – ca. 908) pour obtenir une première définition du geste en Occident. Ce dernier distingue le geste du mouvement en ce que ce dernier concerne le corps entier alors que le premier n'engage que les mains. Les définitions usuelles et actuelles du geste comportent souvent encore aujourd'hui le côté manuel³⁴ en y ajoutant la composante intentionnelle. Selon Tsuyoshi Kida, qui a réalisé une histoire de la définition du geste dans l'Antiquité et le Moyen Âge :

L'intérêt *scientifique* porté au geste resta minoritaire au Moyen Âge. La primauté fut, suivant la théologie chrétienne, accordée au langage verbal, à savoir les Écritures bibliques, et le 'langage gestuel' resta quelque chose de sacré, restant plutôt non expliqué tout au long de cette période. La réflexion théorique plus générale de la culture gestuelle en était absente. Ainsi, la culture gestuelle s'oriente à l'époque médiévale vers la symbolisation, la ritualisation ou la conventionnalisation de l'acte gestuel, pouvant être considéré comme un système sémiotique autonome.³⁵

Les dictionnaires usuels proposent des définitions basées sur le mouvement, qui sont toutes proches les unes des autres. Dans le *Larousse*, il s'agit d'un « mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification³⁶ » tandis que dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition), le geste désigne un « mouvement du corps, notamment du bras, de la main, de la tête » ou une « action qui révèle un sentiment ou manifeste une intention³⁷ ». Dans le *Littre*, le geste est défini comme une « action et mouvement du corps, particulièrement des bras et des mains, action et mouvement employés à signifier quelque chose » ou un « simple mouvement du bras, ou du corps, de la tête³⁸ ». Les dictionnaires anglo-saxons proposent des définitions similaires. Dans l'*Oxford*, un geste est un « mouvement d'une partie du corps, en particulier d'une main ou de la tête, pour exprimer une idée ou un sens³⁹ », tandis que dans le *Collins*, il s'agit d'un « mouvement effectué avec une partie du corps, en particulier des mains, pour exprimer des émotions ou des informations⁴⁰ ». De toutes ces formulations ressortent trois éléments principaux pour caractériser le geste : le

³⁴ Pour Quintilien, dans la section 3 du tome XI de l'*Institution oratoire*, le geste [*gestus*] ne se réfère pas exclusivement à l'usage des bras et des mains, mais à l'ensemble du corps, les postures, les actions de la tête et du visage ainsi qu'au regard.

³⁵ KIDA, Tsuyoshi. « Réflexion sur les observables : définitions du geste », *op. cit.*, p. 92.

³⁶ Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geste/36848?q=geste#36789> (consulté le 2 août 2018).

³⁷ Disponible sur : <https://academie.atilf.fr/consulter/geste?page=1> (consulté le 2 août 2018).

³⁸ Disponible sur : <https://www.littre.org/definition/geste> (consulté le 2 août 2018).

³⁹ "A movement of part of the body, especially a hand or the head, to express an idea or meaning". Disponible sur : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gesture> (consulté le 2 août 2018).

⁴⁰ "A movement that you make with a part of your body, especially your hands, to express emotion or information". Disponible sur : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gesture> (consulté le 2 août 2018).

mouvement, une partie du corps (mains, bras, tête), une certaine « force d'intention » (expression d'une idée, d'un sens ou d'un sentiment). Contrairement à la marche ou au déplacement, qui sont de simples mouvements, le salut, lui, est un geste puisqu'il tend vers quelque chose⁴¹. Cependant, la nature de cette intention n'est pas claire et semble dépendre du geste en question. Il est malgré tout possible de simplifier toutes les propositions précédentes en considérant le geste comme un « mouvement (du corps) doté d'une signification ».

La notion de mouvement est également omniprésente dans les entrées de dictionnaires spécialisés. Ce point de convergence transdisciplinaire n'empêche cependant pas de préserver la spécificité de l'angle de vue adopté dans chaque domaine. Ainsi, la psychologie semble considérer le geste avant tout comme un mouvement dirigé vers un but, une signification, en tous cas, portant une charge intentionnelle⁴². En théâtre, cette intention est liée au texte et permet de créer un langage scénique⁴³. Dans les sciences sociales, le geste est un moyen d'interagir avec ses congénères. Ce moyen de communication est un langage⁴⁴. En peinture,

⁴¹ Selon l'étymologie latine, « intentio » signifie « tendre vers ».

⁴² Le *Dictionnaire fondamental de la psychologie* définit le geste comme un « mouvement dirigé vers un objectif extérieur, caractérisé par la projection d'un ou de plusieurs segments corporels dans l'espace ». Dans celui édité aux Presses Universitaires de France, Jean-Paul Bronckart et Émile Jalley considèrent le geste comme un « mouvement extérieur du corps qui est porteur d'une signification ». Pour Yves Clot et Gabriel Fernandez, le geste est une « série finalisée de contractions musculaires assurant les déplacements absolus et relatifs des segments corporels impliqués dans l'action en cours ». Dans l'*Oxford Companion to the Mind*, Richard L. Gregory définit les gestes comme des « mouvements du corps qui signalent des intentions, des commandes ou des commentaires – ou suggestions, qui peuvent être impolies ou grossières » [*Movements of the body that signal intentions, commands, or comments – or suggestions, which may be rude or crude*]. BLOCH Henriette., DÉPRET Éric., GALLO Alain *et al* (dir.). *Dictionnaire fondamental de la psychologie*. A-K. Paris : Larousse/Bordas, 1997, p. 531 ; DORON, Roland., PAROT François (dir.). *Dictionnaire de psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 324 ; CLOT, Yves., FERNANDEZ Gabriel. « Analyse psychologique du mouvement : apport à la compréhension des TMS ». *Activités [en ligne]* 2005, vol. 2, n°2, p. 71. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/activites/1818> (consulté le 2 août 2018) ; GREGORY, Richard D. (dir.). *The Oxford Companion to the Mind*. New York : Oxford University Press, 2004, p. 376.

⁴³ Pour Patrice Pavis, le geste est un « mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome ». Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Jean-Marie Piemme et Jean-Jacques Roubine définissent le geste comme la « composante du langage scénique consécutif au corps de l'acteur mis en représentation ». Dans le *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, le geste est une « composante du langage scénique qui, avec la voix et les jeux de physionomie, est liée au corps de l'acteur en représentation ». La gestuelle, en revanche, définit l'ensemble des gestes codifiés. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin/VUEF, 2002, p. 150 ; CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. A-K. Paris : Bordas, 1995, p. 394 ; PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre. Mots et mœurs du théâtre*. Paris : Le Robert, 2009, p. 249.

⁴⁴ Ray L. Gold définit le geste comme des « configurations verbales ou corporelles que l'homme utilise pour s'engager dans les interactions sensées nécessaires à une activité sociale organisée » [*Gesture denotes verbal and other bodily configurations which man utilizes to engage in the meaningful interactions necessary for organized social activity*]. Dans le *Lexique des sciences sociales*, Madeleine Grawitz dit qu'il s'agit d'un « mouvement ayant une signification, moyen de communication qui, systématisé, devient un véritable langage ». Au sein du *Dictionnaire de la communication*, le geste est un « mouvement du corps volontaire ou involontaire ». GOULD, Julius., KOLB, William L. (dir.). *A Dictionary of the Social Sciences*. Londres : Tavistock, 1964, p. 388 ; GRAWITZ, Madeleine. *Lexique des sciences sociales*. Paris : Dalloz, 2000, p. 193 ; TRUXILLO, Jean-Paul., CORSO, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la communication*. Paris : Armand Colin, 1991, p. 200.

peu d'importance semble être accordée à l'acte de composition lui-même, hormis dans le cas de l'expressionnisme abstrait⁴⁵. Il paraît en revanche plus difficile de trouver une entrée du terme « geste » dans les dictionnaires de philosophie⁴⁶ (bien que le terme « gestus » soit présent), ceux du cinéma⁴⁷, du sport⁴⁸ (mais on entend parler de « beau geste » ou, *a contrario*, de « mauvais gestes », qui peuvent faire l'objet d'une étude⁴⁹), du corps⁵⁰, d'ethnologie ou d'anthropologie⁵¹, ou de danse (comme celui dirigé par Philippe Le Moal⁵²). Quoiqu'il en soit, il semble que les ouvrages lexicographiques ne reflètent guère la richesse des travaux de recherche traitant de la question du geste. Il semble donc nécessaire de cerner quelles sont les principales approches disciplinaires au sujet du geste. En présentant un tel panorama, il devient possible de prendre conscience des différents enjeux actuels et ainsi mieux situer la recherche musicologique autour du geste.

⁴⁵ Selon André Béguin, le geste en peinture désigne une « attitude et mouvement des figures peintes dans un tableau de représentation [...] La peinture gestuelle est celle dans laquelle prédomine la conception du geste dans l'expression. L'image peinte du geste, qui se traduit par des jets de matière, des traits, des arrachages, etc., se traduit directement sur le tableau ». Le geste correspond donc ici à l'action de fixer les pigments sur la toile et demeure perceptible lorsque l'on se trouve face à l'œuvre. Dans une autre référence, on ne trouve que le terme « gestuelle », et qui ne fait rien d'autre que renvoyer aux entrées « action painting » et « expressionnisme abstrait ». BÉGUIN, André. *Dictionnaire technique de la peinture : F-H*. Paris : André Béguin, 1980, p. 508 ; LACLOTTE, Michel., CUZIN, Jean-Pierre (dir.). *Dictionnaire de la Peinture*. Paris : Larousse, 1999, p. 370.

⁴⁶ Les dictionnaires consultés sont les suivants : BLACKBURN, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. New York : Oxford University Press, 2008 ; BARAQUIN, Noëlla., BAUDART, Anne., DUGUÉ, Jean *et al.* *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin, 2011 ; GODIN, Christian. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard/Éditions du temps, 2004 ; BLAY, Michel (dir.). *Grand Dictionnaire de la Philosophie*. Paris : Larousse/CNRS, 2012.

⁴⁷ Les ouvrages consultés sont les suivants : JOURNOT, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan/VUEF, 2002 ; PINEL, Vincent., PINEL, Christophe. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2016 ; AUMONT, Jacques., MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2016 ; PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2005.

⁴⁸ Parmi les ouvrages consultés se trouvent : QUEVAL, Isabelle. *Le sport. Petit abécédaire philosophique*. Paris : Larousse, 2009 ; ATTALI, Michaël., SAINT-MARTIN, Jean. *Dictionnaire culturel du sport*. Paris : Armand Colin, 2010.

⁴⁹ Ollivier Pourriol analyse plusieurs gestes interdits et osés du football, tels que le but de la main de Diego Maradona lors de la coupe du monde 1986 ou le coup de tête de Zinedine Zidane en finale de la coupe du monde 2006. L'auteur se demande alors si le mauvais geste ne serait pas celui qu'attendent les millions de téléspectateurs, la coupe du monde ne représentant que des jeux du cirque médiatisés à travers le monde. POURRIOL, Ollivier. *Éloge du mauvais geste*. Paris : NiL, 2010.

⁵⁰ Les références consultées sont les suivantes : MARZANO, Michela (dir.). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007 ; ANDRIEU, Bernard (dir.). *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. Paris : CNRS, 2006.

⁵¹ Les références consultées sont les suivantes : BONTE, Pierre., IZARD, Michel (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010 ; BARNARD, Alan., SPENCER, Jonathan (dir.). *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. New York : Routledge, 2010 ; PANOFF, Michel., PERRIN, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris : Payot, 1973.

⁵² LE MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 2008.

Harmonie kaléidoscopique du geste

Philosophie du geste

Bien que le corps ait toujours été un sujet de préoccupation des philosophes occidentaux (comme Aristote, René Descartes, Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche⁵³, Sigmund Freud ou Maurice Merleau-Ponty⁵⁴, Michel Foucault⁵⁵, Michel Bernard⁵⁶), « le geste en tant que tel, précise Michel Guérin, n'a guère retenu l'attention des philosophes, comme si le concept s'était, pour ainsi parler, découragé devant cette matière si ténue⁵⁷ ». Lorsque les philosophes

⁵³ Friedrich Nietzsche est l'un des premiers à s'opposer vigoureusement à la tradition chrétienne de la supériorité de l'âme sur le corps ainsi qu'au dualisme cartésien : « je suis corps de part en part, et rien hors cela ; et l'âme ce n'est qu'un mot pour quelque chose qui appartient au corps ». La raison falsifie le témoignage des sens, qui eux ne mentent pas. Dans ce passage d'*Ainsi parlait Zarathustra*, le philosophe érige ainsi le corps comme le plus grand réceptacle doué de raison. NIETZSCHE, Friedrich. « Des contempteurs du corps ». In : *Id.*, *Ainsi parlait Zarathustra*. Paris : Librairie Générale Française, 1972, p. 48.

⁵⁴ Pour Maurice Merleau-Ponty, le corps est l'entité première de la perception, et définit le sujet en tant que tel, dans une perspective qui se situerait à l'opposé du *cogito ergo sum*, cette pensée toujours présente en filigrane dans la pensée husserlienne, qui considère le corps comme un prolongement du sujet : « qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total ». MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, p. 231.

⁵⁵ Pour Michel Foucault, le corps est « le contraire d'une utopie », puisqu'il est toujours présent et forme un espace qui ne fait qu'un avec soi. Ce n'est qu'en utilisant un miroir ou en observant un cadavre que nous nous rendons compte que « notre corps n'est pas pure et simple utopie ». FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. Fécamp : Lignes, 2009, p. 9, p. 19.

⁵⁶ Dans *Le corps*, Michel Bernard fait un panorama historique des recherches sur le corps ressenti. Il en vient à redéfinir le *schéma corporel*, qu'il considère comme un « processus continu de différenciation et d'intégration de toutes les expériences incorporées au cours de notre vie (perceptives, motrices, affectives, sexuelles, etc.)⁵⁶ ». Le corps est défini comme un réseau sensori-moteur subordonné au contexte socio-culturel duquel il relève et façonné par l'ensemble des événements contingents de sa propre existence. BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris : Seuil, 1995, p. 30.

⁵⁷ GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud, 2011, p. 24.

s'intéressent au geste, ce n'est pas pour faire une ontologie mais pour le considérer comme une partie du langage parlé⁵⁸, contrairement à Michel Guérin et Vilém Flusser⁵⁹.

Selon Michel Guérin, « la phénoménologie n'est pas bien placée pour assumer la modalité gestuelle⁶⁰ » car « ce n'est pas dans le sous-sol perceptif qu'il faut chercher la mine du sens ; c'est dans l'ambiguïté inchoative-fréquentative du geste, toujours au moment de commencer *et* en train de se poursuivre⁶¹ ». L'auteur considère quatre « méta-gestes », que sont *faire*, *donner*, *écrire* et *danser*. Ces gestes sont en fait pris comme des archétypes qui induisent respectivement « les enchaînements de la technique, le système socio-économique, la perfectibilité humaine [...] le vaste domaine de l'esthétique⁶² ». Le méta-geste de *faire* caractérise la culture du progrès technique qui trahit une *volonté* de survie projetée au lendemain. Cette relation de l'homme au monde matériel est solidaire d'une relation de l'homme au monde social caractérisée par le geste de *donner*. Contrairement à la peinture, le geste d'*écrire* fait ressortir une forme au lieu de l'emprisonner. Les symboles de l'écriture, eux, n'existent que grâce à l'encre et au papier, c'est-à-dire que la forme ne vaut que par réflexion et non par simple dépôt. Le geste de *danser* est fondamental car il n'est que pure expression et agit à travers une présence double : le temps et le corps. Ces quatre « méta-gestes » subissent une « quadrature » (terme de l'auteur) par un geste qui les gouverne : *penser*.

⁵⁸ Dans le paragraphe sur la division des beaux-arts, Emmanuel Kant choisit le critère du mode d'expression de la parole, qui se compose du mot (éloquence, poésie), du geste (plastique, peinture) et du ton (musique, art des couleurs). L'analogie entre le geste et la parole se trouve par exemple chez le peintre. En créant des figures, il réalise une expression physique de sa pensée, comme le ferait un orateur : « l'esprit de l'artiste, à travers ses figures, donne une expression physique de ce qu'il a pensé et de la façon dont il l'a pensé, et il fait parler la chose elle-même, pour ainsi dire par une mimique : c'est là un jeu très habituel de notre imagination qui suppose une âme aux objets inanimés d'après leur forme ». KANT, Emmanuel. « De la division des beaux-arts » [§51]. **In** : *Id.*, *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, 1995, p. 311. Friedrich Nietzsche, lui, considère le geste comme mode de communication antérieur au langage, en remarquant sa composante mimétique dans l'apprentissage, mais aussi sa capacité à procurer des plaisirs et des sentiments douloureux. La musique pure apparaît alors comme le terme d'une évolution du geste au langage, puis au son seul, l'oreille pouvant désormais devenir autonome dans la compréhension de la musique, laquelle n'est plus dépendante d'une perception du mouvement visible. NIETZSCHE, Friedrich. « Humain trop humain » [§216 : Geste et langage]. **In** : *Id.*, *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, 1993, p. 552.

⁵⁹ D'autres auteurs se sont penchés sur le sujet, mais ces exemples ne forment pas un ensemble d'essais classés selon des archétypes de gestes. C'est le cas de Maryvonne Ménez, pour qui « croire, au sens de poser comme axiome, comme première pierre, en l'aptitude de penser de chaque être humain est un geste fondateur de l'éducation ». MÉNEZ, Maryvonne. « Geste(s) d'apprendre ». *Appareil [en ligne]* 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1285> (consulté le 3 août 2018), p. 2.

⁶⁰ GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*, op. cit., p. 80.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Id.*, p. 12.

Vilém Flusser, dans un ouvrage regroupant 18 essais⁶³, considère que la pensée se concrétise via le geste de faire, parler, peindre, écrire, détruire, etc. Toute pensée se réalise inévitablement par un geste mais, contrairement à Michel Guérin, penser n'est pas un geste, simplement une virtualité. En considérant que penser n'a ni commencement ni fin, qu'il s'agit d'un flux continu d'informations, d'associations logiques et illogiques de signes psychiques qui éventuellement se concrétisent en une action quelle qu'elle soit, il ne peut s'agir d'une action ou d'un état délimité, et donc difficilement être considéré comme un geste. Vilém Flusser considère le geste de *chercher* comme modèle de tous les autres gestes. Par exemple, *écrire* (du grec *γράφω* – gráphô) n'est pas un geste constructif – il ne s'agit pas de mettre un matériau sur une surface pour créer des formes – mais un geste pénétrant : « écrire, c'est graver⁶⁴ ». L'acte physique ne représente que le dernier maillon d'une chaîne composée de plusieurs facteurs principaux (une surface, un outil, des signes, une convention, etc.). Comme pour le geste de *parler*, de *faire* ou de *chercher*, « écrire est une des phénoménalisations de la pensée⁶⁵ ». Pour Vilém Flusser, penser ne sert à rien s'il ne s'ensuit pas de matérialisation écrite : « ce qui compte est l'acte d'écrire, tout le reste est du mythe⁶⁶ ». Il faut exprimer sa pensée, c'est-à-dire – étymologiquement parlant – la presser contre (par le geste physique d'écrire) et la presser de dedans, en faisant ressortir cette virtualité enfouie en soi. Le geste d'écrire est donc un « geste de travail grâce auquel des pensées sont réalisées en forme de textes⁶⁷ ».

Communication non verbale

La notion de geste occupe une place centrale dans le domaine de la psychologie, en particulier dans la branche de la communication non verbale, qui étudie tous les moyens que l'homme a pour communiquer sans parole (grâce à ses gestes, ses attitudes et autres expressions faciales, voire ses odeurs⁶⁸). Par l'expérience, les chercheurs arrivent par exemple à prouver que l'augmentation de la densité de communication entraîne l'accroissement du taux d'activité

⁶³ FLUSSER, Vilém. *Les gestes*. Marseille : Al Dante, 2014.

⁶⁴ *Id.*, p. 43.

⁶⁵ *Id.*, p. 46.

⁶⁶ *Id.*, p. 51.

⁶⁷ *Id.*, p. 50.

⁶⁸ Au sujet de la place de l'odorat et des odeurs dans la communication sociale, cf. : VETTRAINO-SOULARD, Marie-Claude. « La communication olfactive ». *Communication et langages*, 1992 n°92, pp. 102-109.

non verbal (sourcils, regard, sourire, tête, inclinaisons)⁶⁹. En d'autres termes, plus une personne a envie de communiquer avec un interlocuteur, plus elle déploiera de moyens non verbaux pour se faire comprendre.

Le geste co-verbal, qui ne constitue que le cas spécifique du geste accompagnant la parole, est particulièrement référencé en tant qu'il structure le discours et permet de rendre l'orateur plus persuasif. Au I^{er} siècle, Quintilien écrit le premier traité de rhétorique faisant une large part au geste. Il divise l'action en une composante vocale et gestuelle : « l'orateur utilise des gestes pour transmettre la force de ce qui est dit et pour indiquer les objets de sa pensée, mais pas comme un substitut à ce qu'il dit par les mots⁷⁰ ». Le geste co-verbal se décline en différentes typologies qui varient suivant les auteurs⁷¹. Paul Ekman et Wallace Friesen classent ainsi les gestes co-verbaux en cinq classes : *expressions faciales*, *emblèmes*, *gestes illustreurs*, *gestes régulateurs* et *gestes adapteurs*⁷². Ensemble, ils développent en 1978 le *Facial Action Coding System* (FACS), une méthode de description de mouvements du visage recensant 70 unités d'action⁷³. Paul Ekman, spécialisé dans l'étude de l'émotion des expressions faciales⁷⁴, étudie les différents archétypes émotionnels universels⁷⁵ qui peuvent se lire sur le visage⁷⁶, tels que la tristesse et l'agonie, la colère, la surprise et la peur, le dégoût et le mépris⁷⁷. Son travail consiste à décrypter le déclenchement de ces émotions, ainsi que leurs fonctions et leurs conséquences

⁶⁹ RIMÉ, Bernard., GAUSSIN, José. « Sensibilité des comportements non verbaux aux variations de la densité de communication ». *L'année psychologique*, 1982, vol. 82, n°1, pp. 173-187.

⁷⁰ «The orator uses gestures to convey the force of what is being said and to indicate the objects of his thought, but not as a substitute for what he says in words». KENDON, Adam. « Western Interest in Gesture from Classical Antiquity to the Eighteenth Century ». In : *Id.*, *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 19.

⁷¹ Voir par exemple : COSNIER, Jacques. « Communications et langages gestuels ». In : COSNIER, Jacques., BERRENDONNER, Alain., COULON, Jacques *et al.* *Les voies du langage. Communications verbales gestuelles et animales*. Paris : Dunod, 1982, pp. 255-304 ; EFRON, David. *Gesture, Race and Culture*. The Hague : Mouton, 1972.

⁷² EKMAN, Paul., FRIESEN, Wallace V. « The Repertoire of Non-Verbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding ». *Semiotica*, 1969, vol. 1, n°1, pp. 49-98.

⁷³ Parmi ces unités d'action se trouvent : yeux levés, tête tournée à droite, serrement de la mâchoire, lèvres en « O », étirement du coin des lèvres, visage neutre.

⁷⁴ Les pionniers de l'étude des expressions faciales furent Darwin et Guillaume Duchenne. Ce dernier publia en 1862, dans son livre *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, une série de photographies. Il affirma que les sourires « authentiques » (appelés « sourires de Duchenne ») mettent en jeu non seulement les muscles buccaux mais également les muscles oculaires. Ces expériences ont été complétées par Paul Ekman dans les années 1980.

⁷⁵ En cela, Paul Ekman reprend la thèse de Darwin portant sur l'universalité des expressions faciales, c'est-à-dire leur indépendance vis-à-vis de cadres socio-culturels.

⁷⁶ Paul Ekman propose également, en appendice, un test pour reconnaître les expressions faciales d'une personne à partir de photographies. Ces exercices de reconnaissance sont à effectuer avant et après la lecture du livre.

⁷⁷ EKMAN, Paul. *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York : Time Books, 2003.

mentales⁷⁸, mais également de proposer au lecteur des exercices permettant de mieux conscientiser les sensations corporelles impliquées dans l'émotion. Tsuyoshi Kida distingue quant à lui 26 situations différentes du geste accompagnant la parole⁷⁹ (rires, claquements de langue, froncements de sourcils, haussement des épaules etc.) qu'il répartit en trois catégories⁸⁰ : *geste indexical* (comme les gestes de pointage, ou ceux qu'il nomme *kinétographiques*, à la manière des gestes désignant « manger » ou « écrire »), *idiomatique* (ceux uniquement compris par les membres d'une communauté socio-culturelle, comme le geste « OK » ou « cocu ») ou *discursif* (comme l'appui d'un accent verbal par une main, ou le geste exprimant « voilà » ou « ceci »). David McNeill et Laura L. Pedelty proposent eux une typologie du geste co-verbal à quatre entrées⁸¹ (*gestes iconiques*, *gestes métaphoriques*, *gestes de battement*, *gestes déictiques*) répartis selon trois espaces (concret, référentiel, structurel). Chaque type de geste possède un rôle structurel particulier dans la narration : les *gestes iconiques* interviennent à un niveau concret des événements de l'histoire, les *gestes métaphoriques* apparaissent à un niveau méta-narratif de la structure de l'histoire, les *gestes de battement* surviennent dans les changements de niveaux narratifs, tandis que les *gestes déictiques* apparaissent au niveau méta-narratif. Cette typologie est utilisée chez des sujets atteints de troubles cérébraux unilatéraux⁸². Par l'étude des gestes, les deux chercheurs tentent de prouver que l'hémisphère droit joue un rôle plus important qu'il n'y paraît dans le discours narratif⁸³. En dehors de cette application au domaine médical, les gestes relevant de la communication non verbale sont aussi des éléments signifiants du discours musical. De telles

⁷⁸ Au niveau physiologique, chaque type de larme (basale, réflexe ou psychique) diffère selon sa quantité de protéines et d'hormones. Il est donc possible, grâce à la microscopie, de mettre en valeur différentes formes géométriques suivant le type de larmes. Ainsi, comme le montre Maurice Mikkers, la fonction et la cause de chaque larme s'observe différemment, de sorte que, même sous l'œil du scientifique, les larmes de rire restent toujours différentes des larmes de joie, de chagrin ou bien encore des larmes provoquées par la préparation d'un plat à base d'oignons. Son travail est disponible sur : <https://mauricemikkers.nl/#/imaginarium-of-tears> (consulté le 4 août 2018).

⁷⁹ KIDA, Tsuyoshi. « Transcrire le geste ». *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage d'Aix-en-Provence* (TIPA), Laboratoire Parole et Langage, 2006, n°25, pp. 127-150.

⁸⁰ Cette classification est disponible en annexe. Pour plus de détails, cf. : KIDA, Tsuyoshi. « Nouvelle méthode de constitution d'un corpus pour transcrire gestes et intonations ». *Corpus [en ligne]* 2011, n°10 : Varia, pp. 41-60. Disponible sur : <http://corpus.revues.org/2002> (consulté le 4 août 2018).

⁸¹ Cette classification est disponible en annexe. Pour plus de détails, cf. : McNEILL, David., PEDELTY, Laura L. « Right Brain and Gesture ». In : EMMOREY, Karen., REILLY, JUDY S. (dir.) *Language, Gesture and Space*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1995, pp. 63-85.

⁸² L'hémisphère gauche du cerveau est considéré comme prédominant pour le langage, l'analyse et les facultés rationnelles, tandis que le droit concerne plutôt l'imagerie mentale et l'émotion. Par exemple, des personnes dont l'hémisphère droit a été endommagé auront tendance à produire des *gestes iconiques* avec leur partie droite de leur corps lorsqu'ils racontent une histoire, en négligeant l'espace situé à leur gauche, tandis que pour imager une référence abstraite, les deux mains seront combinées et formeront un espace centré.

⁸³ McNEILL, David., PEDELTY, Laura L. « Right Brain and Gesture », *op. cit.*

classifications sont par exemple intégrées dans le domaine de la performance en tant qu'outils d'analyse du geste du musicien ou du chanteur⁸⁴.

Geste professionnel et motricité

La pratique répétée d'un mouvement professionnel, que ce soit chez l'artisan, à l'usine, dans une salle de classe, un gymnase, un champ, pendant une répétition musicale ou chorégraphique, demande à être optimisée pour obtenir le meilleur rendement possible. En d'autres termes, le mouvement doit être effectué en minimisant l'effort, et donc la fatigue et le risque de blessure. Inversement, un accident ou une maladie peut mener à des troubles moteurs de tout le corps, voire de gestes en particulier. Des recherches sur le mouvement et/ou le geste – la frontière est ici poreuse – peuvent alors servir à des fins thérapeutiques. Il a par exemple été prouvé qu'une fois opérées du cancer du sein, certaines femmes perdaient le mouvement pendulaire du bras dans la marche. En partant du principe que « ce qui limitait le bras trouvait son origine dans une modification de la perception de l'espace et de l'image du corps liée à l'annonce de la pathologie⁸⁵ » et que « cette modification du rapport à l'espace induisait une modification des coordinations et limitait le mouvement⁸⁶ », l'équipe dirigée par Hubert Godard à l'Institut National de la Recherche sur le Cancer (Milan) a élaboré une méthode pour que ces personnes puissent retrouver leur pleine motricité.

L'une des premières personnes à s'être intéressé de manière rigoureuse aux gestes en situation de travail est probablement Rudolf Laban. Dès les années 1940, ce spécialiste du mouvement, célèbre pour avoir donné un élan à la danse moderne, propose au lecteur des techniques pour effectuer des tâches domestiques et des mouvements se rapportant au travail d'usine avec le moins d'effort possible⁸⁷. Cependant, la notion de geste professionnel émerge dans les années

⁸⁴ COOK, Nicholas. « The Signifying Body ». **In** : *Id.*, *Beyond the Score: Music as Performance*, *op. cit.*, pp. 288-307 ; KING, Elaine., GINSBORG, Jane. « Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal ». **In** : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture*, *op. cit.*, pp. 177-201 ; DAVIDSON, Jane W. « The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox ». *Musicae Scientiae [en ligne]* 2001, vol. 5, n°2, pp. 235-256. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/102986490100500206> (consulté le 9 août 2018).

⁸⁵ GODARD, Hubert., KUYPERS, Patricia (entretien réalisé par). « Des trous noirs ». *Revue Nouvelles de Danse*, 2006, n°53, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ LABAN, Rudolf., LAWRENCE, F.C. *Effort: Economy of Human Movement*. Londres : MacDonald & Evans, 1947.

2000 dans le domaine de l'ergonomie, pour ensuite intégrer le champ de la didactique et des sciences de l'éducation. C'est dans cette perspective que Jean-Bernard Duvillard parle d'*introspection gestuée* pour qualifier une « prise de conscience réflexive incarnée⁸⁸ » vis-à-vis de l'absence de maîtrise de certains « micro-gestes d'action » des enseignants (« posture gestuée », voix, regard, usage du mot, « positionnement tactique »). L'auteur fournit des mesures à adopter pour appréhender l'impact des micro-gestes sur l'animation de séances de cours.

Sans forcément utiliser le terme de « geste professionnel », d'autres chercheurs s'intéressent aux gestes en situation de travail, comme Jacques Leplat, qui distingue les *gestes-signes* (communication entre plusieurs sujets) des *gestes-actions* (tâche physique à effectuer). Selon l'auteur, « l'analyse de la conception et de l'usage de codes ou systèmes gestuels constitue une partie souvent importante de l'analyse du travail⁸⁹ » puisqu'elle permet de rendre plus efficaces les mesures liées à la formation et à la sécurité au travail. Michel Gendrier propose le terme d'*ergomotricité* pour définir la culture physique de la prévention. Il remarque qu'hormis quelques cas particuliers (sportifs, enfants en classe de maternelle, rééducation), rien n'est fait pour inculquer les gestes et mouvements justes qui minimisent l'effort et préservent la santé. L'auteur essaie de combler ce « vide pédagogique⁹⁰ » en démontrant le besoin d'une éducation de la motricité du travailleur, afin qu'elle soit adaptée à chaque situation, selon la quantité et la qualité de l'effort à fournir. C'est donc dans le but d'éviter « l'erreur motrice, la contrainte musculaire, le geste parasite et [d']élimine[r] tout risque d'accident⁹¹ » que Michel Gendrier fournit une grille de recommandations pour chaque type d'effort usuel (mettre un seau à l'épaule, tailler une haie, transporter une bouteille de gaz, porter un enfant dans ses bras, passer l'aspirateur, enfiler un pantalon, repasser, etc.). Les différentes études mettent toutes en valeur la notion d'effort qui, pour Rudolf Laban, n'est finalement qu'un moyen parmi d'autres de paramétrer le mouvement. En musique, l'effort du musicien peut littéralement devenir spectaculaire et se lire à travers le geste, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

⁸⁸ DUVILLARD, Jean-Bernard. *La place des gestes et micro-gestes professionnels dans la formation initiale et continue des métiers de l'enseignement*. Thèse de doctorat : Sciences de l'éducation. Lyon : Université Lyon 1, 2014, p. 4.

⁸⁹ LEPLAT, Jacques. « Les gestes dans l'activité en situation de travail. Aperçu de quelques problèmes d'analyse ». *PISTES [en ligne]* 2013, vol. 15, n°1 : Passerelle. Disponible sur : <http://pistes.revues.org/2951> (consulté le 4 août 2018), p. 3.

⁹⁰ GENDRIER, Michel. *Gestes et mouvements justes. Guide de l'ergomotricité pour tous*. Les Ulis : EDP Sciences, 2004, p. 10.

⁹¹ *Id.*, p. 166.

Le geste en sciences humaines et sociales

Quand il s'agit du geste, la littérature des sciences humaines et sociales fait souvent resurgir trois grands noms : Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan et Marcel Jousse. Dans le désormais célèbre article sur les techniques du corps⁹², Marcel Mauss défend l'idée que les schèmes corporels dépendent de la culture et de la société. Autrement dit, à une certaine société correspond un certain corps, que l'on peut par exemple observer dans les démarches de chacun. Il existe donc une puissance sociale exercée sur le corps de l'individu⁹³. La formulation de Claude Lévi-Strauss nous semble résumer le mieux le travail de Marcel Mauss : « chaque technique, chaque conduite, traditionnellement apprise et transmise, se fonde sur certaines synergies nerveuses et musculaires qui constituent de véritables systèmes solidaires de tout un contexte sociologique⁹⁴ ». Finalement, la plupart des gestes ne sont « signifiants et décriptables [qu']à l'intérieur d'un contexte historico-culturel⁹⁵ » et sont soumis à diverses variables contextuelles (espace, temps, environnement, allure, nuance, expression)⁹⁶. Le geste possède donc également une connotation sociale *a priori* consubstantielle au mouvement et avec laquelle les dramaturges (comme Samuel Beckett), les chorégraphes (telle Pina Bausch) et les compositeurs (comme Mauricio Kagel ou Luciano Berio) peuvent jouer.

⁹² La publication de ce texte survient deux ans après la conférence (Société de Psychologie, 17 mai 1934) et a eu un impact sur tous ses successeurs. Récemment, un numéro entier de la revue *Le Portique* a été consacré à ce texte. MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». *Journal de Psychologie*, 1936, vol. 32, n°3-4 ; *Le Portique [en ligne]* 2006, n°17 : Marcel Mauss et les techniques du corps. Disponible sur : <http://leportique.revues.org/791> (consulté le 5 août 2018).

⁹³ Dans l'ouvrage « Esquisse d'une théorie générale de la magie », Marcel Mauss et Henri Hubert emploient le terme « mana » pour indiquer le degré plus ou moins fort de représentation sociale dont est investi un individu (le sorcier). MAUSS, Marcel., HUBERT, Henri. « Esquisse d'une théorie générale de la magie ». *L'Année Sociologique*, 1904, n°7, pp. 1-146.

⁹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». In : MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p. XIII.

⁹⁵ RIVIÈRE, Claude. « La gestualité comme marqueur socioculturel ». *Anthropos*, 2008, vol. 103, n°2, p. 555.

⁹⁶ Chez les Mezo de Madagascar par exemple, donner un objet se fait à une main ou deux selon si c'est le cadet qui l'offre au supérieur ou l'inverse. Les gestes peuvent également varier suivant les cultures tout en gardant les mêmes significations, ce qui est généralement le cas des gestes de salutation et de politesse. Inversement, un même geste comporte des significations différentes suivant les cultures. Par exemple, le geste formé de la main en forme de bourse est pratiqué partout dans le monde mais comporte des significations variables suivant les régions. En Grèce et en Turquie, il veut dire « bien ». En France, il marque la peur tandis qu'en Tunisie il signifie « doucement ». En Italien enfin, il s'agit d'une marque d'impatience : « que se passe-t-il ? ». En bref, « chaque culture a ses signes corporels ». RIVIÈRE, Claude. « La gestualité comme marqueur socioculturel », *op. cit.*, p. 558.

Après l'opposabilité du pouce également partagée par les primates (ainsi qu'un certain nombre de reptiles et d'oiseaux grimpeurs), André Leroi-Gourhan considère que la main dégagée de toute locomotion représente le dernier stade d'un des axes de l'évolution anatomique du vertébré⁹⁷. Ce critère définit avant tout le genre humain : « la main, libre de ses contraintes pédestres, est le symbole de l'évolution de l'homme⁹⁸ ». Au cours de l'histoire, cette libération de la main a conduit à libérer la parole. En d'autres termes, l'homme a progressivement délaissé le « geste-outil » de la technique manuelle au profit du geste vocal⁹⁹ en développant son champ facial par la mimique et le langage. Le chercheur met en évidence le rôle du geste utilitaire avec la production de paroles, dans une perspective de complémentarité¹⁰⁰. Il considère que chaque geste possède un rythme, et que la parole – qui par action des muscles est elle-même un geste – produit du rythme.

Marcel Jousse propose une « anthropologie holistique » basée sur le geste¹⁰¹. L'homme obéit à une loi universelle (nommée « triphasisme cosmologique »), qui est constituée d'une chaîne *agent-agissant-agi* définissant les interactions de chaque partie de l'Univers ainsi que celles entre les hommes et le Cosmos, de sorte que l'homme est un reflet conscientisé de l'Univers¹⁰².

⁹⁷ L'opposabilité du pouce, qui est d'abord une adaptation de caractère locomoteur, sert également d'instrument de préhension à la fois souple et précis, ce qui entraîne « une polarisation de plus en plus nette du champ technique sur la main ». La marche bipédale impose alors une expansion de la voûte crânienne et un équilibre du crâne sur la colonne vertébrale qui vont de pair avec une régression des contraintes mécaniques de la mâchoire (provoquée par la réduction importante des dents antérieures). Cette stature, combinée à la libération de la main témoignent d'une polarisation technique sur le champ manuel et définissent l'australopithèque : « si l'organisation cérébrale de l'homme actuel est un caractère d'acquisition relativement tardive, le redressement de la stature et la libération de la main sont au contraire les premiers critères d'humanisation visibles : les australopithèques sont hommes par leur posture et leur main bien avant toute humanité fondée sur les critères intellectuels et moraux ». LEROI-GOURHAN. « Libération de la main », *op. cit.*, p. 4, p. 5.

⁹⁸ LEROI-GOURHAN. « Libération de la main ». *PISTES [en ligne]* 2014, vol. 16, n°3 : Sur le fil. Disponible sur : <http://pistes.revues.org/3627> (consulté le 5 août 2018), p. 1.

⁹⁹ Comme le remarque Claire Gillie-Guilbert en tentant de définir le geste vocal, la parole n'est jamais désignée par l'expression « mouvement vocal » car la voix est toujours liée à la pensée et possède naturellement une intention et une signification. L'auteure part de l'hypothèse que le geste vocal n'est pas un simple mouvement qui exprimerait immédiatement une pensée musicale ou une émotion qui lui serait antérieure et extérieure, mais qu'il est « lui-même porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique ». Il ne s'agirait donc pas d'analyser d'une part l'émotion antérieure au geste puis le mouvement proprement dit, mais bien d'analyser le sens du geste en lui-même. GILLIE-GUILBERT, Claire. « 'Et la voix s'est faite chair...' ». Naissance, essence, sens du geste vocal ». *Cahiers d'ethnomusicologie [en ligne]* 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/71> (consulté le 5 août 2018), p. 5.

¹⁰⁰ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. Tome 1 : Technique et langage ; Tome 2 : La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1964 ; 1965.

¹⁰¹ Sa formule, « Le Geste, c'est l'Homme », illustre clairement sa position vis-à-vis de l'objet d'étude. JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris : Gallimard, 2008, p. 50.

¹⁰² D'un point de vue philosophique, cette idée remonte aux stoïciens, qui considéraient l'homme comme un fragment du cosmos, un fragment d'éternité ayant sa place assignée au sein d'un ordre aussi structuré qu'un organisme vivant, où toutes les parties interagissent et participent à l'entretien des fonctions vitales de l'individu. Par analogie, chaque être humain joue un rôle particulier dans l'harmonie du grand tout cosmique.

Selon Marcel Jousse, l'homme a une fonction d'*Anthropos mimeur* : il rejoue autant que possible ce qu'il a reçu et enregistré dans sa mémoire. L'imitation est donc l'un des actes fondamentaux de la nature humaine et le rapport de l'être humain au monde se définit par la mimésis. C'est par l'assimilation du monde qui l'entoure – l'*intussusception* caractérise le fait de pouvoir imprimer une action dans sa mémoire psychique et corporelle – que l'être humain est en mesure de restituer sa pensée sous forme de paroles. Inversement, toute parole constitue un encapsulage de ce monde qui nous entoure. Un geste est toujours dynamique, selon l'agent agissant sur l'agi, l'agi devenant à son tour agent, etc.

Permanence et variation des gestes socio-culturels

Des spécialistes s'attachent à montrer les codifications des gestes ainsi que leurs variations et/ou leurs évolutions selon les époques et les géographies. Selon Jean-Claude Schmitt, « Hugues de Saint-Victor a fermement établi le cadre théorique de la réflexion cléricale sur les gestes aux XII^e et XIII^e siècles¹⁰³ ». Les manières à table constituent une bonne illustration de ce modèle. Ces règles font l'objet d'une littérature spécifique du XII^e siècle, appelée « contenances de table »¹⁰⁴, dont certaines restent valables aujourd'hui.

Il faut attendre la Renaissance pour voir apparaître une iconographie représentant des typologies de gestes de société. La *Chiologie* (suivi du deuxième volume, la *Chironomie*) de John Bulwer, publié en 1644, semble être le premier livre entièrement dédié au geste et publié en anglais. On y trouve des planches indiquant chaque signification des gestes de la main, comme l'invitation, le triomphe, le rejet, l'indignation, le supplice ou l'applaudissement. En 1738, dans *The Art of Painting*, Gérard de Lairese dessine les différentes manières de tenir la vaisselle suivant sa classe sociale, ainsi que les différentes modalités gestuelles dans le fait de donner et recevoir. Un siècle plus tard, en 1832, le chanoine Andrea de Jorio écrit un traité du geste dans lequel il décrit quelques 250 gestes des napolitains de son époque, suivis d'illustrations :

¹⁰³ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, op. cit, p. 200.

¹⁰⁴ Parmi ce cadre prévalent dans l'aristocratie puis la bourgeoisie, il est ainsi prohibé de s'essuyer les dents avec la nappe (!), s'accouder à la table, toucher son nez ou ses oreilles, tremper la nourriture dans la salière, se précipiter pour manger ou encore poser sur l'assiette un morceau déjà mis dans la bouche.



Figure 1 : exemples de gestes napolitains pratiqués au début du XIX^e siècle. Par ordre croissant : silence, négatif, beauté, faim, moquerie, fatigue, stupide, guerrier, tromper, astucieux. DE JORIO, Andrea. [Planche n°21]. In : *Id., La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Naples : Fibreno, 1832, p. 425

Dans le but d'apporter une aide aux archéologues de la région, Andrea de Jorio essaie de prouver que les gestes napolitains de la première moitié du XIX^e siècle ont une origine ancienne qui se retrouve sur les amphores, mosaïques, fresques, vases et statues de l'Antiquité. À tout le moins, le document prouve que cette sémantique de la gestuelle napolitaine reste toujours valide depuis presque 200 ans.

La littérature actuelle sur le geste fait montre d'un nombre important de travaux proposant des grilles de significations du geste au regard d'un cadre socio-culturel donné. Le recensement des codes langagiers issus de la communication non verbale peut se faire à partir d'une typologie

du geste social¹⁰⁵, de profils psychogestuels¹⁰⁶ ou bien de manière plus empirique¹⁰⁷ ou lexicographique¹⁰⁸. Les gestes eux-mêmes subissent des mutations, que ce soit dans sa manière d'être réalisé ou dans la signification qu'il renferme :

De multiples façons, les gestes *migrent* (et disparaissent) et en migrant, ils créent des combinaisons inattendues, de nouvelles valences et des significations et expériences culturelles alternatives. Dans un monde de circulation planétaire inévitable, les gestes, eux aussi, font l'objet d'appropriations et d'après-vie qui modifient leur fonction initiale.¹⁰⁹

C'est ainsi que Tony Ferri montre le renversement de paradigme opéré dans le geste en institution judiciaire, passant de la pendaison et la guillotine aux contrôles électroniques de surveillance¹¹⁰, que Susan A. Philips compare les différentes significations sociales d'une

¹⁰⁵ Desmond Morris propose une description pour chaque geste, qu'ils soient *accidentels*, *expressifs*, *mimiques*, *schématiques*, *symboliques*, *techniques*, ou *codés*. Par exemple, les *gestes accidentels* regroupent les actions *a priori* non sociales des gestes sociaux, comme le fait de cligner de l'œil pour se débarrasser d'une poussière, qui peut être interprété différemment pour l'observant. MORRIS, Desmond. *La clé des gestes*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1978.

¹⁰⁶ Selon Joseph Messinger, des profils antagonistes (prépondérance du pouce droit et du bras gauche par exemple) induisent un flux énergétique plus efficace, et conditionnent donc le succès ou l'échec d'une relation humaine. Lorsque les intérêts divergent, cela entraîne par exemple des conflits de personnalité. Dans le domaine politique, c'est la ressemblance des profils psychogestuels qui détermine l'empathie de l'électeur envers le candidat. Ainsi, le psychologue tente d'expliquer, à travers le décryptage des gestes des politiciens, les différentes attitudes des électeurs (sympathie, antipathie). MESSINGER, Joseph. *La grammaire des gestes. Pour tout savoir sur les autres*. Paris : J'ai Lu, 2008.

¹⁰⁷ Philippe Turchet propose une discipline nommée « synergologie » qui viserait à décrypter les fonctions de l'esprit humain à partir de son langage corporel. L'homme se définirait comme un être social car il posséderait plusieurs filtres : des filtres de sincérité qui le ferait mentir pour sa survie sociale (soit pour se survaloriser, soit pour acquiescer, soit pour omettre un fait), des filtres de spontanéité qui le font se méfier de ses sentiments, des filtres naturels fondés sur des *a priori*. Ces filtres sont trahis par le comportement corporel qui ne suit pas. La synergologie consiste à décoder ces situations où le sous-texte contredit le texte. À partir de sa gestuelle, elle permet d'éclaircir l'expression véritable d'un interlocuteur, c'est-à-dire révéler ses mouvements inconscients. TURCHET, Philippe. *La synergologie. Comprendre son interlocuteur à travers sa gestuelle*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2004.

¹⁰⁸ À l'instar de Joseph Messinger, François Caradec propose un dictionnaire recensant plus de 800 gestes courants de la tête aux pieds, décrits et illustrés, avec indication géographique. Classés par partie du corps (bouche, langue, nez, cou, menton, ongles, aisselles, etc.), chaque geste possède une description. Par exemple, « se tapoter légèrement la nuque avec la main » est synonyme d'accusation d'homosexualité pour un homme au Moyen-Orient tandis qu'au Japon, un « index dressé vivement replié en crochet vertical » désigne un voleur. CARADEC, François. *Dictionnaire des gestes : attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier*. Paris : Fayard, 2005 ; MESSINGER, Joseph. *Le dico illustré des gestes*. Paris : J'ai Lu, 2013.

¹⁰⁹ "In a rich variety of ways, gestures *migrate* (as well as disappear) and in migrating they create unexpected combinations, new valences, and alternative cultural meanings and experiences. In a world of inescapable global circulation, gestures, too, undergo appropriations and enjoy afterlives that change their initial function". NOLAND, Carrie. « Introduction ». In : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, p. X.

¹¹⁰ FERRI, Tony. « Geste, geste punitif et institution judiciaire ». *Appareil [en ligne]*, 2001, n°8 : Le geste. Disponible sur : <http://appareil.revues.org/1329> (consulté le 5 août 2018), pp. 2-3.

même pratique dansée¹¹¹, et que Richard Sennett analyse l'évolution de l'artisanat¹¹². Le sociologue américain remarque que depuis la Grèce archaïque, la dimension de partage envers la communauté chère aux métiers de l'artisanat a aujourd'hui disparu pour laisser place aux gratifications individuelles par la concurrence qui sont fondamentalement opposées avec le concept même de l'artisan (celui qui crée, qui compose).

La révolution numérique fait émerger des questions relatives au travail manuel puisque les technologies semblent réduire la « gestosphère » de l'homme moderne. Pour Pascal Krajewski, « l'ordre technologique se développe essentiellement sur la réduction de l'ensemble des gestes répondant à la fibre cognitive, autour d'un unique schème : le 'mouvement infime de l'index'¹¹³ » inventé par le bouton. Par exemple, le geste de voter ou le geste de chercher dans un dictionnaire se réduit dorénavant à l'action de « cliquer » ou « tapoter », ce qui a pour effet de désacraliser et banaliser ces actes tout en réduisant la mémoire du corps, et donc la mémoire à long terme. L'homothétie entre le geste et l'action menée est perdue puisque « n'importe quel geste pourra être technologique ; n'importe quel geste peut réaliser n'importe quelle action à partir du moment où il est retraité par une interface appareillée¹¹⁴ ». Ce bouleversement transforme notre corps sensori-moteur en corps « sémiotiquement enrichi¹¹⁵ » qui exploite les dimensions informative et communicative de nos gestes.

Le geste dans les arts

La notion de geste recouvre les différents domaines artistiques. En plus du cas de la musique qui est traité en détail un peu plus loin, on trouve différents travaux en peinture, en

¹¹¹ Le Crip Walk était au départ une danse afro-américaine (le Cake Walk) des plantations, dansée par les esclaves noirs du sud des Etats-Unis (principalement en Géorgie) à la fin du XIX^e siècle. Puis elle est a été réappropriée par le gang Crip, pour finalement se mondialiser grâce aux médias, en particulier via des rappeurs tels que Snoop Dogg. On a donc trois significations différentes pour un schème de gestes similaires : la parodie ou l'amusement, le signe d'appartenance ou gage d'affection, le divertissement ou produit de consommation. Dans tous les cas, il s'agit d'un marqueur social visant à asseoir l'identité d'une personne au sein d'un groupe. PHILLIPS, Susan A. « Physical Graffiti West: African American Gang Walks and Semiotic Practice ». **In** : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture, op. cit.*, pp. 31-68.

¹¹² SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel, 2010.

¹¹³ KRAJEWSKI, Pascal. « La geste des gestes (extrait) ». *Appareil [en ligne]* 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1298> (consulté le 5 août 2018), p. 11.

¹¹⁴ *Id.*, pp. 9-10.

¹¹⁵ KRAJEWSKI, Pascal. « L'émergence des gestes technologiques ». **In** : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 45.

danse, dans le théâtre et le cinéma, sans compter la notion plus générale de geste artistique¹¹⁶. Plusieurs textes abordent le geste pictural, que ce soit de manière philosophique¹¹⁷, ou selon un angle particulier, comme le hasard¹¹⁸ ou la relation à l'espace. Dans ce dernier cas par exemple, Anne-Claire Cauhapé rapproche l'œuvre de Jackson Pollock – qui conduit la peinture d'art de l'image vers un art de l'action – de celle de Rudolf Laban. La toile du peintre américain devient « rencontre poétique entre le corps en mouvement et l'espace¹¹⁹ » et celle-ci peut être rapprochée de la *choreutique* labanienne visant justement à étudier les relations harmoniques entre les mouvements et l'espace¹²⁰.

Parmi les sources sur le geste dansé, on trouve un recueil de contributions d'expériences de différents auteurs-danseurs questionnant le caractère naturellement ambivalent du geste¹²¹ : sa valeur objective (« le » geste de prendre la main) et sa valeur subjective propre à chaque danseur (tel danseur prend la main d'une danseuse d'« un » geste ferme qui lui appartient). Chez le danseur, nous dit Fanny Fournié, il n'existe pas que le geste vu. Un mouvement intérieur qu'elle nomme *sous-geste* donne un sens aux gestes chorégraphiques. Il s'agit de la « 'petite histoire' ou du 'dialogue' » qui s'effectue dans la tête du danseur afin de colorer le mouvement de l'émotion correspondant à la situation du personnage¹²². Le geste dansé peut également

¹¹⁶ Selon Amélie Balazut, l'art paléolithique ne cesse de montrer des représentations animales et de mettre en valeur la « vitalité esthétique » du monde vivant : « le geste artistique, dès son origine, a ainsi pour principe de reprendre cette autoprésentation des formes vivantes qui, bien que contenue, survit pourtant en chacun de nous, dans les manifestations spontanées qui caractérisent notre expression gestuelle d'être vivant ». BALAZUT, Amélie. « Survivance de l'auto-représentation des formes vivantes dans l'art paléolithique ». In : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique, op. cit.*, p. 100.

¹¹⁷ HECKEL, Nicolas. « Le sujet de la peinture ». In : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique, op. cit.*, pp. 189-203 ; ROSA DIAS, Fernando. « Geste, touche, style. Réflexions sur le geste en peinture ». In : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique, op. cit.*, pp. 159-177.

¹¹⁸ TROCHE, Sarah. « Francis Bacon et le hasard du geste ». In : FORMIS, Barbara (dir.). *Gestes à l'œuvre*. Saint-Vincent de Mercuze : De l'Incidence, 2008, pp. 141-150.

¹¹⁹ CAUHAPÉ, Anne-Claire. « La chorégraphie du geste pictural. Sensible et plasticité ». In : LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.). *Murmure*, 2006, hors-série : Sur le geste, p. 45.

¹²⁰ « La technique du *dripping* de Pollock relève de 'la pensée de la danse' telle que Laban, la définit, c'est-à-dire 'œuvre pour tirer avantage de l'espace'. Le geste de Pollock se redéfinit dès lors comme l'objet et le sujet de la représentation picturale. En effet, la peinture parlant d'elle-même selon le principe de réflexivité de la perspective moderniste, la toile de Pollock est l'expression de cette expérience de la dynamique du corps à l'origine de la création ». *Id.*, p. 46.

¹²¹ GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (dir.). *Histoire de gestes, op. cit.*

¹²² FOURNIÉ, Fanny. *Danse, émotions et pensée en mouvement. Contribution à une sociologie des émotions. Les cas de Giselle et de MayB*. Thèse de doctorat : Sociologie. Grenoble : Université de Grenoble, 2012, p. 277.

s'analyser sous un angle philosophique¹²³, du point de vue des effets physiques de la pratique du mouvement¹²⁴ ou selon l'apprentissage d'une tradition d'une génération à une autre¹²⁵.

L'acteur de cinéma n'a pas de corps à l'écran. Son corps est insaisissable car « [il] s'y présente comme une substance dont les attitudes ne sont que les accidents¹²⁶ » nous dit Alain Masson. Le corps filmique est « précaire, synecdochique et lacunaire¹²⁷ ». La notion de geste, « la matière la plus substantielle du cinéma¹²⁸ », recouvre le domaine de la cinématographie, que ce soit à un niveau physique (coupure de la bande¹²⁹, mouvement des acteurs¹³⁰) ou selon une acception métaphorique¹³¹. À travers l'exemple du *gore*, Philippe Ortolì considère le geste

¹²³ Anne Boissière utilise le terme « geste dansé » pour donner un aspect plus philosophique au mouvement, car la danse est un art relativement vierge du point de vue de la discipline philosophique. Selon l'auteure, « [La danse] n'est pas seulement un art du geste mais un art qui fait geste, contre les risques d'enlèvement d'une pensée esthétique trop sûre d'elle-même [...] Mouvement de destitution et de constitution de soi, le geste dansé soulève la question philosophique classique des rapports entre le corps et l'esprit, comme d'ailleurs celle de l'intersubjectivité : la part de l'autre dans le rapport à soi ». BOISSIÈRE, Anne. « Présentation ». In : BOISSIÈRE, Anne., KINTZLER, Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, op. cit., p. 7, p. 11.

¹²⁴ Sally Ann Ness démontre que la répétition de gestes quotidiens peut laisser des marques, telle que la déformation des os. Dans le cas de la danse de ballet ou le Bharata Natyam, le geste s'inscrit dans le corps et s'imprime sur le corps. Ils sont « archivés ». ANN NESS, Sally. « The Inscription of Gesture ». In : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*, op. cit., pp. 1-30.

¹²⁵ Par exemple, un même geste du Bharata Natyam n'apporte pas la même signification et ne porte pas la même qualité spirituelle en fonction du contexte culturel et géographique. HATRAK, Ketu H. « The Gestures of Bharata Natyam: Migrating into Diasporic Contemporary Indian Dance ». In : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*, op. cit., pp. 217-240.

¹²⁶ MASSON, Alain. « D'où vient le geste ? ». In : AMIEL, Vincent., NACACHE, Jacqueline., SELLIER, Geneviève et al. *L'acteur de cinéma : approches plurielles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 84.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Id.*, p. 83.

¹²⁹ Selon Philippe Roy, « le geste cinématographique est une composition de gestes de traçage et de coupure ». Le traçage désigne le geste du filmeur pour chaque plan. Il connecte les différents points de vue (celui du filmeur, d'un acteur, etc.) et les sons hors-champs. Le geste de traçage fédère, dans une même unité de temps, la multiplicité des points de vue ; il dirige la progression dans le temps. Le geste de coupure désigne le vide qui sépare chaque plan du suivant. Le raccord est donc ici vu comme la trace de cette coupure. C'est la succession des différents gestes de coupure qui détermine la temporalité du film. ROY, Philippe. « Geste cinématographique et cinéma documentaire ». *Appareil [en ligne]* 2010, n°6 : Philosophie et cinéma. Disponible sur : <http://appareil.revues.org/1087> (consulté le 6 août 2018), p. 3.

¹³⁰ À travers l'exemple du film *Good Men, Good Women* de Hou Hsiao-Hsien Lesley (1995) Stern discute de la migration des gestes d'un personnage à un autre et d'une temporalité à l'autre. Plus spécifiquement, la caméra reconstitue mécaniquement les modalités gestuelles des acteurs, et réalise par là un geste affectif qui ne résulte pas directement des acteurs eux-mêmes mais qui se perçoit à travers le prisme d'une forme technologique homogène. Grâce à la caméra, l'image des gestes humains attire une réponse mimétique de la part du spectateur et ceux-ci sont eux-mêmes des reconstitutions mécaniques. En effet, certains gestes réapparaissent en filigrane à plusieurs endroits du film et forment un système d'inscription dans le temps, ce qui crée une dramaturgie du geste vectorisée par les reconstitutions « fantomatiques » des mouvements des acteurs. STERN, Lesley. « Ghosting: The Performance and Migration of Cinematic Gesture, Focusing on Hou Hsiao-Hsien's *Good Men, Good Women* ». In : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*, op. cit., pp. 185-215.

¹³¹ Ainsi, Román Domínguez Jiménez, en prenant le contre-exemple du cinéma de Yasujiro Ozu, affirme que « l'Occident [peut] être défini comme une métaphysique de la dramatisation du geste, laquelle ne comprend le geste que d'après une synthèse dialectique héritée de la Grèce et du christianisme ». JIMÉNEZ, Román Domínguez. « Ozu, le siècle et le geste. Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps ».

d'ouvrir comme l'idée « d'aller pénétrer un corps pour en faire apparaître le fond¹³² ». Ce geste peut désigner l'ouverture d'une boîte de Pandore, qui représente donc un danger (Robert Aldrich – *En quatrième vitesse*, 1955), d'un coffre de voiture, qui résout une tension (Quentin Tarantino – *Reservoir Dogs*, 1992) ou celui du corps lui-même¹³³.

Que ce soit le théâtre Nô, la pantomime (sur scène ou dans le cinéma muet), le théâtre de marionnettes (comme celui de Gordon Craig ou le Bunraku), le mime corporel dramatique d'Étienne Decroux¹³⁴, le cirque¹³⁵ ou le théâtre, tous les arts de la scène entretiennent un rapport étroit avec le geste physique. Dans le cas du théâtre occidental, les écrits de Constantin Stanislavski publiés dans les années 1930 témoignent d'une volonté d'ôter du jeu de l'acteur tout artifice¹³⁶, en particulier dans le geste, comme le montre l'exercice bien connu de la broche « perdue ». Les textes d'Antonin Artaud¹³⁷ et de Bertolt Brecht¹³⁸ sont révélateurs d'une réforme pour un théâtre moderne, non plus psychologique mais gestuel : « le geste n'est plus simplement lié à la main, l'organe privilégié du geste, mais est devenu 'tête'¹³⁹ ».

Dans les années 1930, Bertolt Brecht réutilisa le terme latin *gestus* pour désigner l'ensemble des comportements gestuels ayant une signification sociale. Cette notion, à la base du *théâtre*

Appareil [en ligne] 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <http://appareil.revues.org/1365> (consulté le 3 août 2018), p. 8.

¹³² ORTOLI, Philippe. « Percer les corps, déchirer le plan. Le geste d'ouvrir dans le cinéma de genre ». In : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*, op. cit., p. 225.

¹³³ Lorsque l'héroïne d'*Elle s'appelait Scorpion* (Shunya Ito, 1972) lacère le visage du cruel directeur de la prison de laquelle elle s'est évadée, le plan se fend en deux pour s'ouvrir sur le suivant. Le geste physique se reporte directement sur la pellicule.

¹³⁴ A partir de 1923, Étienne Decroux a été élève de l'École du Vieux Colombier de Jacques Copeau, où il a découvert le mime corporel. Il a transformé le mime en art grammatical (travail muscle après muscle, de la règle du contrepoids, etc.), afin d'obtenir autant de crédit que la danse, la musique ou la parole et ainsi faire du mime un métier. L'ancienne pantomime était muette. Elle mettait l'utilisation du visage et des mains au premier plan et le langage des gestes remplaçait la parole. À partir d'Étienne Decroux, c'est plutôt le corps (en particulier le tronc) qui doit exprimer la pensée. Celui-ci participe à n'importe quelle action. Chaque geste du quotidien a fait l'objet d'une exhaustive, dont le célèbre exemple de la prise d'un verre, ou les différentes façons de mimer la main (la main classique, la main géométrique, celle de l'identification ou celle de l'orateur). Après Decroux, il n'est plus possible de saisir un objet, dire bonjour, s'asseoir ou dévisser un bocal sans penser au geste parfait. Puisque dans les conservatoires, il n'y avait aucune éducation sur le comportement corporel de l'acteur parlant, Étienne Decroux a écrit une formation de l'acteur, où il faut d'abord enseigner le corps pour finalement lui donner la parole. Il s'agit de la première théorie du mime, que l'on peut découvrir dans : DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie Théâtrale, 1994.

¹³⁵ En ce qui concerne l'étude du geste chez les acrobates, cf. : BOUISSAC, Paul. *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague : Mouton, 1973 ; BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*, op. cit.

¹³⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion, 1997 ; STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Paris : Payot, 2001.

¹³⁷ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1985.

¹³⁸ BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 2013.

¹³⁹ NÄGELE, Rainer. « L'autre scène : entre(n) Brecht et Artaud ». *Revue de littérature comparée [en ligne]* 2004, vol. 2, n°310. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-2-page-147.htm> (consulté le 16 octobre 2018), p. 148.

épique, est indissociable de l'effet de distanciation [*Verfremdungseffekt*], procédé qui vise à tenir le spectateur à l'écart de toute identification à un personnage. La distanciation fait cohabiter deux niveaux de lecture, comme dans une fable : un premier niveau concret (voire naïf) du texte dissimule un second niveau qui se veut critique et distancié. Selon Patrice Pavis, qui a par ailleurs étudié les conditions épistémologiques pour une sémiologie du geste théâtral¹⁴⁰ :

Le *gestus* brechtien est au départ le rapport social que l'auteur établit entre son personnage et les autres, au travers de ses attitudes, de son regard, de l'ensemble du langage corporel dont il dispose, mais aussi des intonations de sa voix. Pour rendre l'ensemble des aspects de ce rapport social, l'auteur s'appuie sur la distance mise entre l'acteur et les mots qu'il prononce [...] Cette distance entre l'acteur et ce qu'il énonce, cette attitude politique, morale et critique, censée témoigner de sa maturité politique, doit pouvoir se transmettre au spectateur ; c'est là qu'intervient le *gestus* brechtien, destiné à achever de détacher l'acteur de son texte pour mieux exprimer la vision critique de l'auteur, voire du spectateur, sur l'acteur lui-même.¹⁴¹



Ces quelques pages n'ont fait qu'effleurer le monde des publications sur le geste, tellement prolifique qu'il conviendrait de parler de *Gesture Studies*¹⁴². Néanmoins, il est maintenant assez clair que la notion de « geste » est polysémique et hétéroclite, même si certains domaines n'ont pas fait l'objet de commentaires. Parmi ces exclus, citons l'art de la performance (Futurisme, Dadaïsme, Fluxus), l'art calligraphique¹⁴³, le dessin¹⁴⁴, la médecine,

¹⁴⁰ PAVIS, Patrice. « Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral [1981] ». In : *Id., Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène, op. cit.*, pp. 81-112.

¹⁴¹ PAVIS, Patrice. « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine ». In : *Id., Vers une théorie de la pratique théâtrales. Voix et images de la scène, op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁴² Depuis 2002, il existe une association internationale sur l'étude du geste humain nommée International Society for Gesture Studies (ISGS). Pour plus de détails, cf. : <http://gesturestudies.com/> (consulté le 12 août 2018).

¹⁴³ On sait par exemple que la calligraphie chinoise comporte tout une technique somatique préparant le geste d'écrire, et que cet acte comporte une valeur d'éternité.

¹⁴⁴ Sur le sujet du geste dans le dessin, se reporter à la partie « Dessiner » du livre : ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Ville : Miméisis, 2015, pp. 111-145.

les pratiques religieuses occidentales¹⁴⁵ ou orientales¹⁴⁶, les interactions homme-machine¹⁴⁷, les méthodes de relaxation¹⁴⁸ ou somatiques, le sport¹⁴⁹ et les arts martiaux. En musique, les recherches sur le geste abondent également. Tout en restant focalisé sur notre objet d'étude – le geste comme nouveau paramètre de composition musicale – il est essentiel d'avoir un aperçu global afin de proposer un bilan de recherche qui fait toujours défaut à ce jour.

¹⁴⁵ Au sujet du geste dans la pratique du culte chrétien, Yves Beauperin a consacré un livre selon une analyse de la pensée jousienne. BEAUPERIN, Yves. *Anthropologie du geste symbolique*. Paris : L'Harmattan, 2002.

¹⁴⁶ La religion hindoue regorge de symboles associés aux gestes. Par exemple, chaque geste de Nataraja a une signification particulière : la main postérieure gauche montre la fin du monde par les flammes, la main postérieure droite tient un tambour et préfigure le monde purifié, la main antérieure droite invite à la non-crainte en tournant sa paume vers les fidèles, le pied droit indique que Shiva foule l'ignorance représentée par le démon Muyalaka et l'empêche ainsi de progresser, la jambe gauche qui se lève suggère la libération de l'âme une fois l'ignorance vaincue.

¹⁴⁷ À ce sujet, voir par exemple : KURTENBACH, Gord, HULTEEN, Eric A. « Gestures in Human-Computer Interaction ». In : LAUREL, Brenda (dir.). *The Art of Human-Computer Interaction*. Reading : Addison-Wesley, 1990, pp. 309-318.

¹⁴⁸ La *mudrâ* forme un parfait exemple d'étude sur le sujet du geste dans la religion orientale, ou dans les pratiques du yoga, dans lesquelles chaque *mudrâ* apporte un bénéfice.

¹⁴⁹ Dans un texte sur le tennis, Christophe Kihm parle du geste de servir et montre combien celui-ci est si important dans ce sport : « geste paradoxal d'engagement, à la fois début et fin, il convoque des paramètres dont l'équilibre semble impossible et dont le déséquilibre doit, par conséquent, être réglé : on ne peut être à la fois un début et une fin sans amputer le jeu de dimensions qui lui sont essentielles – la durée, la variété, l'échange ; mais on doit toujours être, potentiellement, et un début et une fin, pour que l'excellence technique demeure un paramètre décisif du sports ». KIHM, Christophe. « L'engagement ou l'hypothèse du tennis en un coup ». In : FORMIS, Barbara (dir.). *Gestes à l'œuvre, op. cit.*, p. 61.

Du geste au geste musical

Que ce soit un auditeur qui tape du pied ou remue la tête en écoutant de la musique dans le métro, un compositeur qui dédicace une de ses œuvres, un clarinettiste qui effectue une arabesque avec son instrument, une chanteuse qui tient une note longue, un chef d'orchestre qui bat la mesure, un pianiste qui effectue un *cluster* avec son avant-bras droit, un jeune compositeur décide qui décide de nommer sa pièce « opus 1 », il s'agit toujours de « geste musical ». Cependant, il s'agit dans certains cas de mouvements physiques (sonores ou muets) alors que dans d'autres le terme est employé dans son sens métaphorique ou symbolique. Il existe en effet deux grandes familles de gestes musicaux. D'une part, le terme peut désigner l'intention d'un motif ou d'une phrase musicale, voire d'une pièce particulière ou de l'œuvre entière d'un compositeur. Les termes geste d'attaque, geste compositionnel, geste d'ouverture, geste de fermeture ou geste cadentiel font partie de cette catégorie. D'autre part, le geste musical peut qualifier un mouvement du musicien dirigé vers un but, un mouvement ayant une intention propre. Les termes geste d'attaque, geste du musicien, geste rapide, geste instrumental, geste ample appartiennent à cette seconde famille.

L'utilisation systématique du terme « geste » et de ses composés (geste musical, geste instrumental, geste vocal, etc.) pour décrire des situations bien différentes confirment la nécessité d'une étude sur le sujet¹⁵⁰. S'il est employé à tour de bras, c'est avant tout car la notion de mouvement est omniprésente en musique. D'une part, l'écoulement du temps musical se prête naturellement aux métaphores du mouvement. C'est ainsi qu'au début du Moyen Âge, Saint-Augustin définissait la musique comme l'art de bien se mouvoir [*ars bene movendi*], et qu'il est courant de parler de sons qui chutent, de phrases qui donnent un élan ou d'arabesques qui tourbillonnent. D'autre part, le musicien est obligé d'effectuer un mouvement pour produire un son, qui se déplace dans l'air pour finalement faire vibrer le corps de l'auditeur.

¹⁵⁰ Le terme « geste musical » est d'ailleurs trop vague pour être présent dans les dictionnaires spécialisés. Parmi les sources consultées : VIGNAL, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2011 ; HONEGGER, Marc. *Dictionnaire usuel de la Musique*. Paris : Bordas, 1994 ; KENNEDY, Joyce., KENNEDY, Michael., RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. *The Oxford Dictionary of Music*. New York : Oxford University Press, 2013 ; SCHOLLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. New York : Oxford University Press, 1970 ; *Oxford Music Online*. Disponible sur : <http://www.oxfordmusiconline.com/> (consulté le 12 août 2018).

L'étude du geste en musique représente une part importante des travaux musicologiques de la dernière décennie, comme en témoignent de nombreux ouvrages et revues publiés¹⁵¹ ainsi que les projets de recherche¹⁵², des blogs¹⁵³ et des manifestations scientifiques organisées à ce

¹⁵¹ RYAN, Stephanie. *Musical Gesture and the Performer: An Approach to the Preparation of Late Twentieth-Century Solo Cello Music for Performance*. Mémoire de maîtrise : Musique. Hobart : University of Tasmania, 1998 ; GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique, op. cit.* ; *Cahiers d'ethnomusicologie [en ligne]* 2001, n°14, *op. cit.* ; HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert, op. cit.* ; SMART, Mary Ann. *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Londres : University of California Press, 2004 ; GILLIAM, Bryan. *Music, Image, and Gesture*. Durham : Duke University Press, 2005 ; GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *Music and Gesture*. Burlington : Ashgate, 2006 ; IMBERTY, Michel., GRATIER, Maya (dir.). *Temps, geste et musicalité, op. cit.* ; GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning, op. cit.* ; JORDAN, James. *The Conductor's Gesture. A Practical Application of Rudolf von Laban's Movement Language*. Chicago : GIA Publications, 2011 ; GUILLOU, Jean. *La musique et le geste*. Paris : Beauchesne, 2012 ; GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture, op. cit.* ; OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical, op. cit.* ; *Contemporary Music Review [en ligne]* 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/35/4-5> (consulté le 7 août 2018) ; MAZZOLA, Guerino., GUITART, René., HO, Jocelyn *et al.* *The Topos of Music. Tome III : Gestures*. Cham : Springer, 2017 ; NOISETTE, Claire. *L'enfant, le geste et le son*. Paris : Philharmonie de Paris, 2017.

¹⁵² Le projet GEMME (Geste musical : modèles et expériences) ; le programme GeAcMus (Geste, Acoustique, Musique), qui réunit des chercheurs d'horizons différents (sciences humaines, sciences exactes) et des musiciens de haut niveau, permet d'approfondir la compréhension des interactions entre le geste de l'instrumentiste, les propriétés mécaniques de son instrument et la musique interprétée ; le projet de recherche « La guitare en scène » de l'IREMUS se concentre sur la signification du geste comme incarnation du son dans le domaine de la guitare classique ; le projet Synekine, qui désigne également une compagnie de spectacles, vise à refléter notre capacité à associer plusieurs sens moteurs. En associant le geste et le langage, Synekine cherche à concevoir un langage plus fidèle à l'expression des émotions. Par ailleurs, le projet *Sonic Silhouettes, Musical Movement*, débuté en septembre 2018 par Winnie Huang, investit le rôle du performeur dans un répertoire de musiques de gestes.

¹⁵³ Voir par exemple ce carnet de recherche en ligne dédié au geste musical : <https://geste.hypotheses.org> (consulté le 23 avril 2019).

sujet¹⁵⁴ s’immisçant jusque dans les musées¹⁵⁵. Une étude statistique réalisée en 2014¹⁵⁶ dans le cadre des NIME¹⁵⁷ montre que sur la totalité des actes des treize années de conférence, 62% des papiers contiennent le mot « geste »¹⁵⁸, ce qui fait de ce terme le plus utilisé après « musique ».

Les multiples approches de la recherche autour du geste musical produisent une abondance de références qui nécessite un bilan de recherche actuel. Le dernier grand bilan de recherche spécialisé semble en effet remonter à 1998¹⁵⁹. Dans ce travail, l’auteure expose les différentes sources musicologiques qu’elle sépare en une approche implicite et explicite. Pour ce dernier cas, elle distingue le geste en tant qu’outil analytique ou esthétique. En 2000, un article de Claude Cadoz et Marcelo M. Wanderley concentrait des définitions variables du terme « geste » dans la littérature des sciences humaines, l’interaction homme-machine puis en

¹⁵⁴ Parmi les manifestations, citons les conférences annuelles des NIME (New Interfaces for Musical Expression), le colloque *Faire de la musique absolue avec la scène : Mauricio Kagel* (Nice 24-25 avril 2014), la journée d’étude *Composer (avec) le geste* organisée à l’IRCAM (18 juin 2014), le colloque *Le corps dans l’écriture musicale* (Paris-VIII, 28-29 mai 2015), la journée d’étude *Geste en musiques : interactions/ré-actions* (Festival MANCA, 24 novembre 2015), les deux journées d’étude *Théâtre musical (XX^e et XXI^e siècles) : formes et représentations politiques* organisé par l’IRPLL de Toulouse (11 décembre 2015, 6 janvier 2017), le colloque *L’interaction dans la musique. Son, geste, dispositifs dans les musiques électroniques et électroacoustiques contemporaines* (Université Rennes 2, 11-12 octobre 2017), les journées d’étude *La pensée sonore du corps : corps, son et technologies entre théories et pratiques* (Nice, 17-18 octobre 2016), les journées d’étude *Le geste sous toutes ses formes musicales et dansées* organisées par la Société Française d’Ethnomusicologie (Paris, 2-4 juin 2017), la journée d’étude *Geste musical/geste intérieur, geste d’exécution/geste instrumental. De la création à l’interprétation* (La Sorbonne, 23 janvier 2018), le séminaire *Le geste à l’origine de la musicalité* (IRCAM, 22 février 2018), la journée d’étude *Notation musicale et corporalité. Vers une construction de la notion de « corps » dans la notation musicale de la seconde moitié du XX^e siècle* (Évry, 21 mars 2018), le colloque *Geste de la main, mouvement de la voix. Musique et gestualité de l’Antiquité à l’âge classique* (La Sorbonne, 15-16 juin 2018), le colloque *Instrumental Theatre. Music and the Stage in Latin America (1954-2006)* se déroulant au Centre d’Art Sonore de Buenos Aires (3-5 décembre 2018) ainsi que la journée d’étude *GESTES – Mouvement, espace et son dans la création musicale et artistique* (Strasbourg, 8 mars 2019).

¹⁵⁵ L’exposition *L’œil écoute* (Centre Pompidou, Paris, mai 2017 – avril 2018) proposait au visiteur une « séquence d’expositions-dossiers » dans une perspective d’une « relecture de l’histoire du XX^e siècle » selon des thèmes comme l’iconographie musicale, les moyens d’exécution (comme des partitions de Dieter Schnebel), le festival Fluxus ou encore la musique futuriste. Pour plus de détails, cf. : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c654z65/rkKz4x4> (consulté le 12 août 2018).

¹⁵⁶ JENSENIUS, Alexander R. « To Gesture or Not? An Analysis of Terminology in NIME Proceedings 2001-2013 ». In : JENSENIUS, Alexander R., LYONS, Michael J. (dir.). *A NIME Reader. Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Cham : Springer, 2017, pp. 451-464.

¹⁵⁷ Le NIME (New Interfaces for Musical Expression) est une conférence internationale qui a lieu tous les ans et qui traite des nouvelles interfaces de création musicale. Depuis sa première manifestation en 2011, elle a pris une importance considérable, passant de 14 interventions à 92 interventions pour l’édition 2018. Tous les actes sont disponibles en ligne à l’adresse <http://www.nime.org/archives/> (consulté le 7 août 2018).

¹⁵⁸ Parmi les quelques 4200 occurrences du mot, les termes composés ou associés les plus utilisés sont les suivants (par ordre décroissant) : geste sonore [*sound gesture*], reconnaissance du geste, contrôle gestuel, geste musical, données du geste, *mapping* du geste, geste en musique [*music gesture*], analyse du geste, système gestuel, geste expressif.

¹⁵⁹ RYAN, Stephanie. *Musical Gesture and the Performer: An Approach to the Preparation of Late Twentieth-Century Solo Cello Music for Performance*, op. cit.

musique¹⁶⁰. Les auteurs apportaient également des commentaires quant aux différentes classifications du geste. Plus récemment, Baptiste Bacot a proposé un aperçu de la notation transversale du geste, en tant que technique, objet de discussion philosophique, et outil de communication, avant de passer en revue la littérature récente sur le geste musical¹⁶¹. Nous proposons ici une mise à jour dirigée de cette littérature, en rapport avec le sujet de recherche. Bien qu'une prise de conscience du panorama actuel des différentes approches du geste musical soit une nécessité, seules celles qui ont un rapport direct avec la suite de la thèse sont détaillées. Cela signifie qu'il convient d'abord de décrire brièvement les cinq grandes familles périphériques à notre problématique. Premièrement, le vaste domaine de la pédagogie musicale par le geste possède de multiples buts. L'utilisation des systèmes interactifs permet de proposer une expérience multimodale reliant kinesthésie, toucher et audition¹⁶², de transformer des formes géométriques en cellules rythmiques¹⁶³, d'établir une pédagogie par prolongement plutôt que par imitation¹⁶⁴, d'assister la tenue de l'archet de violon pour les débutants¹⁶⁵, de

¹⁶⁰ CADOZ, Claude., WANDERLEY, Marcelo M. « Gesture – Music ». In : WANDERLEY, Marcelo M., BATTIER, Marc (dir.). *Trends in Gestural Control of Music [CD-ROM]* Paris : IRCAM/Centre Pompidou, 2000, pp. 71-94.

¹⁶¹ BACOT, Baptiste. « Le geste, une notion transversale ». In : *Id.*, *Geste et instrument dans la musique électronique : organologie des pratiques de création contemporaines*. Thèse de doctorat : Musique, Histoire, Société. Paris : EHESS, 2017, pp. 21-49.

¹⁶² Durant deux années consécutives, des étudiants en danse de la Faculté des Lettres de Nice ont assisté à un cours de pédagogie du mouvement dispensé par Federica Fratagnoli (maître de conférences en danse) et Andrea Giomi. Ce séminaire a montré que « la rétroaction auditive tend à transformer la qualité de la perception tactile, en la remplaçant à un autre niveau de conscience » et que « l'intégration multimodale d'un geste sonifié semble améliorer à la fois sa perception et sa reconstitution, améliorant ainsi les connaissances somatiques des élèves » [*The study shows that auditory feedback tends to transform the quality of the tactile perception, re-situating it on a different level of awareness. Moreover, the multimodal integration of a sonified gesture seems to improve both its perception and reenactment, enhancing students' somatic knowledge*]. GIOMI, Andrea., FRATAGNOLI, Federica. « Listening Touch. A Case Study About Multimodal Awareness in Movement Analysis with Interactive Sound Feedback ». In : Actes du colloque *MOCO'18* (Gênes, 28-30 juin 2018). Sous presse.

¹⁶³ À partir de modèles de dentelles, l'utilisation d'un stylet retraçant des lignes droites ou courbes ainsi que le fait de le lever permettent de transcrire le maillage en formules rythmiques. De cette manière, la forme et l'énergie d'un geste sont reliés à un phénomène rythmique. GUÉDY, Fabrice., BEVILACQUA, Frédéric., RASAMIMANANA, Nicolas *et al.* *L'expérimentation musicale et pédagogique sur le geste de l'Atelier des Feuillantines avec l'équipe Interaction Musicale Temps Réel de l'IRCAM*. Disponible sur : <http://www.leducation-musicale.com/ircam.pdf> (consulté le 8 août 2018).

¹⁶⁴ Lors de travaux pédagogiques réalisés en classe de maternelle, un intervenant montrait à un enfant toutes les possibilités de gestes qui s'offraient à lui. Au lieu d'imiter la grande personne, ce qui impliquerait la mémorisation d'un schéma, l'enfant procédait par continuation. Il prolongeait le geste du professeur. KURTAG, György., DI SANTO, Jean-Louis., DESAINTE-CATHERINE, Myriam *et al.* « Pédagogie de l'électroacoustique du geste musical à la composition assistée par ordinateur ». In : Actes du colloque *JIM'07* (Lyon, 12-14 avril 2007). Disponible sur : <http://jim.afim-asso.org/jim2007/download/10-Kurtag.pdf> (consulté le 8 août 2018).

¹⁶⁵ Grâce à un retour vibrotactile, qui ne mobilise donc ni l'oreille ni l'œil de l'élève – celui-ci peut alors rester concentré sur son jeu – ce dernier peut corriger son mouvement selon un système de guidage. VAN DER LINDEN, Janet., SCHOONDERWALDT, Erwin., BIRD, Jon. « Towards a Real-Time System for Teaching Novices Correct Violin Bowing Technique ». In : Actes du colloque *HAVE 2009* (Lecco, 7-8 novembre), pp. 81-86. Disponible sur : <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/5356123> (consulté le 18 mai 2019).

réaliser un duo de piano virtuel¹⁶⁶ ou bien d'ajouter un côté ludique explicite dans l'apprentissage du piano¹⁶⁷. Des méthodes d'apprentissage « incarnées », issues des travaux d'Émile Jaques-Dalcroze¹⁶⁸, permettent à l'enfant de retrouver le rythme qu'il a perdu en vivant dans un milieu non naturel¹⁶⁹, de lui faire prendre conscience que la qualité du son passe avant tout par celle du geste¹⁷⁰, d'améliorer son apprentissage vocal¹⁷¹ ou d'améliorer la qualité expressive de leurs gestes pendant le chant¹⁷². L'éveil corporel et musical permet d'améliorer l'instabilité chez l'enfant de 3 ans¹⁷³ tandis que le fait de considérer la musique et la danse comme une seule et même activité permet, chez l'enfant de 5 à 7 ans, d'obtenir une écoute bien meilleure et un rapport à l'instrument plus naturel¹⁷⁴. Malgré ces nombreux exemples, la pédagogie musicale ne semble pour l'instant pas intégrer d'étude de pièces scéniques où le geste

¹⁶⁶ Ce projet, créé par Xiao Xiao, se nomme MirrorFugue et permet d'afficher un hologramme en face de soi durant le jeu pianistique. La pratique du duo permet d'apprendre par imitation en gardant une certaine corporéité, certes virtuelle, mais néanmoins supérieure au fait de se retrouver seul devant son piano et une partition.

¹⁶⁷ Le deuxième projet de Xiao Xiao, nommé Andante, est destiné aux enfants. Sur le piano, perpendiculairement au clavier, se situe un écran, sur lequel se trouve un petit bonhomme qui « marche sur les touches ». Là encore, la corporéité est représentée au piano. Il n'existe à ce jour aucune publication concernant les deux projets pédagogiques. Néanmoins, une conférence filmée a été donnée à Paris, dans laquelle Xiao Xiao explique en détails ses motivations, le développement des projets ainsi que ses résultats. XIAO, Xiao. *Reflecting Music Through Movement* (Institut Jean Le Rond d'Alembert, 14 juin 2018). Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=za8cw3C94AE> (consulté le 8 août 2018).

¹⁶⁸ Au début du siècle dernier, le célèbre pédagogue français proposait d'enseigner la musique en allant du plus concret (mettant en jeu toute la corporéité de l'enfant) au plus abstrait (comme la lecture à vue). De ce fait, l'éducation musicale de l'enfant ne plus exclusivement par l'oreille et la voix, mais par le corps tout entier. En plus de mettre fin au mythe de l'oreille innée en proposant divers exercices pour reconnaître les hauteurs et les intervalles, il considérait que l'oreille interne se développe par la conscience du son et du rythme. Le geste constitue un vecteur d'expression et il est nécessaire d'initier et de développer les mécanismes du corps afin que « l'organisme devienne un résonateur musical tellement vibrant et d'une telle fidélité qu'il puisse transposer en attitudes et en gestes spontanés toutes les émotions esthétiques provoquées par les rythmes sonores ». Par exemple, le pédagogue demandait aux élèves d'associer des mouvements de bras aux intervalles de temps et des mouvements de pieds aux valeurs des notes. JACQUES-DALCROZE, Émile. « Le rythme et le geste dans le drame musical et devant la critique ». In : *Id.*, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne : Foetisch Frères, 1965, p. 106.

¹⁶⁹ ARISTOW-JOURNOUD, Marinette., TOURET, Jean. *Le geste et le rythme, de la naissance à la préadolescence*. Paris : Armand Colin, 1982.

¹⁷⁰ RENARD, Claire. *Le geste musical*. Paris : Van de Velde, 1982.

¹⁷¹ LIAO, Mei-Ying., DAVIDSON, Jane W. « The Effects of Gesture and Movement Training on the Intonation of Children's Singing in Vocal Warm-Up Sessions ». *International Journal of Music Education [en ligne]* 2016, vol. 34, n°1, pp. 4-18. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0255761415614798> (consulté le 8 août 2018).

¹⁷² LIAO, Mei-Ying., DAVIDSON, Jane W. « Enhancing Gesture Quality in Young Singers ». *Music Education Research [en ligne]* 2016, vol. 18, n°3, pp. 283-294. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2015.1060953> (consulté le 8 août 2018).

¹⁷³ DEREUX, Véronique. *L'éveil corporel et musical chez l'enfant de 3 ans. Vers l'accompagnement de l'instabilité*. Paris : L'Harmattan, 2009.

¹⁷⁴ Cette méthode est pratiquée depuis 2010-2011 dans le conservatoire municipal de musique et de danse de Houilles (Yvelines). Durant deux années, au rythme d'une heure par semaine, les élèves pratiquent des jeux et des exercices : transposer des mouvements mélodiques dans l'espace, frapper une cymbale et l'arrêter avec une autre main suivant un rythme donné, respirer en position allongée avec une main sur le ventre, improviser à partir de percussions suivant des consignes de timbre, de vitesse ou d'intensité. NOISETTE, Claire. *L'enfant, le geste et le son, op. cit.*

constitue un paramètre de composition, ce que ce travail de recherche pourrait justement amener. Deuxièmement, l'interprétation sociale et anthropologique d'un geste musical permet de reconnaître une appartenance culturelle¹⁷⁵, d'en comprendre la symbolique¹⁷⁶ ou de saisir la spécificité de gestes extra-musicaux¹⁷⁷. Cette approche touche d'une part à l'identité du musicien qui, dans la tradition occidentale, subit un processus d'altération tout au long du XX^e siècle, et d'autre part aux codes relatifs à la gestuelle, avec lesquels certains compositeurs d'après-guerre vont jouer. Troisièmement, la captation du geste permet de créer des instruments « intangibles »¹⁷⁸, augmentés¹⁷⁹ ou de contrôle¹⁸⁰, de développer des logiciels d'analyse du mouvement¹⁸¹ et de synthèse sonore en temps réel¹⁸², ainsi que de révéler des correspondances précises entre les types de gestes et les changements de timbre¹⁸³. La captation du geste nous permet indirectement d'analyser la consistance du *mapping* geste-son dans des pièces utilisant un dispositif électroacoustique en temps réel. Le niveau de gestualité instrumentale présent dans un instrument électronique constitue en effet un critère de spectacularité de la performance.

¹⁷⁵ Par exemple, la manière de boucher les trous sur la *kena* (flûte à encoche) permet de savoir si le musicien est un andin ou un chilien de la ville. MARTÍNEZ, Rosalía. « Autour du geste musical andin ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne] 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1831> (consulté le 9 août 2018).

¹⁷⁶ La symétrie des jeux en miroir du « souffleur » (joueur de flûte de Pan) d'un ensemble *ayarichi*, par exemple, renvoie à l'idée d'un monde ordonnée, également incarnée l'organisation sociale ou le tissage. MARTÍNEZ, Rosalía. « Autour du geste musical andin », *op. cit.*

¹⁷⁷ En Asie centrale, le joueur de cymbalum (*chang*), en emprisonnant l'air dans ses mains, donne l'impression d'attraper le son qui s'élève de la table d'harmonie. L'effet est « imperceptible mais [le] geste [est] convaincant pour l'interprète et suggestif pour l'auditeur-spectateur ». DURING, Jean. « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne] 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1834> (consulté le 9 août 2018), p. 18.

¹⁷⁸ Une équipe du Centre de Robotique (MINES ParisTech) a mis en place un instrument de musique qui déclenche des événements sonores à partir de gestes aériens, à l'aide de la modélisation de gestes pianistiques obtenue grâce à un système de caméras 3D. Pour plus de précisions, cf. : HEMERY, Edgar., MANITSARIS, Sotiris., MOUTARDE, Fabien *et al.* « Towards the Design of a Natural User Interface for Performing and Learning Musical Gestures ». *Procedia Manufacturing* [en ligne] 2015, n°3, pp. 6329-6336. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2351978915009531> (consulté le 12 novembre 2018).

¹⁷⁹ Comme le violon et la guitare électrique. BEVILACQUA, Frédéric., RASAMIMANANA, Nicolas., FLÉTY, Emmanuel *et al.* « The Augmented Violin Project: Research, Composition and Performance Report ». In : Actes du colloque NIME'06 (Paris, 4-8 juin 2006). Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2006/nime2006_402.pdf (consulté le 10 août 2018) ; LÄHDEOJA, Otso. *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Université Paris-VIII, 2010.

¹⁸⁰ L'équipe Analyse/Synthèse de l'IRCAM, dirigée par Marcelo M. Wanderley entre 1996 et 2001, a développé plusieurs instruments de contrôle, comme une souris 4D et un gant de données. WANDERLEY, Marcelo M., DEPALLE, Philippe., RODET, Xavier. « Contrôle gestuel de la synthèse sonore », 1999. In : VINET, Hugues., DELALANDE, François (dir.). *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris : Hermès Science, 1999, pp. 145-163.

¹⁸¹ Le logiciel Gesture Follower, développé par l'équipe « Interaction son musique mouvement » (ISMM, anciennement IMTR) de l'IRCAM, est disponible sur : http://imtr.ircam.fr/imtr/Gesture_Follower (consulté le 10 août 2018).

¹⁸² Le logiciel cataRT est disponible sur : <http://imtr.ircam.fr/imtr/CataRT> (consulté le 10 août 2018).

¹⁸³ HALMRAST, Tor., GUETTLER, Knut., BADER, Rolf *et al.* « Gesture and Timbre ». In : GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*, *op. cit.*, pp. 183-211.

Quatrièmement, l'étude des gestes du chef d'orchestre permet de révéler des dispositifs sémiotiques récurrents et systématiques¹⁸⁴, d'en construire une typologie sémiotique¹⁸⁵, de montrer que la communication de la battue est liée à l'accélération de la trajectoire plutôt qu'à un changement de direction¹⁸⁶, d'expliquer comment ces gestes sont reliés aux processus cognitifs et aux émotions¹⁸⁷ ou bien servir à des fins compositionnelles¹⁸⁸. Le geste de chef, même s'il est souvent absent dans le répertoire qui nous intéresse ici, est donc un élément structurel et sémiotique de la performance, au même titre que le sont les gestes des musiciens. Cinquièmement, le geste compositionnel, qui définit par exemple la direction rhétorique des œuvres d'un compositeur¹⁸⁹ ou l'ensemble des éléments formant le matériau musical (comme les structures traditionnelles, les stéréotypes et les modes de jeu violents)¹⁹⁰, qui renvoie à toutes les caractéristiques de l'écriture musicale d'un compositeur¹⁹¹ ou bien qui, dans un sens plus général, signifie le fait de pouvoir percevoir du mouvement intentionnel dans les formes sonores¹⁹². Cette dernière catégorie s'écarte de notre problématique (qui ne concerne que les gestes du performeur, voire les gestes d'écoute) mais illustre néanmoins l'utilisation du terme

¹⁸⁴ Une typologie est disponible en annexe. Pour plus d'informations, cf. : POGGI, Isabella., ANSANI, Alessandro. « *Forte, piano, crescendo, diminuendo. Gestures of Intensity in Orchestra and Choir Conduction* ». In : Actes du colloque *MMSYM 2016* (Copenhague, 29-30 septembre 2016). Disponible sur : <http://www.ep.liu.se/ecp/article.asp?issue=141&article=015&volume> (consulté le 12 août 2018), p. 118.

¹⁸⁵ À travers le concept d'*économie sémiotique*, qui désigne le fait d'obtenir une infinité de significations avec un nombre fini d'éléments, Phillip Dineen Murray distingue trois styles dans le geste du chef : des codes gestuels simples et fonctionnellement définis, des modifications de ces codes et des gestes individuels inventés par le chef lui-même, qui peuvent être fonctionnels ou décoratifs. DINEEN MURRAY, Phillip. « Gestural Economies in Conducting ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture, op. cit.*, p. 151.

¹⁸⁶ LUCK, Geoff. « Computational Analysis of Conductors' Temporal Gestures ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture, op. cit.*, pp. 159-175.

¹⁸⁷ Les émotions, qui sont finalement ressentis à la toute fin par l'audience, sont tout d'abord imaginées et analysées par le chef comme étant les émotions que le compositeur a voulues. Celles-ci sont ensuite véhiculées par des gestes expressifs, de telle sorte que tout geste du chef véhicule potentiellement une émotion, qui risque d'être retenue par les instrumentistes si ceux-ci échouent eux-mêmes à produire des gestes expressifs. JOHANNSEN, Gunnar., NAKRA, Teresa Marrin. « Conductor's Gestures and Their Mapping to Sound Synthesis ». In : GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning, op. cit.*, pp. 264-298.

¹⁸⁸ BACOT, Baptiste., FÉRON, François-Xavier. « The Creative Process of *Sculpting the Air* by Jesper Nordin: Conceiving and Performing a Concerto for Conductor with Live Electronics ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 450-474. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2016.1257569?journalCode=gcmr20> (consulté le 13 août 2018).

¹⁸⁹ DELOUVÉ, Fabien. « Le choix du mode musical comme geste compositionnel poéticorhétorique des monodies accompagnées : l'exemple de Giulio Caccini (c. 1550-1618) ». *Etudes Epistémè [en ligne]* 2010, n°18 : Ut musica poesis : Les relations entre poésie et musique en Europe de la Renaissance au 18^e siècle. Disponible sur : <http://episteme.revues.org/643> (consulté le 11 août 2018).

¹⁹⁰ ALBÈRA, Philippe. « Introduction aux neuf Sequenzas ». *Contrechamps [en ligne]* 1983, n°1 : Luciano Berio, pp. 90-122. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1746> (consulté le 16 août 2018).

¹⁹¹ BOISSIÈRE, Anne. « Le geste compositionnel épique de Mahler ». In : *Id., Adorno. La vérité de la musique moderne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 61-81.

¹⁹² WINDSOR, W. Luke. « Gestures in Music-Making: Action, Information and Perception ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture, op. cit.*, p. 60.

« geste » dans son acception *poïétique*. Les quatre premières familles (pédagogie par le geste, interprétation sociale et anthropologique du geste, captation du geste, étude du geste du chef d'orchestre) font toutes état d'un niveau de signification dans le mouvement du performeur (ou du chef) et nous invitent par là même à introduire des notions qui concernent directement le sujet d'étude.

Cognition musicale incarnée

Les études récentes sur le geste s'inscrivent dans un modèle d'épistémologie musicale considérant le corps comme agent principal de la perception, et donc de l'émotion. Depuis le début des années 2000, en particulier grâce aux travaux de Mark Reybrouck¹⁹³ et Lawrence M. Zbikowski¹⁹⁴, émerge un nouveau paradigme définissant les relations de perception et de connaissance de la musique. Ce postulat toujours actuel s'inscrit dans le cadre plus général des sciences cognitives¹⁹⁵ qui considère les processus de la connaissance comme étant « incarnés », c'est-à-dire dictés par le corps. Un individu explore l'environnement avec son corps et ses sens qui fonctionnent de concert grâce à des mécanismes de rétroaction. De cette manière, l'esprit ne reflète pas le monde de manière passive mais construit activement sa propre réalité. Ce paradigme, nommé « cognition incarnée », trouve ses racines dans la phénoménologie¹⁹⁶ et la

¹⁹³ Partant d'une conception biologique d'adaptation appliquée à la cognition, et du principe que la musique est essentiellement une fonction non-linéaire du temps, Mark Reybrouck définit la génération de la connaissance musicale en tant qu'outil d'adaptation au monde sonore [*sonic world*]. En d'autres termes, le traitement de la musique n'est pas une affaire de représentation mais un processus de sémiotisation de l'environnement sonore qui est le résultat d'interactions avec le son. REYBROUCK, Mark. « Biological roots of musical epistemology: Functional Cycles, Umwelt, and enactive listening ». *Semiotica*, 2001, vol. 34, n°1-4, pp. 599-633 ; REYBROUCK, Mark. « Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation ». In : GODØY, Rolf Inge., JØRGENSEN, Harald. *Musical Imagery*. Lisse : Swets & Zeitlinger, 2001, pp. 117-136.

¹⁹⁴ ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York : Oxford University Press, 2002.

¹⁹⁵ Le cognitivisme s'oppose au behaviorisme, qui considérait le cerveau comme une boîte noire, difficilement accessible, qui interprétait des données sensorielles et produisait des comportements. Les médecins, dont faisait par exemple partie Ivan Pavlov, déduisaient des lois comportementales en conditionnant les entrées et en observant les sorties, sans faire appel au psychisme des relations mentales non observables. Dans les années 1960, après les travaux de Noham Chomsky et George Miller, le paradigme cognitiviste prônait alors un modèle computationnel de type « input-état-output », provenant du traitement de l'information et de l'ordinateur, pour lequel les inputs sont sensoriels, le cerveau traite les données perçues par des représentations symboliques manipulées selon des règles, et produit des outputs comportementaux. La perspective incarnée du cognitivisme se libère de ce modèle en proposant une dualité entre la cognition et le corps.

¹⁹⁶ « C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des 'choses' ». MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 226.

Psychologie de la Forme¹⁹⁷. D'une manière générale, la cognition incarnée désigne donc la manière d'envisager les processus psychologiques de la connaissance selon une médiation du corps humain. Le corps se situe au cœur des processus mentaux, en particulier la mémorisation, la perception et l'imagination. Plus particulièrement, les fonctions liées à la connaissance dépendent largement des expériences du corps du sujet et de ses capacités sensori-motrices, qui sont elles-mêmes comprises dans un système environnemental et culturel¹⁹⁸.

La cognition incarnée s'appuie sur des expériences scientifiques, comme la découverte d'une perception sensorielle amodale chez le nouveau-né¹⁹⁹ ou celle des neurones miroirs²⁰⁰ qui a permis de révéler une empathie kinesthésique lors de l'observation d'une action chez un individu²⁰¹. Il existe en effet une résonance motrice dans la perception somatique du sujet regardant, « comme si l'intention de l'autre habitait mon corps et la mienne le sien²⁰² ». Penser ou voir une action, c'est mettre en jeu une partie des mécanismes qui sont en jeu quand nous exécutons cette même action²⁰³. Comme l'affirme Alain Berthoz, qui part d'une approche

¹⁹⁷ Mark Reybrouck donne une vue d'ensemble de l'application des concepts gestaltistes à la musique, en proposant de renouveler l'approche d'un point de vue interdisciplinaire, selon une méthodologie plus moderne, basée sur la psychobiologie et la neuropsychologie. REYBROUCK, Mark. « Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities ». In : LEMAN, Marc (dir.). *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin/Heidelberg : Springer, 1997, pp. 57-69.

¹⁹⁸ Par exemple, une personne se souviendra mieux d'un passage clef d'un livre en prenant le temps de le souligner au crayon car cette activité musculaire oblige une partie du corps à se mouvoir. Le raisonnement inverse (réception des données du corps d'autrui) fonctionne également : un professeur qui effectue des gestes sera mieux compris par ses étudiants.

¹⁹⁹ D'après le psychologue Daniel N. Stern, le nourrisson ne fait pas de distinction entre différents modes de communication (somatique, auditif, visuel) : « les expériences sur les capacités transmodales suggèrent que certaines propriétés concernant des personnes ou des choses, telles que la forme, le niveau d'intensité, le déplacement, le nombre et le rythme, sont directement expérimentées comme des qualités perceptuelles globales, amodales¹⁹⁹ » [*The experiments on crossmodal capacities suggest that some properties of people and things, such as shape, intensity level, motion, number, and rhythm, are experienced directly as global, amodal perceptual qualities*]. STERN, Daniel N. *The Interpersonal World of an Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Londres : Karnac, 1998, p. 53.

²⁰⁰ En 1996, toute une série de texte fut publié sur le sujet. Voir parmi d'autres : RIZZOLATTI, Giacomo., FADIGA, Luciano., GALLESE, Vittorio *et al.* «Premotor cortex and the recognition of motor actions ». *Cognitive Brain Research*, 1996, n°3, pp. 131-141.

²⁰¹ Plus précisément, l'étude réalisée sur des macaques révèle la présence de ces neurones dans l'aire F5 du cortex prémoteur ainsi que dans l'aire pariétale PF. Pour plus de détails, cf. : RIZZOLATTI, Giacomo., CRAIGHERO, Laila. « The Mirror-Neuron System ». *Annual Review of Neuroscience*, 2004, n°27, pp. 169-192. Pour une brève chronologie de ces recherches, cf. : MOLNAR-SZAKACS, Istvan., OVERY, Katie. « Music and Mirror Neurons: From Motion to 'E'motion », *op. cit.*

²⁰² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 225.

²⁰³ À partir des résultats sur les neurones miroirs et en analysant des sujets à l'aide de la capture mouvement et de l'électromyographie, des chercheurs ont mis en valeur un mimétisme facial de la part du spectateur lors d'une expérience de concert de chant. LIVINGSTONE, Steven R., THOMPSON, William Forde., RUSSO, Frank A. « Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture and Electromyography ». *Music Perception [en ligne]* 2009, vol. 26, n°5 : Musical Movement and Synchronization, pp. 475-488. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/26/5/475> (consulté le 9 août 2018).

physiologique pour comprendre la perception du mouvement, le cerveau est donc un simulateur d'actions²⁰⁴ qui utilise la mémoire pour prédire les conséquences d'une action²⁰⁵ :

C'est l'ensemble de l'action qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne sont pas des opérateurs mathématiques mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification, font partie du monde physique, sont accordés au monde extérieur.²⁰⁶

L'essor fulgurant des études sur les processus cognitifs en œuvre dans l'écoute de la musique depuis le début des années 2000 peut en partie s'expliquer par le développement et la démocratisation des technologies (capture du mouvement, logiciels audionumériques, surfaces tactiles, projet Arduino²⁰⁷, Internet, etc.)²⁰⁸ et de la lutherie électronique²⁰⁹, qui engendre une mutation du champ épistémologique et soulève des problématiques fondamentales sur la présence et le rôle du corps dans la musique électronique²¹⁰. Tandis que l'ex-modèle cognitiviste (ou computationnel) fait état de la perception musicale comme une chaîne unidirectionnelle possédant une entrée (la vibration acoustique) et une sortie (description ou action), et où la représentation du son est mentale, le paradigme de la cognition incarnée

²⁰⁴ D'un point de vue biologique, le cerveau simule les actions de l'autre afin de capturer une proie ou échapper à un prédateur. Il n'y a pas de (sur)vie sans détection du mouvement. Des actions fondamentales comme capturer une proie et échapper à un prédateur sont indispensables à la perpétuation des espèces animales.

²⁰⁵ Le cerveau n'attend jamais que les sens soient activés pour produire quelque chose. Lorsqu'on lance une balle, il n'attend pas que l'objet ait touché la main pour produire la contraction des muscles (ce qui permet d'empêcher de faire tomber la balle). Cela se produit environ 300 millisecondes plus tôt. Alain Berthoz suggère que cette contraction est vraisemblablement possible grâce à l'existence de modèles internes de l'effet de la gravité sur les objets. Le cerveau ne construit pas une estimation de la force et il existe probablement des modèles internes des lois de la mécanique qui permettent au cerveau d'anticiper sur ces lois.

²⁰⁶ BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*, op. cit., p. 28.

²⁰⁷ Les cartes Arduino, dotées d'un microcontrôleur, sont matériellement libres. L'utilisateur peut alors utiliser les entrées et sorties comme il le souhaite, puis écrire le script nécessaire à sa propre utilisation. Vendues à faible coût, elles permettent à tout un chacun de repousser les limites de sa créativité.

²⁰⁸ Par ailleurs, le compte rendu des recherches de l'IRCAM entre 1996 et 2001 sur le contrôle gestuel de la musique ainsi que trois publications majeures témoignent, autour de l'an 2000, du bouillonnement de la recherche dans le domaine des nouvelles technologies. WANDERLEY, Marcelo M., SERRA, Marie-Hélène., BATTIER, Marc *et al.* « Gestural Control at IRCAM ». In : Actes du colloque *ICMC'01* (La Havane, 17-22 septembre 2001). Disponible sur : <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2001.040/1> (consulté le 12 août 2018) ; VINET, Hugues., DELALANDE, François (dir.). *Interfaces homme-machine et création musicale*, op. cit. ; WANDERLEY, Marcelo M., BATTIER, Marc (dir.). *Trends in Gestural Control of Music [CD-ROM]* op. cit. ; *Contemporary Music Review [en ligne]* 1999, vol. 18, n°3 : Aesthetics of Live Electronic Music. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/18/3> (consulté le 10 août 2018).

²⁰⁹ MIRANDA, Eduardo R., WANDERLEY, Marcelo M. *New Digital Musical Instruments: Control and Interaction Beyond the Keyboard*. Middleton : A-R Editions, 2006.

²¹⁰ Au sujet de l'expression corporelle dans l'écoute et la pratique de la musique électronique, cf. : PETERS, Deniz., ECKEL, Gerhard., DORSCHER, Andreas (dir.). *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*. New York : Routledge, 2012.

consiste à placer le corps de l'auditeur au centre des processus d'écoute et d'apprentissage de la musique, selon une boucle continue d'action-perception :

Au lieu de considérer le processus d'écoute selon un modèle purement computationnel – l'auditeur reçoit un *input* externe (la musique), élabore cet input et produit un *output* en réponse (à l'instar d'un mouvement ou d'une description des sensations produites par l'écoute) – la perspective incarnée considère l'auditeur comme impliqué dans une boucle interactive avec l'environnement sonore.²¹¹

Le corps, actif pendant l'expérience musicale, est le médiateur entre le monde des sons et celui de la signification mentale. En d'autres termes, nous entendons avec notre corps. La cognition incarnée s'oppose donc au dualisme cartésien qui considère l'esprit comme substance séparée du corps, si bien que certains auteurs vont jusqu'à affirmer que « la musique est du geste audible²¹² ». De ce point de vue, la cognition (musicale) incarnée apparaît comme une progéniture tardive de la philosophie merleau-pontienne. En effet, en brisant l'unité du corps en un *corps propre* ou *phénoménal* (organisme perçu et à partir duquel nous percevons) et un *corps objectif* (corps que nous tentons de connaître), le philosophe se place dans le paradigme de la cognition incarnée bien avant que celle-ci ne s'impose :

C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des 'choses'. Le sens du geste ainsi 'compris' n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même – comme, dans l'expérience perceptive, la signification de la cheminée n'est pas au-delà du spectacle sensible et de la cheminée elle-même telle que mes regards et mes mouvements la trouvent dans le monde.²¹³

La cognition musicale incarnée permet de répondre à certaines interrogations au sujet de la médiation technologique ou de l'émotion musicale. Selon Marc Leman, l'esprit musical [*musical mind*] peut étendre son domaine d'activité à un environnement numérique de manière

²¹¹ GIOMI, Andrea. *La pensée sonore du corps. Pour une approche écologique à la médiation technologique, au mouvement et à l'interaction sonore*. Thèse de doctorat : Musique. Nice : Université Côte d'Azur, 2017, p. 212.

²¹² "Music is audible gesture". KÜHL, Ole. « The Semiotic Gesture ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture*, op. cit., p. 124. L'expression est également employée par W. Luke Windsor et Colwyn Trevarthen. WINDSOR, W. Luke. « Gestures in Music-Making: Action, Information and Perception », op. cit., p. 63 ; TREVARTHEN, Colwyn. « Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication ». *Musicae Scientiae* [en ligne] 1999, vol. 3, n°1 (supplément), pp. 172. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/10298649000030S109> (consulté le 12 août 2018).

²¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 226.

naturelle puisque la médiation technologique, sous certaines conditions²¹⁴, est elle-même incarnée et représente donc un prolongement du corps humain²¹⁵. Là encore, le corps agit comme médiateur entre le son (physique) et la cognition (mentale). L'auteur comble ainsi l'écart qui peut exister entre la perception incarnée de la musique et sa caractéristique dématérialisée, ce qui permet d'éviter toute catégorisation au sujet de la technologie, pour l'embrasser dans une perspective holistique avec le reste des outils musicaux. Si l'écoute est incarnée, l'émotion musicale est potentiellement elle aussi incarnée. Certains sons, que Vincent Meelberg²¹⁶ nomme « frappes sonores » [*sonic strokes*], sont capables de provoquer des réactions dans le corps de l'auditeur (frissons, pleurs, etc.). Celles-ci sont le reflet sensible des sensations intérieures expérimentées par l'écoute. Ce paradigme s'oppose à la conception sémiotique de l'affect musical estimant qu'une phrase musicale induit une émotion lorsque l'auditeur peut en reconnaître le sens²¹⁷. L'émotion est interprétée comme une conséquence de l'affect déclenché par ces *frappes sonores*. Selon Vincent Meelberg, le corps se situe à la base du déclenchement de l'affect.

Le paradigme de la cognition incarnée concerne également l'imagerie mentale. Rolf Inge Godøy interprète la pratique de l'*écoute réduite*²¹⁸ comme un processus phénoménologique d'images gestuelles²¹⁹. Le « schéma d'énergie » [*energy schemata*], qui définit un substrat commun entre le geste et le son, permet d'appréhender la musique selon les principes

²¹⁴ Pour que la médiation technologie soit efficace, il faut qu'elle soit transparente. De cette manière seulement, elle ne constitue plus un obstacle car elle disparaît lors de son utilisation.

²¹⁵ L'ouvrage de Marc Leman est encore aujourd'hui la référence sur le sujet puisqu'il unifie le domaine de la musicologie avec la modélisation informatique, l'analyse du geste et la cognition incarnée. LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge : The MIT Press, 2008.

²¹⁶ MEELBERG, Vincent. « Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion ». In : Actes du colloque 7th Triennial ESCOM Conference (Jyväskylä, 12-16 Août 2009). Disponible sur :

https://www.researchgate.net/publication/228813142_Sonic_Strokes_and_Musical_Gestures-The_Difference_between_Musical_Affect_and_Musical_Emotion (consulté le 7 août 2018).

²¹⁷ David Huron explique que le frisson trouve son origine dans la peur. En musique, le frisson provient des formes sonores. En percevant le relief particulier de sa peau à cet instant, l'auditeur éprouve finalement du plaisir et non de la peur. En d'autres termes, le frisson musical est une réaction autonome du corps écoutant. Pour plus de détails, cf. : HURON, David. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge : The MIT Press, 2006.

²¹⁸ Selon Michel Chion, et d'après Pierre Schaeffer, l'*écoute réduite* désigne « l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur ». CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale, op. cit.*, p. 33.

²¹⁹ GODØY, Rolf Inge. « Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer's Conceptual Apparatus ». *Organised Sound [en ligne]* 2006, vol. 11, n°2, pp. 149-157. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/gesturalsonorous-objects-embodied-extensions-of-schaeffers-conceptual-apparatus/5655E383F727E4D735E29CF7FEE2B517> (consulté le 7 août 2018).

gestaltistes, comme des « formes » [*shapes*] caractérisées par différents paramètres morphologiques (attaque, contour, accent, *facture*, etc.) : « le principe qui régit le fait de toujours penser en termes de dimensions caractéristiques et de formes doit être compris comme une méthode universelle, comme un mode de raisonnement géométrique universel²²⁰ ». La notion d'*objet sonore*²²¹ est alors remplacée par celle d'*objet sono-gestuel* [*gestural-sonorous object*] afin d'envisager cette forme d'énergie commune entre les deux entités. Le chercheur interprète la *typomorphologie* en termes gestuels²²² et fait de l'imitation motrice un principe fondamental de l'écoute (réduite). En effet, dans une approche similaire à celle d'Arnie Cox²²³, Rolf Inge Godøy soutient le fait qu'il existe une composante moto-mimétique [*motor-mimetic*] dans la perception de la musique, qui implique la présence d'une imagerie motrice simulant des gestes producteurs de son dans le fait d'écouter ou d'imaginer de la musique²²⁴. En d'autres termes, le geste imprime une forme au son, qui est ensuite reproduite mentalement par le sujet. Durant ce processus appelé « imitation motrice » [*motor-mimesis*], l'auditeur dessinerait mentalement les composantes du son telles que l'enveloppe ou la texture²²⁵ :

²²⁰ “The guiding principle of always thinking in terms of feature dimensions and shapes should be understood as a universal method, as a universal geometric mode of reasoning.” GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound ». In : GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*, op. cit., p. 114.

²²¹ Notion-clef de la *typomorphologie* schaefferienne, l'*objet sonore* désigne « phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification ». CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, op. cit., p. 34.

²²² Les gestes d'excitation – ceux qui participent directement à la production du son, comme tirer une corde ou frapper sur une peau – reçoivent ainsi le critère de *facture* schaefferienne, et se divisent donc en *gestes itératifs*, *impulsifs* et *soutenus*. Des changements dans la qualité du geste d'excitation (comme la pression, la vitesse, la direction) induisent des changements de l'*objet sonore* (comme la *masse*, le *timbre harmonique* ou le *profil mélodique*). De plus, les critères de *grain* ou d'*allure* se retrouvent dans les *gestes de modification*. Au fond, l'auteur considère que presque tous les principes schaefferiens peuvent s'appliquer au geste : « à peu près tout dans la typologie et la morphologie de Schaeffer peut être adapté à divers gestes produisant du son, c'est-à-dire les gestes d'excitation et de modulation » [*Pretty much everything in Schaeffer's typology and morphology may be matched to various sound-producing, i.e. excitatory and modulatory, gestures*]. GODØY, Rolf Inge. « Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer's Conceptual Apparatus », op. cit., p. 154.

²²³ Arnie Cox soutient l'hypothèse que nous comprenons les sons qu'en les comparant à ceux que nous avons déjà faits, et que cette comparaison implique une « participation mimétique » s'appuyant sur l'expérience antérieure incarnée de la production sonore. En particulier, nous comprenons les sons musicaux d'origine humaine – qu'ils soient instrumentaux ou vocaux – par une imitation vocale cachée nommée « sous-vocalisation » [*subvocalization*]. COX, Arnie. « The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning ». *Musicae Scientiae* [en ligne] 2001, vol. 5, n°2, pp. 195-212. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/102986490100500204> (consulté le 5 novembre 2018).

²²⁴ GODØY, Rolf Inge. « Motor-Mimetic Music Cognition ». *Leonardo* [en ligne] 2003, vol. 36, n°4, pp. 317-319. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409403322258781> (consulté le 8 août 2018).

²²⁵ Cet article est précédé d'une étude qui invitait des sujets à dessiner les phrases sonores qu'ils entendent. GODØY, Rolf Inge., HAGA, Egil., JENSENIUS, Alexander R. « Exploring Music-Related Gestures by Sound-Tracing: A Preliminary Study ». In : Actes du colloque 2nd *ConGAS International Symposium on Gesture Interfaces for Multimedia Systems* (Leeds, 9-10 mai 2006). Disponible sur :

L'imitation motrice traduit le son musical en images visuelles par une simulation d'actions productrices de son, faites à la fois de sons singuliers et de phrases et textures musicales plus complexes, formant des programmes moteurs qui recodent et aident à emmagasiner le son musical dans nos esprits.²²⁶

Ce faisant, la musique acousmatique, qu'elle soit phonographique ou non, reposerait exclusivement sur la simulation d'images motrices, de sensations physiques. Dans ce cas en particulier, la musique serait bien du geste audible²²⁷. Même si les instruments électroniques neutralisent la nécessité d'une présence physique, la référence humaine et corporelle demeure toujours par le truchement d'une composante moto-mimétique évoquée par les morphologies sonores. Il est également prouvé que le pianiste, lorsqu'il écoute une musique pour laquelle il est bien exercé, active la zone motrice (en particulier dans l'aire contralatérale du cortex moteur primaire) correspondant au mouvement de ses doigts, comme s'il était en train de jouer cette pièce²²⁸. Que ce soit dans cette étude ou dans les recherches de Rolf Inge Godøy, le modèle incarné privilégie, comme le suggère Alain Berthoz, la simulation mentale plutôt que la représentation.

Enfin, il n'est pas possible d'envisager la cognition musicale incarnée sans évoquer l'approche écologique à l'origine du concept d'*affordance*²²⁹. Forcée par le psychologue James J. Gibson dès la fin des années 1960²³⁰, ce modèle théorique conçoit la perception visuelle à travers les relations que l'animal – dont l'homme fait partie, en tant qu'être percevant et agissant –

https://www.researchgate.net/publication/228737400_Exploring_music-related_gestures_by_sound-tracing-a_preliminary_study (consulté le 7 août 2018).

²²⁶ “Motor-mimesis translates from musical sound to visual images by a simulation of sound-producing actions, both of singular sounds and of more complex musical phrases and textures, forming motor programs that re-code and help store musical sound in our minds”. GODØY, Rolf Inge. « Motor-Mimetic Music Cognition », *op. cit.*, p. 318.

²²⁷ Dans des œuvres comme *L'œil écoute* (Bernard Parmegiani, 1970) ou *Presque rien n°2 : Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (Luc Ferrari, 1977), la composante moto-mimétique apparaît à travers les images du train, d'insectes, ou bien directement à travers la déambulation en pleine nature. La pièce *Si c'était du jour* (Philippe Mion, 2002) est entièrement construite sur l'idée du tremblement et de la description musculaire d'une action : porter un poids lourd. L'auditeur, ne connaissant pas l'idée originale du compositeur, va cependant percevoir cette vibration irrégulière, cette tétanie.

²²⁸ HAUEISEN, Jens., KNÖSCHE, Thomas R. « Involuntary Motor Activity in Pianists Evoked by Music Perception ». *Journal of Cognitive Neuroscience [en ligne]* vol. 13, n°6, pp. 786-792. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/08989290152541449> (consulté le 8 août 2018).

²²⁹ Dans la théorie de James J. Gibson, les *affordances* désignent les possibilités d'action offertes à l'animal par son environnement, que ce soit en bien ou en mal. Permettons-nous de citer l'exemple d'Alain Berthoz : « le degré de solidité [...] du sol permet à l'homme de marcher alors que c'est sa friabilité qui, au contraire, permet au ver de terre de se déplacer. Le même objet, par exemple une pantoufle, peut devenir un chaud refuge pour le pied d'un homme, une stimulation buccale pour un bébé chiot et de la nourriture délicieuse pour une larve ! Les invariants de nature géométrique, qui sont essentiels pour l'homme, ne le sont plus pour d'autres espèces ». BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p. 67.

²³⁰ GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Psychology Press, 1986.

entretient avec l'environnement²³¹. En musique, l'approche écologique se traduit par une conception du corps de l'auditeur comme interface entre l'esprit et l'environnement. Il est ainsi possible de parler d'*affordance gestuelle* pour désigner les possibilités d'actions offertes au performeur par la facture d'un instrument²³² (processus de production) ou bien le répertoire des gestes possibles pour produire un son donné (processus de perception). La théorie motomimétique est directement liée à cette connaissance écologique puisque la stimulation d'une imagerie mentale en situation d'écoute acousmatique n'est possible que par une mémorisation préalable des gestes d'exécution. L'étude des *affordances gestuelles* du son porte « sur la façon dont les auditeurs extraient les indices de mouvement induits par les flux sonores » mais aussi « sur la façon dont les auditeurs utilisent les images de mouvements liés au son pour donner un sens à ce qu'ils entendent²³³ ».

Le modèle incarné constitue toujours le paradigme actuel de la cognition musicale, en particulier dans la médiation technologique, comme en témoignent plusieurs thèses soutenues récemment²³⁴. En plus d'une valeur épistémologique, cette théorie de la connaissance et de la perception, qui repose sur des bases philosophiques, biologiques et psychologiques, définit de nouveaux rapports entre les différents sens. En particulier, l'étude des interactions multimodales permet de donner des résultats concrets issus de protocoles expérimentaux.

²³¹ Pour un résumé de l'évolution de la notion d'*affordance* depuis les travaux de James J Gibson, cf. : OSIURAK, François., ROSSETTI, Yves., BADETS, Arnaud. « What Is an Affordance? 40 Years Later ». *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* [en ligne] 2017, n°77, pp. 403-417. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0149763416305061?via%3Dihub> (consulté le 8 août 2018).

²³² C'est dans la perspective d'une connaissance écologique de l'instrument que Federico Visi, Rodrigo Schramm et Eduardo Miranda entreprennent un travail sur le *mapping* dans la guitare électrique. VISI, Federico., SCHRAMM, Rodrigo., MIRANDA, Eduardo. « Gesture in Performance with Traditional Musical Instruments and Electronics. Use of Embodied Music Cognition and Multimodal Motion Capture to Design Gestural Mapping Strategies ». In : Actes du colloque *MOCO'14* (Paris, 16-17 juin 2014). New York : ACM, pp. 100-105. Disponible sur : <https://dl.acm.org/citation.cfm?doi=2617995.2618013> (consulté le 12 août 2012).

²³³ « Studying gestural affordances of musical sound is thus about how listeners extract movement-inducing cues from streams of musical sound. But it is also the other way around, i.e. about how listeners use images of sound-related movement in making sense of what they hear. » GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound », *op. cit.*, p. 104.

²³⁴ ANTONIADIS, Pavlos. « Embodied Navigation of Complex Piano Notation: Rethinking Musical Interaction from a Performer's Perspective ». Thèse de doctorat : Musique. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2018 ; GIOMI, Andrea. *La pensée sonore du corps. Pour une approche écologique à la médiation technologique, au mouvement et à l'interaction sonore*, *op. cit.* ; VISI, Federico. *Methods and Technologies for the Analysis and Interactive Use of Body Movements in Instrumental Music Performance*. Thèse : Philosophie. Plymouth : Plymouth University, 2017 ; MAESTRI, Eric. *Geste et texture / homme et machine : une étude comparative sur la production et la réception de la musique mixte*. Thèse de doctorat : Musique. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2016.

Perception visuelle et expressivité

Le geste, qui représente le point crucial du paradigme de la cognition musicale incarnée, peut s'étudier en tant qu'élément expressif naissant de l'observation. Des expériences relevant du domaine de la psychologie révèlent des propriétés « chiasmiques²³⁵ » entre la vue et l'ouïe dans le processus de perception musicale, ainsi que l'importance des signes visuels dans la perception de l'expressivité. Partant du postulat d'Alain Berthoz qui considère que l'action est multimodale (toujours affaire de coopération de capteurs), nous présentons ici quelques-unes d'entre elles, dont les résultats pourront servir d'axiomes pour notre partie d'analyse.

Le son modifie la perception de l'image s'il propose quelque chose qui est saillant pour l'oreille mais qui ne l'est pas pour les yeux²³⁶, et que les mouvements des yeux sont perturbés par la partie de l'image en correspondance avec le son²³⁷. Partant, il est légitime de penser que le phénomène est similaire lorsque le sujet n'est plus soumis à de l'image vidéo mais à une expérience scénique (qu'elle soit théâtrale, musicale, ou dansée). La vision du geste du musicien joue en effet un rôle dans la perception de durée d'un événement sonore²³⁸. Par exemple, lorsqu'un percussionniste réalise une frappe sur un instrument qui ne résonne pas, le rebond du geste entraîne la perception d'un son plus long que ce qu'il n'est réellement, comme si l'énergie cinétique du geste prenait le relai de l'énergie sonore. Le cerveau de l'auditeur-spectateur assimile donc une énergie cinétique (le rebond du geste) en énergie sonore (perception d'un son plus long). Plus généralement, l'information visuelle altère le degré de précision relatif à la

²³⁵ En analysant l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty, en particulier *Le visible et l'invisible*, Michel Bernard expose trois chiasmes sensoriels. Le *chiasme intrasensoriel* représente le fait d'être à la fois celui qui voit et celui qui est vu, celui qui touche et celui qui est touché, etc. Le *chiasme intersensoriel* désigne la correspondance croisée des sens entre eux (audition-vue, audition-toucher, etc.). Quant au *chiasme parasensoriel*, il situe « l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation²³⁵ ». Cette perception passe par un quatrième chiasme fédérant les trois autres et qui détermine l'intercorporéité. BERNARD, Michel. « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels ». In : *Id., De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 97.

²³⁶ MIN, Xiongkuo., ZHAI, Guangtao., GAO, Zhongpai *et al.* « Sound Influences Visual Attention Discriminately in Videos ». In : Actes du colloque 6th *International Workshop on Quality of Multimedia Experience* (Singapour, 18-20 septembre 2014). Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/288463964_Sound_influences_visual_attention_discriminately_in_videos (consulté le 7 août 2018).

²³⁷ QUIGLEY, Cliodhna., ONAT, Selim., HARDING, Sue *et al.* « Audio-Visual Integration During Overt Visual Attention ». *Journal of Eye Movement Research* [en ligne] 2007, vol. 1, n°2, pp. 1-17. Disponible sur : <https://bop.unibe.ch/JEMR/article/view/2239> (consulté le 7 août 2018).

²³⁸ SCHUTZ, Michael., LIPSCOMB, Scott. « Hearing Gestures, Seeing Music: Vision Influences Perceived Tone Duration ». *Perception* [en ligne] 2007, vol. 36, pp. 888-897. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/p5635> (consulté le 7 août 2018).

perception des différentes durées²³⁹ : « il est douteux que les spectateurs ferment régulièrement les yeux pendant les concerts en direct pour avoir un sens plus vrai de la musique – au contraire, l’information visuelle est souvent considérée comme faisant partie du spectacle²⁴⁰ ».

Des expériences faites pendant des concours montrent que le jugement d’expert est influencé par l’information visuelle²⁴¹ (comme la dynamique de groupe et la direction), au point où « la prédominance de l’information visuelle apparaît à un degré plus important que l’information sonore, même lorsque le son est manifestement reconnu comme le contenu fondamental du domaine en question²⁴² ». Une étude similaire montre que le geste expressif (expressions faciales, mouvements de tête) joue un rôle déterminant dans le jugement d’une performance pianistique²⁴³. En situation de performance également²⁴⁴, « les indices cinématiques visuels ont un effet un peu plus important sur la perception de l’expressivité globale²⁴⁵ » que les signes cinématiques auditifs, bien que tous communiquent des informations « des informations significatives et saillantes sur les intentions expressives des pianistes²⁴⁶ ». Dans le cas du

²³⁹ SCHUTZ, Michael., KUBOVY, Michael. « Seeing Music: The Percussionists’ Strategic Use of Gesture in Live Performance ». In : Actes du colloque *Second International Conference on Music and Gesture* (Manchester, 20-23 juillet 2006), pp. 148-150. Disponible sur : <https://mimm.mcmaster.ca/publications/SchutzKubovy2006> (consulté le 7 août 2018).

²⁴⁰ “It is doubtful concert audiences routinely close their eyes during live performances to gain a truer sense of the music – rather, visual information is often regarded as ‘part of the show’”. *Id.*, p. 150.

²⁴¹ Après avoir réalisé un ensemble de 7 expériences où les participants devaient deviner les lauréats de concours de piano (par un visionnage muet, une écoute en aveugle et un visionnage avec le son), Chia-Jung Tsay remarque qu’aucune des personnes étant soumise aux tests audio-vidéo ou audio seul n’est arrivée à deviner les gagnants alors que celles qui n’étaient soumises qu’à la vidéo y sont parvenues. Le résultat est similaire dans une autre expérience réalisée la même année, qui concernait cette fois-ci un concours d’orchestre. TSAY, Chia-Jung. « Sight over sound in the judgment of music performance ». *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* [en ligne] 2013, vol. 110, n°36. Disponible sur : <http://www.pnas.org/content/110/36/14580.full> (consulté le 7 août 2018) ; TSAY, Chia-Jung. « The Vision Heuristic: Judging Music Ensembles by Sight Alone ». *Organizational Behavior and Human Decision Processes* [en ligne] 2014, n°124, pp. 24-33. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0749597813000861> (consulté le 7 août 2018).

²⁴² “The dominance of visual information emerges to the degree that it is overweighted relative to auditory information, even when sound is consciously valued as the core domain content”. TSAY, Chia-Jung. « Sight over sound in the judgment of music performance », *op. cit.*, p. 14580.

²⁴³ JUCHNIEWICZ, Jay. « The Influence of Physical Movement on the Perception of Musical Performance ». *Psychology of Music* [en ligne] 2008, vol. 36, n°4, pp. 417-427. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735607086046> (consulté le 7 août 2018).

²⁴⁴ Dans cette étude, les participants devaient reconnaître différentes interprétations du *Prélude pour piano op. 8-4* de Frédéric Chopin, joué par 8 pianistes entre 10 et 20 ans de pratique, selon quatre modalités expressives : impassible, normal, exagéré, immobile.

²⁴⁵ “Both auditory and visual kinematic cues communicate meaningful and salient information about pianists’ expressive intentions [...] Visual kinematic cues have a somewhat larger effect on the perception of overall expressivity”. VUOSKOSKI, Jonna K., THOMPSON, Marc R., CLARKE, Eric F *et al.* « Crossmodal Interactions in the Perception of Expressivity in Musical Performance ». *Attention, Perception, & Psychophysics* [en ligne] 2014, n°76. Disponible sur : <https://link.springer.com/article/10.3758/s13414-013-0582-2> (consulté le 2 février 2019), p. 601.

²⁴⁶ *Ibid.*

quatuor à cordes, « la réalisation de l'idée musicale s'accomplit [également] dans un geste par lequel sont mis en relief de façon visible, et par là *donnés à voir autant qu'à entendre*, les éléments essentiels de la texture musicale²⁴⁷ ».

Par ailleurs, les gestes expressifs du pianiste (mouvements d'épaule, des poignets et de tête) participent à la structure de l'œuvre musicale en ce qu'ils précèdent et suivent les pics d'amplitude²⁴⁸. De même, « les expressions faciales fournissent des informations d'un type similaire à l'ensemble des mouvements corporels, offrant une couche supplémentaire d'informations à l'intention d'expression²⁴⁹ ». Ces micro-gestes participent donc de la transmission à l'audience des structures musicales d'une œuvre donnée. De manière similaire, une expérience montre que les musiciens prêtent attention aux mouvements de tête des autres performeurs afin de mieux prédire leurs actions à venir²⁵⁰. Enfin, les archétypes émotionnels tels que la joie, la tristesse et la colère sont distinguables à travers le visionnage de vidéos muettes montrant des performances de marimba et saxophone²⁵¹. Des études similaires montrent que les gestes du musicien jouent un rôle significatif dans la communication de l'expression à l'audience²⁵², que la vision est l'indicateur le plus efficace pour reconnaître trois styles expressifs (projeté, exagéré, impassible)²⁵³, et que chaque mouvement d'un pianiste possède un but expressif ou fonctionnel²⁵⁴.

²⁴⁷ LELEU, Jean-Louis. « Du discours analytique à l'analyse en acte ». Actes du colloque *5th Triennial ESCOM Conference* (Hanovre, 8-13 September 2003), p. 622.

²⁴⁸ THOMPSON, Marc R., LUCK, Geoff. « Exploring Relationships Between Expressive and Structural Elements of Music and Pianists' Gestures ». In : Actes du colloque *CIM'08* (Thessaloniki, 3-6 juillet 2008). Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/228711714_Exploring_relationships_between_expressive_and_structural_elements_of_music_and_pianists'_gestures (consulté le 9 août 2018).

²⁴⁹ «The facial expressions provide information of a similar type to the overall bodily movements, offering an additional layer of information about expressive intention.» DAVIDSON, Jane W. « Bodily Movement and Facial Actions in Expressive Musical Performance by Solo and Duo Instrumentalists: Two Distinctive Case Studies », *op. cit.*, p. 623.

²⁵⁰ GLOWINSKI, Donald., GNECCO, Giorgio., PIANA, Stefano *et al.* « Expressive Non-Verbal Interaction in String Quartet ». *Journal on Multimodal User Interfaces [en ligne]* 2015, vol. 9, n°1, pp. 55-68. Disponible sur : <https://link.springer.com/article/10.1007/s12193-014-0154-3> (consulté le 7 août 2018).

²⁵¹ DAHL, Sofia., FRIBERG, Anders. « Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements ». *Music Perception [en ligne]* 2007, vol. 24, n°5, pp. 433-454. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/24/5/433> (consulté le 7 août 2018).

²⁵² BROUGHTON, Mary., STEVENS, Catherine. « Music, Movement and Marimba: An Investigation of the Role of Movement and Gesture in Communicating Musical Expression to an Audience ». *Psychology of Music [en ligne]* 2009, vol. 37, n°2, pp. 137-153. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735608094511> (consulté le 7 août 2018).

²⁵³ DAVIDSON, Jane W. « Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians ». *Psychology of Music [en ligne]* 1993, n°21, pp. 103-113. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030573569302100201> (consulté le 7 août 2018).

²⁵⁴ À partir de l'analyse d'une performance, un lexique dresse des correspondances entre les mouvements du pianiste et leurs significations. Par exemple, le sourire exprime la satisfaction, les yeux fermés témoignent d'une inspiration, le froncement des sourcils est lié à la colère ou la concentration, secouer la tête aide à garder le rythme

Le geste comme élément déterminant de la performance

En plus de montrer l'influence de la perception visuelle sur la perception sonore, la partie précédente pointait le rôle des signes visuels dans l'expressivité d'une performance selon un protocole d'analyse défini : observation d'une vidéo sans le son (ou l'inverse), pianistes effectuant plusieurs fois la même pièce, notation des émotions par un échantillon de participants, œuvre jouée par différents pianistes, jugement d'une performance de concours en trois étapes (son, image, les deux à la fois). Il convient à présent d'exposer quelques résultats des *Performance Studies* (terme issu des études anthropologiques sur le spectacle vivant de Richard Schechner²⁵⁵) dont le point de départ est la performance elle-même plutôt qu'une situation musicale préparée puis ensuite soumise à l'analyse.

Dans le domaine musical, les *Performance Studies* sont marquées par les travaux de Nicholas Cook depuis presque vingt ans²⁵⁶. Pour analyser un répertoire allant de Frédéric Chopin à Jimi Hendrix, en passant par l'improvisation Jazz, il utilise pour cela toute une palette de méthodes, allant de l'analyse computationnelle aux méthodologies ethnographiques²⁵⁷. Le « corps signifiant » [*signifying body*] désigne le paramètre de musicalisation du corps (comme le montre une comparaison de différentes performances de *Foxy Lady*), qui est une composante essentielle de la performance, au point où l'absence physique de l'interprète lors d'une situation acousmatique empêche d'apprécier la musique à juste titre. Selon Nicholas Cook, cette dimension visuelle de la performance doit venir compléter l'approche musicologique

ou tenir le *tempo*, etc. POGGI, Isabella. « Body and Mind in the Pianist's Performance ». In : Actes du colloque *9th International Conference on Music Perception and Cognition* (Bologne, 22-26 août 2006). Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/238739240_Body_and_Mind_in_the_Pianist's_performance (consulté le 7 août 2018), p. 1050.

²⁵⁵ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York : Routledge, 2003 ; SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, op. cit.

²⁵⁶ COOK, Nicholas. « Between Process and Product: Music and/as Performance ». *Music Theory Online* [en ligne] 2001, vol. 7, n°2. Disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (consulté le 10 août 2018) ; COOK, Nicholas. « Music as Performance ». In : CLAYTON, Martin., HERBERT, Trevor., MIDDLETON, Richard (dir.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2012, pp. 184-194 ; COOK, Nicholas. « Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps* ». *Music Theory Online* [en ligne] 2005, vol. 11, n°1. Disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.cook.html> (consulté le 10 août 2018) ; COOK, Nicholas. « Between Art and Science: Music as Performance ». *Journal of the British Academy* [en ligne] 2014, vol. 2, pp. 1-25. Disponible sur : <https://www.britac.ac.uk/publications/between-art-and-science-music-performance> (consulté le 10 août 2018) ; COOK, Nicholas., PETTENGILL, Richard (dir.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2013.

²⁵⁷ COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*, op. cit.

« traditionnelle » (qui la juge non pertinente) puisqu'elle « affecte la nature et la signification de la musique dans la performance²⁵⁸ ».

Les années 2010 sont marquées par l'étude du geste selon le prisme des *Performance Studies*. Les gestes servent à « clarifier et à coordonner certaines idées au fur et à mesure que la communication s'établit entre les interprètes et le public, qui sont tous intégrés dans un cadre culturel²⁵⁹ ». Corrélés au texte, les gestes (regards, rotations de la tête, sourires, hochements de tête, levée des bras, pointages du doigt, etc.) contribuent à créer une narration musicale et une complicité avec le public, ce qui est essentiel puisque, comme le rappelle Jane W. Davidson, les concerts destinés à plusieurs milliers de personnes ont fait multiplier les écrans géants qui « permettent aux spectateurs d'obtenir des gros plans de leurs interprètes sur scène. Ainsi, les gestes intimes et personnels peuvent être clairement vus comme si l'interprète se tenait à proximité²⁶⁰ ». La performance est reçue par le public en partie grâce à l'identification physique des gestes du chanteur, qui favorise par ailleurs la participation du public à cette performance (claquements de mains, hochements de tête, etc.). Dans un concert de musique Pop, les membres de l'audience, par leur implication physique, façonnent eux aussi la performance. Une autre étude montre comment le style culturel autant qu'individuel se dégage à travers la panoplie de gestes qu'une chanteuse utilise sur plusieurs performances d'une même musique²⁶¹ et qui évolue au fur et à mesure de sa carrière. Puisque seuls les *gestes illustrateurs* et *régulateurs* diffèrent peu d'une performance à l'autre, l'auteure conclut que la clef de compréhension pour l'expressivité d'une interprétation réside dans les différentes utilisations d'*emblèmes* et de *gestes adapteurs* (typologie de Paul Ekman et Wallace Friesen).

Il existe des études similaires dans le cas de la musique indienne. Matthew Rahaim s'intéresse par exemple à la gestuelle des chanteurs de *khyal* lors d'émissions vocales improvisées (mouvements des mains dessinant dans l'air, manipulation d'objets fictifs)²⁶². Il soutient que

²⁵⁸ “All sorts of things that lie beyond the traditional musicological purview – that are excluded by traditional rules of irrelevance – affect the nature and meaning of music in performance.” *Id.*, p. 293.

²⁵⁹ “A series of gestures serves to clarify and coordinate certain ideas as communication arises between co-performers and the audience, all of which are embedded within a cultural framework”. DAVIDSON, Jane W. « ‘She’s the One’: Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *Music and Gesture*, *op. cit.*, p. 222.

²⁶⁰ “Increasingly in live performances where audience numbers run into thousands, video and huge projection screens enable audience members to get close-ups of their performers on stage. Thus, intimate and personal gestures can be clearly seen as if the performer were standing nearby.” *Id.*, p. 223.

²⁶¹ DAVIDSON, Jane W. « The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox », *op. cit.*

²⁶² RAHAIM, Matthew. *Musicking Bodies. Gesture and Voice in Hindustani Music*. Middletown : Wesleyan University Press, 2012.

ces mouvements sont inconscients et se réfèrent à ceux de la parole spontanée. La mélodie étant elle-même définie comme un mouvement, le geste est ainsi considéré comme un élément indissociable et consubstantiel au chant. Martin Clayton analyse lui le comportement de l'audience dans une performance de *khyal*²⁶³. À partir des gestes des musiciens, il essaie de trouver comment les auditeurs se retrouvent gestuellement impliqués dans la performance. Il définit alors trois types de gestes : les gestes de marquage (comme marquer la pulsation ou la structure du *tâla* à la main), les geste illustreurs qui ont un rapport avec le contenu du chant, enfin les gestes emblématiques. Ces gestes signifient par exemple qu'un musicien doit jouer plus fort ou qu'il peut entrer dans une phase soliste. La performance de *khyal* est finalement une expérience multimodale, où par exemple, le contact des yeux et l'orientation corporelle jouent un rôle important en matière de dynamique.

D'autres études de la performance adaptent les outils de la communication non verbale. En analysant la mimique du pianiste (sourcils, yeux, bouche, sourire, regard, tête et posture) par la méthode de Paul Ekman et Wallace Friesen dans deux préludes de Claude Debussy, une équipe de chercheurs spécialisés dans l'étude des expressions faciales a mis en valeur une dimension structurelle entre la communication non verbale du performeur et la forme musicale²⁶⁴. Les auteurs distinguent trois niveaux de compréhension de ces gestes : un niveau sensori-moteur où les mouvements du corps aident le jeu des mains, un niveau cognitif où les signes sont liés à l'attention, la perception et la mémoire, et un niveau émotionnel dans la mesure où un lien existe entre le caractère d'une phrase musicale (comme la tristesse) et sa traduction en mouvement corporel. Dans une autre étude, cette même méthode permet de mettre en valeur les rapports entre contenu musical et nature des gestes (*régulateurs* et *adapteurs* en particulier)²⁶⁵. En empruntant le concept de « secteur » [*catchment*] à David McNeill²⁶⁶, qui désigne une association précise entre un type de gestes et un type de structure musicale (timbrale, mélodique, rythmique, etc.), l'analyse d'une interprétation de Fred Astaire montre

²⁶³ CLAYTON, Martin. « Gesture and Attention in a 'Khyāl' Performance ». *Asian Music*, 2007, vol. 38, n°2, pp. 71-96.

²⁶⁴ CATERINA, Roberto., BONFIGLIOLI, Caterina., BARONI, Mario., ADESSI, Anna Rita. « Mimic Expression and Piano Performance ». In : Actes du colloque *ICMPC8* (Evanston, 3-7 août 2004). Disponible sur : https://www.researchgate.net/profile/Anna_Addessi/publication/238070914_MIMIC_EXPRESSION_AND_PIANO_PERFORMANCE/links/0a85e52f7a9b878634000000/MIMIC-EXPRESSION-AND-PIANO-PERFORMANCE.pdf (consulté le 9 août 2018).

²⁶⁵ KUROSAWA, Kaori., DAVIDSON, Jane W. « Nonverbal Behaviours in Popular Music Performance: A Case Study of *The Corrs* ». *Musicae Scientiae [en ligne]* 2005, vol. 9, n°1, pp. 111-136. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/102986490500900104> (consulté le 9 août 2018).

²⁶⁶ Pour plus de détails sur la notion de secteur, cf. : McNEILL, David. *Gesture and Thought*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.

comment le matériau musical peut, par le truchement du geste, façonner notre compréhension des mots²⁶⁷.

L'étude du geste en situation de performance électronique en temps réel constitue un autre pan de la recherche, où il semble légitime de réinterroger la notion de jeu, de geste et d'instrument de musique dans un contexte qui se définit par une rupture du rapport causal entre le geste et le son. Selon Baptiste Bacot, qui a effectué des analyses situées appuyées par une démarche ethnographique, « le geste musical électronique, par la médiatisation intrinsèque qu'il introduit dans les pratiques musicales, inaugure une nouvelle définition du corps musicien²⁶⁸ ». Le « geste électronique » caractérise d'une part les séries d'actions préalables qui s'effectuent avant la performance, et consiste d'autre part en l'actualisation corporelle de cette étape préparatoire par le biais de gestes instrumentaux réalisés en situation de jeu. Enfin, le geste performatif s'étudie dans le cas de l'interprétation de la musique acousmatique, quand bien même celle-ci redéfinit la notion d'interprétation²⁶⁹. Selon Jonathan Prager, premier interprète acousmatique déclaré et reconnu comme tel²⁷⁰, les gestes du performeur recouvrent six paramètres de jeu « essentiels »²⁷¹. À partir d'une analyse en contexte de concerts et grâce à un

²⁶⁷ En partant de l'idée que la fonction communicative des gestes physiques qui accompagnent la parole est une fonction partagée par des séquences musicales formées par un même matériau, l'auteur relève trois différents secteurs pour un couplet de *The Way You Look Tonight* : l'inclinaison de la tête (associée à une descente de quinte ou d'octave), le mouvement circulaire vers un côté (joint à une mélodie en arche) et l'éloignement d'avant en arrière du clavier (associé à une figure cadentielle). ZBIKOWSKI, Lawrence M. « Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture*, op. cit., pp. 83-98.

²⁶⁸ BACOT, Baptiste. *Geste et instrument dans la musique électronique : organologie des pratiques de création contemporaines*, op. cit., p. 402.

²⁶⁹ Comme dans la musique instrumentale, l'interprète doit accéder à une certaine maîtrise des paramètres influençant le rendu sonore. Il n'a en revanche pas de prise directe sur le déroulement du temps bien qu'il conserve une emprise sur la perception du temps vécu par l'auditeur, comme l'affirme Jonathan Prager : « l'interprète joue un rôle déterminant dans la perception subjective du temps par l'auditeur car il permet potentiellement, lorsqu'il réussit à le plonger à l'intérieur de l'œuvre elle-même grâce à ses paramètres de jeu herméneutiques, de provoquer chez lui la perception d'une temporalité nouvelle ». PRAGER, Jonathan. « L'interprétation acousmatique » [inédit] Paris : INA GRM, 2012. Disponible sur : <https://inagrm.com/var/inagrm/storage/original/application/8df310919839c4dec33cd836850031b4.pdf> (consulté le 10 août 2018).

²⁷⁰ Jonathan Prager fut la première personne à se revendiquer comme interprète acousmatique de métier en 1995. Il est également l'un des interprètes privilégiés de Pierre Henry et de Denis Dufour et professeur à Pantin depuis 2015, où il enseigne l'interprétation acousmatique. Il développe toute une pédagogie du geste musical pour maîtriser ces gestes à la console de diffusion. Considérant l'acousmonium comme un instrument, où il fait remarquer qu'à l'instar des instruments acoustiques, une seule manipulation – en l'occurrence le potentiomètre – produit plusieurs effets sur la matière sonore et sa perception, il considère trois aspects de l'interprétation musicale : le rapport au geste, le rapport au temps réel, la mise en forme. En proposant nombre de conseils pour l'apprentissage de la diffusion acousmatique, Jonathan Prager renverse le postulat d'une spatialisation comme étape ultime de la composition, et contribue par là même à créer une pédagogie de l'interprétation acousmatique, où le « musicien-spatialisateur » fait du concert acousmatique un événement artistique gestuel, vivant.

²⁷¹ La nuance, la couleur (choix des haut-parleurs suivant leur plage de fréquence), la géographie (trajectoire entre les haut-parleurs), la distance (emplacement des haut-parleurs et leur orientation par rapport au public), la densité

logiciel créé sur mesure²⁷², Pierre Couprie relève plusieurs facteurs affirmant l'individualité artistique de chaque performeur (posture devant la console de diffusion, position des doigts sur les potentiomètres, manière de baisser simultanément plusieurs potentiomètres, capacité à désynchroniser les mains) et commence d'ébaucher une typologie des gestes interprétatifs²⁷³. En outre, la présence de micro-mouvements montre que l'analyse de ces gestes d'accompagnement peuvent être aussi fins et élaborés que les gestes instrumentaux.

Que ce soit dans le cas d'une performance Pop (destinée à un public de masse), d'une œuvre de Claude Debussy, d'une interprétation d'une pièce de Jazz ou de la diffusion acousmatique, le geste apparaît comme une composante déterminante de la réception par le biais d'études spécialisées. Il semble alors que celui-ci ne peut être ignoré, peu importe le contexte de la performance.

Typologies des gestes musicaux

Des chercheurs se focalisent sur la compréhension des gestes d'interprétation d'un point de vue théorique, en dégagant ses différentes propriétés selon une démarche déductive – contrairement aux typologies de Baptiste Bacot²⁷⁴ et Pierre Couprie²⁷⁵ établies à partir de l'analyse de performances. Une typologie du geste n'est pas considérée comme une

(nombre de haut-parleurs) et la vitesse. Pour plus de détails, cf. : PRAGER, Jonathan. « L'interprétation acousmatique », *op. cit.*, pp. 8-11.

²⁷² Créé par Pierre Couprie et développé dans l'environnement Max/MSP, ce logiciel se décline en une version de captation nommé MotusLab Recorder et une version de lecture nommé MotusLab Reader. Disponible sur : <https://github.com/pierrecouprie> (consulté le 10 août 2018).

²⁷³ Le *geste effecteur* (celui qui produit le son sur un instrument acoustique) est ainsi renommé *geste d'accompagnement* en ce qu'il ne produit pas le son directement mais l'accompagne. RABOISSON, Nathanaëlle., COUPRIE, Pierre. « Une expérience de captation et d'analyse de l'interprétation acousmatique ». In : Actes du colloque *JIM'17* (Paris, 17-20 mai 2018). Disponible sur : https://jim2017.sciencesconf.org/data/Nathanaelle_Raboisson2017aa.pdf (consulté le 10 août 2018).

²⁷⁴ Baptiste Bacot dresse une typologie provisoire du geste électronique. Quatre catégories gestuelles sont proposées : les gestes de pression et de percussion, de translation, de friction et enfin les gestes « atactiles » (sans aucun contact physique). Pour plus de détails, cf. : BACOT, Baptiste. « Les gestes musicaux et leurs effets sonores ». In : *Id.*, *Geste et instrument dans la musique électronique : organologie des pratiques de création contemporaines*, *op. cit.*, pp. 339-397.

²⁷⁵ Pierre Couprie dresse une typologie du geste de l'interprète acousmatique selon cinq modalités : *gestes d'accompagnement* (synchronie entre le geste et la morphologie sonore), *gestes de placement* (comme la préparation de plans ou d'articulation), *gestes de rupture* (articulation brève accompagnée d'une ouverture/fermeture rapide des potentiomètres), *gestes inutiles* (moments d'indécision, gestes sans retour auditif et sans visée expressive), *gestes expressifs* (prépare, guide ou conclut un *geste d'accompagnement* ou de *placement*, avec ou sans manipulation effective des potentiomètres). RABOISSON, Nathanaëlle., COUPRIE, Pierre. « Une expérience de captation et d'analyse de l'interprétation acousmatique », *op. cit.*

fin en soi mais représente un moyen de comprendre les différentes fonctions du geste, qui s'applique ensuite à une situation concrète, que ce soit dans un cadre pédagogique, organologique, ou performatif.

Claude Cadoz a longtemps servi de référence sur le sujet. Il repère trois fonctions du geste²⁷⁶. La fonction *épistémique* considère la connaissance de l'environnement qui s'opère grâce au sens tactilo-proprio-kinesthésique. Il s'agit de reconnaître un objet, comme par exemple deviner la forme d'un cube les yeux fermés. La fonction *ergotique* se rapporte à la modification de l'objet (forces, déplacements, etc.), comme par exemple froisser une feuille de papier. Enfin, la fonction *sémiotique* est celle qui caractérise la production d'un message informationnel à destination de l'environnement (gestes qui accompagnent la parole, langues des signes, gestique du chef d'orchestre). Dans sa proposition de typologie du geste, Claude Cadoz distingue le *geste instrumental* (informationnel et communicationnel) du *geste non instrumental* (uniquement communicationnel, à main nu ou équipée). Un *geste instrumental* décrit un « ensemble des comportements gestuels appliqués à l'instrument et dont une partie produira l'énergie nécessaire à la finalité de la tâche²⁷⁷ ». Notons que l'instrument n'est pas obligatoirement un instrument de musique mais peut par exemple être une marionnette. Le *geste instrumental* se décline en trois catégories : le *geste d'excitation*²⁷⁸, le *geste de modification* et le *geste de sélection*²⁷⁹, ces deux derniers étant sans lien particulier entre la dépense d'énergie et le résultat. Le *geste d'excitation* correspond à la mise en vibration d'un corps sonore, comme lorsque le violoniste pince une corde pour faire un *pizzicato*. Le *geste de modification* concerne les changements relatifs à la matière excitée, pendant émission du son, comme lorsque le violoniste fait glisser sa main sur la touche pour effectuer un *glissando*. Enfin, le *geste de sélection* concerne la disposition des membres de l'instrumentiste sur l'instrument, en particulier le choix des hauteurs de notes ou bien le point d'impact sur une percussion.

²⁷⁶ CADOZ, Claude. « Le geste canal de communication homme/machine : la communication 'instrumentale' ». *Technique et Science informatiques*, 1994, vol. 13, n°1, pp. 31-61.

²⁷⁷ CADOZ, Claude. « Musique, geste, technologie ». In : GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*, op. cit., p. 62.

²⁷⁸ L'excitation est *instantanée* lorsque le son commence à partir du moment où le geste finit (comme les instruments à percussions ou à cordes pincées) et *continue* lorsque le son et le geste coexistent (comme les instruments à vent, à cordes frottées ou à friction).

²⁷⁹ Le *geste de sélection* consiste à sélectionner la ou les structures vibrantes qui seront excitées (placement des doigts sur les touches ou les clefs). L'énergie ne concerne que la mise en mouvement des parties du corps concernées.

Cette classification est publiée la première fois en 1988, conjointement à celle de François Delalande, qui distingue le *geste effecteur*, le *geste accompagnateur* et le *geste figuratif*²⁸⁰. Les *gestes effecteurs* participent à l'émission du son (pincement d'une corde, souffle d'un tromboniste, pression des lèvres d'un clarinettiste). Les *gestes accompagnateurs* sont ceux qui participent à l'intention de l'émission du son (balancement d'une partie du corps) tandis que les *gestes figuratifs* désignent les articulations imprimant des fluctuations dans une mélodie qui font sens pour le spectateur (froncement des sourcils, fermeture des paupières). Les *gestes de sélection* sont écartés par Sylvie Gibet, pour qui la notion de sélection est « tout à fait abstraite²⁸¹ ». Elle établit en revanche une deuxième distinction, de nature intrinsèque plutôt que fonctionnelle : les *gestes percussifs* (taper, pousser, etc.) et les *gestes préhensiles* (saisir, manipuler un objet). La typologie du geste musical établie par Alexander R. Jensenius *et al.* est une synthèse des typologies précédentes²⁸². Divisée en quatre grandes catégories, cette classification proposée en 2009 reste encore aujourd'hui la plus répandue²⁸³ :

- Les gestes producteurs de son [*sound-producing gestures*] peuvent être liés à l'excitation de la matière vibrante ou bien à la modification du son. Ils correspondent aux *gestes effecteurs* de François Delalande et aux *gestes instrumentaux* de Claude Cadoz ;
- Les gestes communicatifs [*communicative gestures*] sont différents suivant qu'ils établissent une relation entre un performeur avec un observant ou bien avec un autre performeur. Ils caractérisent la *fonction sémiotique* de Claude Cadoz ;
- Les gestes facilitateurs [*sound-facilitating gestures*] ont un rapport avec le phrasé, le soutien ou l'entraînement. Ils correspondent aux *gestes accompagnateurs* de François Delalande et aux *gestes auxiliaires* de Marcelo M. Wanderley et Philippe Depalle²⁸⁴ ;

²⁸⁰ DELALANDE, François. « La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical ». In : GUERTIN, Ghyslaine (dir.). *Glenn Gould Pluriel*. Québec : Louise Courteau, 1988, pp. 85-111.

²⁸¹ GIBET, Sylvie. « Tentative de classification du geste instrumental ». In : *Id.*, *Codage, représentation et traitement du geste instrumental. Application à la synthèse de sons musicaux par simulation de mécanismes instrumentaux*. Thèse de doctorat : Informatique. Grenoble : Institut National Polytechnique, 1987, p. 22.

²⁸² La typologie est également disponible en annexe. Pour plus d'informations, cf. : JENSENIUS, Alexander R., WANDERLEY, Marcelo M., GODØY, Rolf Inge *et al.* « Concepts and Methods in Research ». In : GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*, *op. cit.*

²⁸³ En 2017, Andrea Giomi a proposé une typologie générale du geste musical, prenant en compte la typologie de Claude Cadoz aussi bien que celle d'Alexander R. Jensenius *et al.*. Cette classification est disponible en annexe.

²⁸⁴ WANDERLEY, Marcelo M., DEPALLE, Philippe. « Gestural Control of Sound Synthesis ». In : Actes du colloque *IEEE*, 2004, vol. 92, n°4, pp. 632-644. Disponible sur : <https://ieeexplore.ieee.org/document/1278687/> (consulté le 12 août 2018).

- Les gestes accompagnateurs [*sound-accompanying gestures*] ne sont pas impliqués dans la production du son mais suivent la musique. Ils peuvent être des gestes de traçage [*sound-tracing*] ou des gestes mimiques.

Enfin, dans une toute autre démarche, Martin Laliberté considère chaque instrument comme étant toujours situé entre deux archétypes opposés et complémentaires : la *percussion* et la *voix*²⁸⁵. La *percussion* désigne l'archétype issu de la danse selon André Schaeffner et associé à la tendance instrumentale (absence de hauteurs, la stabilité du timbre, le rythme, la collectivité) tandis que la *voix* désigne celui issu de la parole et associé à la tendance vocale (présence de hauteurs, l'individualité, le phrasé continu, les ornements, la mobilité du timbre). Cette vision continue lui permet de classer des instruments de musique. L'auteur arrive par exemple à établir une historicité des mutations de la guitare, qui passe progressivement de l'archétype percussif à l'archétype vocal. Bien que cette typologie concerne les instruments, elle semble également rendre compte des *affordances gestuelles* que ceux-ci offrent à son musicien.

La théorie du geste musical de Robert S. Hatten

La notion de « geste musical » peut être définie à un niveau métaphorique plutôt que par ses propriétés cinétiques perçues depuis l'audience. Au lieu d'adopter un point de vue *esthétique* (la performance comme point de départ), il est possible d'opter pour une démarche *poïétique* en considérant l'œuvre musicale comme une succession d'unités signifiantes (motif rythmique, mélodique, phrase musicale, mouvement, etc.). Robert S. Hatten est sans doute le chercheur le plus éminent sur la question du geste musical pris dans son sens métaphorique²⁸⁶. Celui-ci est défini comme une « forme *synthétique* à signification *émergente*²⁸⁷ » [*synthetic gestalt with emergent meaning*]. Ces significations sont de l'ordre de la synthèse de timbre, de l'articulation, de la dynamique, du *tempo*, etc. Ces « formes synthétiques » sont capables de transmettre du mouvement affectif, de l'émotion et une organisation en fusionnant des éléments

²⁸⁵ « Tous les instruments de musique possèdent un dosage particulier des deux archétypes qui en conditionnent l'impact spécifique ». LALIBERTÉ, Martin. « Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments ». In : GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*, op. cit., p. 129.

²⁸⁶ Pour une introduction accessible à la théorie du geste de Robert S. Hatten, se référer à son cours en ligne disponible sur : <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html> (consulté le 7 août 2018).

²⁸⁷ HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, op. cit., p. 94.

selon leurs forces, qui seraient autrement séparés. Un geste est alors une « formation [*shaping*] énergiquement signifiante au cours du temps²⁸⁸ » et un geste musical une « formation sonore énergiquement signifiante au cours du temps²⁸⁹ ». Il est caractérisé par un « fil continu de mouvements intentionnels et significatifs²⁹⁰ ». Ainsi, plusieurs événements musicaux, éventuellement séparés par des silences, peuvent garantir une continuité au niveau intentionnel et donc être englobés dans un même « geste ». Le geste représente alors cette unité d'intention.

Robert S. Hatten a amené la notion de geste au centre de la sémiotique musicale²⁹¹, qui l'avait introduite. Eero Tarasti, l'un des représentants de cette approche se réclamant des travaux de Charles S. Peirce²⁹², explique brièvement l'emploi du terme « geste » chez les sémioticiens de la musique :

L'origine de la gestualité en musique réside dans la corporéité constitutive de cette dernière. Nous utilisons le terme geste dans la musique comme métaphore pour dépeindre une unité qui nous communique quelque chose de manière non verbale, par sa mise au premier plan et son aspect frappant.²⁹³

À partir de pièces issues du répertoire classique et romantique, Robert S. Hatten construit une théorie du geste musical dans laquelle il distingue cinq types de geste, possédant chacun une fonction²⁹⁴ :

- 1) Les *gestes dialogiques* imitent ou répondent à d'autres gestes. On les retrouve de manière implicite dans le style concertant (par exemple dans les quatuors à corde de Joseph Haydn), ou bien dans l'opposition dialectique des thèmes d'ouverture de Mozart ;

²⁸⁸ “Significant energetic shaping of *sound* through time”. *Id.*, p. 95.

²⁸⁹ “Significant energetic shaping through time”. *Ibid.*

²⁹⁰ “A discontinuous sequence of sounds (e.g. as separated by rests) may nonetheless be linked by a continuous thread of intentional and significant movement”. *Id.*, p. 94.

²⁹¹ La sémiologie de la musique est un domaine d'analyse musicale principalement développé dans les années 1970 en France par Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino, Nicolas Ruwet et Michel Imberty. Les principaux représentants du courant anglo-saxon, nommé « sémiotique musicale », sont Eero Tarasti, Kofi Agawu, Robert S. Hatten et Naomi Cumming.

²⁹² Robert S. Hatten, par exemple, interprète la tripartition de Charles S. Peirce par l'information communiquée par le geste. Il considère la priméité comme l'attitude, l'état émotionnel, la secondéité comme les réactions et les buts (l'intention) et la tiercéité comme le symbolique, les conventions. Pour plus de détails, cf. : <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html> (consulté le 11 août 2018).

²⁹³ “The origin of gesturalité in music lies in the latter’s basic corporeality. We use the term gesture in music as a metaphor to portray a unit that communicates something to us non-verbally, by being foregrounded and striking. The use of gestures refers as well to rhetorics”. TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin : De Gruyter, 2012, p. 455.

²⁹⁴ Pour plus de précisions concernant les fonctions des gestes musicaux, cf. : HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert, op. cit.*

- 2) Les *gestes rhétoriques* « marque[nt] une perturbation du flux non marqué des événements à n'importe quel niveau du discours musical²⁹⁵ ». Ces changements soudains peuvent perdre de leur force rhétorique s'ils sont utilisés de manière excessive ;
- 3) Les *gestes tropologiques* font appel à des tropes tels que la fanfare (comme dans le thème d'ouverture du final de l'opus 101 de Ludwig van Beethoven) ;
- 4) Les *gestes thématiques* forment la catégorie la plus importante. Le geste, par son importance, se situe au premier plan, acquiert sa propre identité et devient le sujet d'un discours musical en vertu de son utilisation récurrente ;
- 5) À un niveau inférieur des *gestes thématiques* se situent les *gestes spontanés*, qui « injectent de l'immédiateté dans les associations²⁹⁶ ». Un exemple est le caractère de deuil ou de lamentation du thème initial de l'opus 11-1 d'Arnold Schönberg (mm. 1-3).

Robert S. Hatten complète les unités déjà connus de la sémiotique musicale, comme les *topiques*²⁹⁷, que le geste aide à définir. En intégrant ces notions, il élargit le domaine de l'interprétation expressive. Après ses travaux, il devient presque systématique d'être confronté au terme de « geste » au sujet d'unités signifiantes de la musique classique ou romantique.

C'est ainsi que Kofi Agawu définit six critères d'analyse pour la musique romantique²⁹⁸ : les *topiques* (valse, pastorale, musette, ouverture à la française, sarabande, etc.) ; les fonctions structurelles (début, milieu et fin) ; les points culminants (ou climax), considérés comme des « incarnations d'un aspect de la syntaxe et de la rhétorique dans le discours musical

²⁹⁵ "The rhetorical [...] marks a disruption in the unmarked flow of events at any level of the musical discourse." HATTEN, Robert S. « A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *Music and Gesture, op. cit.*, p. 6.

²⁹⁶ HATTEN, Robert S. « Le geste par défaut : comment les auditeurs trouvent le sens d'une œuvre en l'absence d'organisation tonale ». In : OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical, op. cit.*, p. 143.

²⁹⁷ Les *topiques* sont définis en 1980 par Leonard G. Ratner comme l'ensemble des figures caractéristiques (danses, styles, picturalisme musical, etc.) du début du XVIII^e siècle, héritées du contact entre la musique et la danse, la poésie, la chasse, l'armée, etc. et dont l'usage tend à perdurer à travers les différentes générations de compositeurs. Les *topiques* ont ensuite été développés par de nombreux musicologues, dont Márta Grabócz, Danuta Mirka, Janice Dickensheets et Kofi Agawu. En tant que sujet du discours musical, un *topique* possède une certaine force rhétorique. À travers les travaux de Leonard Ratner, Wye Allanbrook, Robert S. Hatten et Raymond Monelle, Kofi Agawu liste ainsi une soixantaine de *topiques*, parmi lesquels se trouvent la fanfare, la gavotte, la marche, le *fugato* ou encore la valse. RATNER, Leonard G. « Topics *Classic Music. Expression, Form and Style* ». New York : Schirmer Books, 1981, pp. 9-29 ; AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York : Oxford University Press, 2009, pp. 43-44

²⁹⁸ AGAWU, Kofi. « Criteria for Analysis I & II ». In : *Id.*, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music, op. cit.*, pp. 41-107.

romantique²⁹⁹ » ; la périodicité, qui désigne la « tendance du matériau sonore à impliquer une continuation et à atteindre un certain degré de fermeture³⁰⁰ » et dont la reconnaissance représente la compétence la plus importante dans une conduite analytique ; les modes d'énonciation (discours, chanson, danse) ; la narration. Même s'il n'est pas clairement présenté, le caractère gestuel apparaît dans l'argumentation que l'auteur établit lors d'analyses d'œuvres. Kofi Agawu parle en effet de *geste cadentiel*, *gestes d'ouverture* et de *clôture*, *geste formel*, *geste épigonique* ou encore *geste intertextuel*. Eero Tarasti emploie lui le terme de « gestes insistants³⁰¹ » [*insistant gestures*] pour mettre en valeur l'intention instaurée par la répétition rapide d'une même note. Le vocabulaire employé par les sémioticiens de la musique se compose d'un tas de termes composés qui, même s'ils ne forment pas de système rigoureux, ne sont pas moins éloquents : *gestes narratifs*, *violents*, *mélodiques*, *sémantiques*, *tonaux*, *décoratifs*, *rhétoriques* ou encore de *gestes d'interruption*.

Le geste dans le Théâtre Musical Contemporain

Durant la première moitié du XX^e siècle, le geste du musicien se redéfinit peu à peu par l'exploitation de son caractère spectaculaire qui vient suppléer sa propriété avant tout fonctionnelle. Puis, en partie grâce à l'avènement de la *musique concrète*, se crée un répertoire où le geste devient un élément de paramétrisation³⁰². Dans ce corpus d'œuvres, qui rassemble le théâtre musical et le théâtre instrumental, le geste du compositeur semble « absorber³⁰³ » le geste de l'interprète. Il convient donc, pour rendre compte de l'ensemble des unités signifiantes constituant ces formes musicales, d'analyser le geste du musicien en situation de jeu. En effet, dans ce répertoire, le geste fédère les autres éléments scéniques en portant l'affect et l'énergie

²⁹⁹ “A special place should be reserved for high points or climaxes as embodiments of an aspect of syntax and rhetoric in Romantic musical discourse”. *Id.*, p. 61.

³⁰⁰ “The most important consideration for analysis is the sense of periodicity, by which I mean the tendency of the sonic material to imply continuation and to attain a degree of closure”. *Id.*, p. 76.

³⁰¹ TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, op. cit., p. 45.

³⁰² C'est précisément parce que le théâtre musical intègre le geste comme élément dramaturgique (donc appartenant à la composition) que cet angle d'analyse diffère de celui qui consiste à étudier les gestes expressifs d'une performance au piano, ou d'un chanteur célèbre, comme le fait par exemple Jane W. Davidson.

³⁰³ Le terme est emprunté à Pierre Boulez, qui distingue trois attitudes : soit le geste du compositeur « *nie* » le geste de l'interprète en le considérant tout juste comme moyen de transmission, soit il l'« *absorbe* » en l'analysant sur le plan de la réaction avec l'instrument et celui du jeu individuel ou collectif, soit il se « *laisse dominer* » par lui en se pliant à la virtuosité. BOULEZ, Pierre. « Le geste du compositeur ». **In** : *Id.*, *Points de repère. Tome III : Leçons de musique*. Paris : Christian Bourgois, 2005, p. 172.

au spectateur : « l'élément synthétique qui confère au signe sa totalité et qui porte ces interprétants affectifs et énergétiques c'est le geste, qui dans le théâtre musical contemporain, [...] absorbe toutes les fonctions possibles, à la fois structurelles, formelles esthétiques et sémiotiques³⁰⁴ ». Étudier le Théâtre Musical Contemporain³⁰⁵ passe donc par l'étude des gestes du musicien d'un point de vue historiographique et analytique. Si la littérature anglo-saxonne comporte un ouvrage de référence sur le sujet³⁰⁶, ce n'est pas encore le cas dans la musicologie francophone, où ce genre musical est encore peu référencé.

Les recherches sur le Théâtre Musical Contemporain sont donc souvent l'objet d'études monographiques plutôt qu'elles n'aboutissent à des essais théoriques ou des méthodes d'analyse. La trop grande hétérogénéité du contenu rend de toutes façons très complexes de telles entreprises. Tandis que Daniel Durney fut le spécialiste du théâtre musical français (aux côtés de Michel Rostain et Antoine Gindt), Pascal Huynh et Jean-François Trubert ont travaillé sur Kurt Weill³⁰⁷, Giordano Ferrari s'est intéressé à Luciano Berio, Bruno Maderna et Franco Evangelisti³⁰⁸, et Laurent Feneyrou a essentiellement travaillé sur Luigi Nono³⁰⁹. L'équipe de Paris-VIII dirigée par Jean-Paul Olive s'est attachée à l'étude du geste dans la musique contemporaine. Aux côtés de la musicologue allemande Susanne Kogler, ce dernier a assuré la co-direction de l'ouvrage *Expression et geste musical*³¹⁰ paru en 2013. Toujours à Paris-VIII, Giordano Ferrari, responsable de l'équipe DMCE (Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe), s'est lui aussi intéressé au geste musical et a publié et dirigé quatre ouvrages sur le

³⁰⁴ TRUBERT, Jean-François. « Fragments de gestes dans le théâtre musical expérimental et dans *Jactations* de Georges Aperghis ». *Loxias* [en ligne] 2013, n°41. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7488> (consulté le 13 août 2018).

³⁰⁵ Lorsque le terme est écrit avec des majuscules, il renvoie à sa dimension historique. Dans les autres cas, on écrira « théâtre musical contemporain », voire simplement « théâtre musical ».

³⁰⁶ SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press, 2008.

³⁰⁷ HUYNH, Pascal. *La musique sous la république de Weimar*. Paris : Fayard, 1998 ; TRUBERT, Jean-François. « Langage musical et Gestus : le cinquième tableau du Mahagonny-Songspiel de Bertolt Brecht et Kurt Weill ». In : FERRARI Giordano (dir.). *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*. Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 13-33 ; TRUBERT, Jean-François. « Mahagonny de Weill, Mahagonny de Brecht, Mahagonny de... Herz ». In : OLIVE, Jean-Paul., CAULLIER, Joëlle (dir.). *Filigrane* [en ligne] 2009, n°9 : L'individuel et le collectif dans l'art. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=245> (consulté le 11 août 2018).

³⁰⁸ FERRARI, Giordano. *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*. Paris : L'Harmattan, 2000.

³⁰⁹ NONO, Luigi., FENEYROU, Laurent (trad.). *Écrits*. Genève : Contrechamps, 2007 ; FENEYROU, Laurent. « *Il canto sospeso* » de Luigi Nono. Paris : Michel de Maule, 2002 ; FENEYROU, Laurent. « Révolutions et terreurs musicales ». In : COSSETTINI, Luca (dir.). *Luigi Nono : studi, edizione, testimonianze*. Lucques : Libreria Musicale Italiana, 2010, pp. 85-104 ; FENEYROU, Laurent. « Stillstellung. État d'exception et dialectique immobile dans les dernières œuvres de Luigi Nono ». *Filigrane* [en ligne] 2006, n°3 : La société dans l'écriture musicale. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=133> (consulté le 11 août 2018).

³¹⁰ OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical, op. cit.*

rapport entre la musique et la scène : *Pour une scène actuelle*³¹¹, *La parole sur scène*³¹², *L'opéra éclaté*³¹³ et *La musique et la scène*³¹⁴. S'appuyant sur Cathy Berberian, le cahier du CIREM intitulé *Musique et théâtre*³¹⁵ contient des éléments de recherche sur le geste vocal présent dans la musique de forme scénique. À travers des exemples d'œuvres intégrant le geste comme élément central de la composition (empruntés à Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel et Karlheinz Stockhausen), Ivanka Stoïanova a décrit comment la musique savante occidentale est passée de l'œuvre musicale conventionnelle (faite de hauteurs et de rythmes unis dans un discours régi par une forme) à un « processus productif ouvert³¹⁶ » qui altère le langage et utilise les images pour réaliser directement une interprétation.

Jean-François Trubert travaille sur des pièces contemporaines en considérant le geste comme entité structurelle, comme dans *Luna Park* (Georges Aperghis, 2011), où le volume défini par le geste d'un performeur (le scribe) assis en tailleur et dessinant un triangle renvoie à une idée de stabilité de l'exposition de la *forme sonate*³¹⁷. Dans *Opera* (Luciano Berio, 1970), la notion de *stase* définit les interruptions du flux musical par des interventions théâtrales³¹⁸, tandis qu'*Acustica* (Mauricio Kagel, 1970) illustre l'idée kagélienne de sabotage par des éléments visuels lorsque le public se rend compte que les bruits qu'il entend proviennent du mode de production³¹⁹. Enfin *Der Schall* (Mauricio Kagel, 1968) constitue une « *polyphonie* de moments spectaculaires³²⁰ », où l'auteur relève un contrepoint entre une typologie sonore et une typologie gestuelle qui révèlent le contour formel de la pièce. Puisqu'il s'agit du cœur du sujet, ce bref bilan de recherche sur le Théâtre Musical Contemporain est complété par des références tout au long du chapitre suivant, dans lequel il est question d'étudier le caractère spectaculaire de

³¹¹ FERRARI, Giordano (dir.). *Pour une scène actuelle : actes de colloque, Paris les 12 et 13 novembre 2008*, Paris : L'Harmattan, 2009.

³¹² FERRARI, Giordano (dir.). *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*. Paris, L'Harmattan, 2008.

³¹³ FERRARI, Giordano (dir.). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris : L'Harmattan, 2006.

³¹⁴ FERRARI, Giordano (dir.). *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle, op. cit.*

³¹⁵ *Cahiers du CIREM, 1987, n°4-5 : Musique et théâtre.*

³¹⁶ STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978.

³¹⁷ TRUBERT, Jean-François., BELLER, Grégory. « *Luna Park (2011): An Aesthetics of Shock* ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 2016, vol. 35, n°4-5 : *Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music*, pp. 500-534. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2016.1258106> (consulté le 13 août 2018).

³¹⁸ TRUBERT, Jean-François. « De la mastication du temps dans le théâtre musical d'avant-garde : exemple de *Opera* (1970-77) de Luciano Berio ». In : FERRARI, Giordano (dir.). *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome I : de Passaggio à La Vera Storia*. Paris : L'Harmattan, 2016, pp. 321-365.

³¹⁹ TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». *Dissonance*, 2007, n°100, pp. 14-19.

³²⁰ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». In : HASCHER, Xavier., MONDHER, Ayari., BARDEZ, Jean-Michel (dir.). *L'Analyse musicale aujourd'hui : crise ou (r)évolutions*. Paris : Delatour France, 2015, p. 405.

ces formes scéniques, mais également de les situer historiquement, tout en faisant valoir leur dimension expérimentale.

Conclusion : pour un caractère spectaculaire de la forme musicale scénique

Les recherches musicologiques sur le geste couvrent de vastes domaines. Qu'il s'agisse du domaine cognitif ou épistémologique, de l'analyse de la performance et de l'expressivité, du niveau métaphorique faisant référence aux unités d'intention, ou comme un paramètre de la forme musicale scénique, tous les résultats montrent le rôle déterminant du geste du performeur. À maintes reprises, le terme « geste (musical) » a été employé sans que l'on en donne véritablement un sens. Les différentes études montrent les propriétés fonctionnelles et sémiotiques des mouvements du musicien ou chanteur (les mouvements d'épaule, expressions faciales, etc. ont une charge expressive et structurelle), qui sont alors appelés « gestes ».

Le geste peut désigner des aspects compositionnels (gestes métaphoriques), performatifs (gestes corporels) ou cognitifs (gestes sonores), comme le résume la définition suivante : « motif [*pattern*] d'action qui produit de la musique, qui est codé dans la musique ou qui est construit en réponse à de la musique³²¹ ». Bien que nous ayons discuté du geste dans son aspect cognitif (cognition musicale incarnée) et *poïétique* (théorie de Robert S. Hatten), sauf mention contraire, le terme « geste » désignera jusqu'à la fin de ce travail un mouvement physique du performeur, doté d'une signification, c'est-à-dire du mouvement possédant une fonction extra-utilitaire. Comme le montre la figure ci-dessous, chaque champ de recherche sur le geste nous aide à construire notre travail :

³²¹ “An action pattern that produces music, is encoded in music, or is made in response to music”. JENSENIUS, Alexander R., WANDERLEY, Marcelo M., GØDOY, Rolf Inge *et al.* « Musical Gestures. Concepts and Methods in Research », *op. cit.*, p. 19.

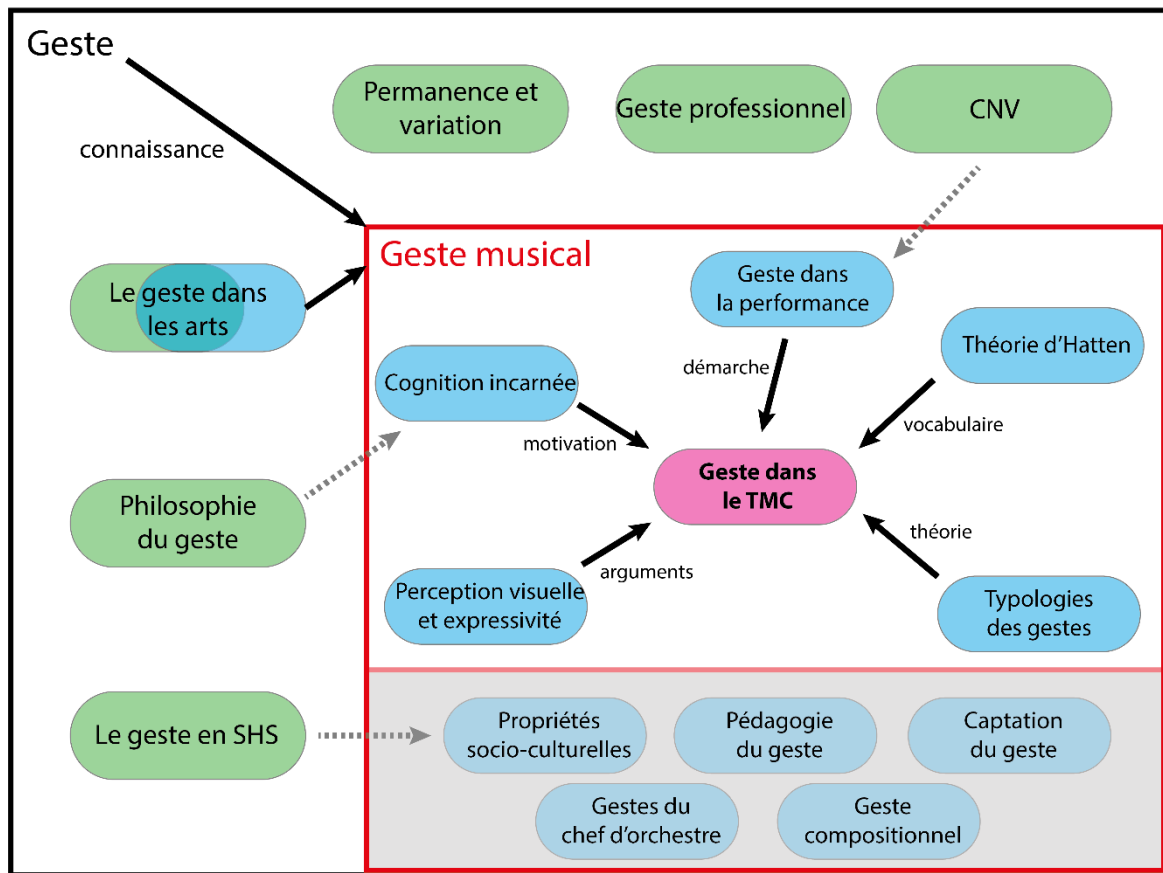


Figure 2 : proposition de vue synoptique des divers champs de recherche sur le geste

Après une étape de travail historiographique importante, notre démarche se situera du côté de l'analyse musicale. À partir de performances vidéos, il s'agira de montrer, dans le troisième chapitre, comment le geste est un élément essentiel du processus de composition et donc, comment il fait sens pour l'auditeur-spectateur. Le paradigme de la cognition musicale incarnée, déjà en germe dans les travaux fondamentaux de Robert Francès³²², sert d'hypothèse de travail en tant qu'il suppose le corps (donc le geste) comme étant au centre du processus de « réception » de la musique. En guise d'axiomes, proposons, à partir de ce bilan de recherches sur le geste musical, un récapitulatif des différents résultats qui seront utiles pour la suite de notre travail :

- Il existe une dimension structurelle entre la communication non verbale du performeur et la forme musicale ;
- Les expressions faciales sont des fonctions encadrantes du son ;
- Le son modifie la perception visuelle et l'œil est attiré par le geste producteur de sons ;

³²² À partir de ses expériences sur l'expression et la signification, Robert Francès suggère que les évocations musicales auraient des racines kinesthésiques et tireraient leur origine des patterns de mouvement corporel. FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.

- L'observation du geste est un critère déterminant de jugement de l'expérience musicale ;
- L'écoute acousmatique provoque une imagerie motrice ;
- L'observation du geste est plus à même de reconnaître les différents styles expressifs ;
- Le geste influence la perception de la durée d'un son ;
- Le geste musical électronique inaugure une nouvelle définition du corps musicien ;
- Le corps est le médiateur entre le monde des sons et celui de la signification mentale ;
- Le *feedback* sonore engendre la prise de conscience du *corps propre* ;
- Un geste produit des *affordances sonores* et un son donné offre un répertoire limité de gestes producteurs de sons (*affordances gestuelles*) ;
- Il existe une résonance motrice du sujet dans l'observation d'actions simples.

Notre étude consiste à croiser ces différents résultats en partant du postulat que la musique implique avant tout un « couplage intime entre la perception et la production d'informations séquentielles organisées hiérarchiquement, dont la structure a la capacité de communiquer le sens et l'émotion³²³ », et que l'observation des gestes sur scène apporte une donnée sensible essentielle de la perception d'une forme musico-scénique. En d'autres termes, la vue du geste et du corps en mouvement est une nécessité essentielle pour saisir la musique dans son ampleur. Ce premier chapitre, en plus d'offrir un panorama de recherches à quiconque souhaite s'intéresser au geste du musicien en situation de jeu, ne représente qu'une partie d'un problème de plus grande envergure et qui façonne une partie de la pensée musicale occidentale et savante dans la seconde moitié du XX^e siècle : le « caractère spectaculaire³²⁴ » d'une représentation scénique. Dans ce nouveau paradigme, un simple mouvement fonctionnel – comme nettoyer son instrument ou enfoncer des clefs d'une flûte – peut acquérir une dimension signifiante et donc devenir un geste musical. Il s'agit maintenant d'essayer de comprendre, d'un point de vue historique, comment le geste est devenu un paramètre de composition musicale et comment il définit en partie le répertoire du Théâtre Musical Contemporain.

³²³ MOLNAR-SZAKACS, Istvan., OVERY, Katie. « Music and Mirror Neurons: From Motion to 'E'motion », *op. cit.*, p. 235.

³²⁴ Le mot « spectaculaire » est utilisé dans son sens étymologique, c'est-à-dire « qui se donne à voir ».

II. Historiographie

« Toute œuvre comporte un arrière-plan [...] Si insolite qu'elle puisse paraître, elle ne sort jamais du néant. Elle est un maillon d'une chaîne et l'on échoue à la rejoindre que pour n'avoir pas suivi tous les maillons qui mènent jusqu'à elle³²⁵ »

³²⁵ BARRAUD, Henry. *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1968, p. 9.

Dans un article sur le questionnement des avant-gardes musicales du XX^e siècle, Esteban Buch évoque le caractère orienté de toute opération historiographique :

Aucune opération historiographique n'est transparente, toute mise en intrigue des événements historiques implique des choix conscients ou inconscients opérés au sein de l'univers des faits et de celui des œuvres, dans ce processus complexe l'horizon normatif de la méthode scientifique, au demeurant historiquement variable, croise l'idéologie, le goût personnel, les représentations collectives, les contraintes pragmatiques les plus diverses, tout en travaillant de l'intérieur le vaste répertoire d'idées reçues que la discipline entraîne dans son sillage comme une société ses mythologies³²⁶.

C'est en toute connaissance de cause que nous mettons l'accent sur certaines pièces musicales scéniques de la première moitié du XX^e siècle, en prenant en compte le potentiel signifiant du geste du musicien. À travers des expériences musicales et extra-musicales qui illustrent de nouvelles configurations interartistiques, et dont la technique constitue un changement de paradigme, ce premier sous-chapitre permet de cerner les tenants et aboutissants d'un théâtre musical en germe, qui ne se concrétisera qu'après la seconde guerre mondiale. Les pièces exhibées sont en effet des cas isolés et il faudra attendre l'avènement de la *musique concrète* pour obtenir un vrai répertoire de « musique visible³²⁷ », représenté par les pièces de théâtre musical et théâtre instrumental. Ce sera le point de départ du second sous-chapitre.

³²⁶ BUCH, Esteban. « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale ». In : BUCH, Esteban., RIOUT, Denys., ROUSSIN, Philippe (dir.). *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*. Paris : EHESS, 2010, p. 85.

³²⁷ Le terme « musique visible » [*sichtbare Musik*] est emprunté à Dieter Schnebel. Il s'agit du titre d'un texte majeur succédant à une conférence donnée à Darmstadt en 1966 au colloque *Musique et scène*. Pour une traduction en français, cf. : SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 2017, numéro spécial : Notations, pp. 26-51.

Première moitié du XX^e siècle

Au XIX^e siècle, la spectacularité musicale se présente sous diverses formes (cabaret, mélodrame, revue, cirque, exposition, concert, ballet, opéra, etc.). Dans le cadre du concert, du récital ou de l'opéra, la virtuosité des interprètes lors d'intenses moments vocaux ou de solos d'instruments emblématiques (piano, violon) impose une spectacularité du geste (instrumental ou vocal) due à des contrastes importants et rapides, que ce soit en matière de hauteurs et/ou d'intensités. Tout comme les mesures 171-302 de l'*allegro con brio* de la *Sonate pour piano n°21* (Ludwig van Beethoven, 1803-1804) constituent un passage très gestuel (les traits pianistiques sollicitent un engagement corporel important et varié du pianiste), cet exemple du *Concerto pour piano n°1* de Piotr Ilitch Tchaïkovsky (composé en 1874-75), dans lequel l'accord de *ré bémol majeur* est répété sur toute l'étendue du clavier, force l'interprète à accompagner le geste avec tout le haut de son corps :



Figure 3 : exemple de musique pour piano engageant tout le corps de l'interprète. TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch. *Concerto pour piano n°1* [mm. 6-7, partie de piano] (transcription personnelle)

Tandis qu'au milieu du XVIII^e siècle, des gens paient pour observer la dextérité des doigts et se mettent à applaudir, au milieu du XIX^e siècle, le virtuose – cet obsédé de technique – provoque le silence et l'immobilité dans la salle. Lorsque Franz Liszt écrit des accords étalés sur six octaves (finale de la *Rhapsodie hongroise n°6*), des va-et-vient rapides des deux mains entre les registres grave et aigu (début de la *Rhapsodie hongroise n°6*), des phrases symétriques exploitant l'étendue du clavier (*La campanella*), des trajectoires d'une extrémité à l'autre du clavier (à une main ou deux, *Rhapsodie hongroise n°6*) ou des mouvements métronomiques très rapides (*id.*), les mouvements d'exécution induisent d'emblée une spectacularité, qui s'observe à travers une grande allonge ou des trajectoires continues des mains chevauchant le clavier de part en part. La rapidité d'exécution est telle qu'il devient parfois difficile d'appréhender du premier coup toute la richesse de l'écriture, au profit d'une perception globale appréhendée par des contrastes de hauteurs et d'intensités qui sont provoqués par des gestes

spectaculaires. De cette manière, Franz Liszt – tout comme Niccolò Paganini pour le violon – invite à une dramatisation du geste technique.

Le grand opéra romantique, qui culmine avec le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, est emprisonné dans un cadre qui, à cause des mutations sociales qui apparaissent au début du XX^e siècle, n'est désormais plus valide : « la crise de l'opéra, un leitmotiv de l'historiographie sur le sujet, est d'abord celle de son existence sociale³²⁸ ». Le réalisme psychologique (personnage considéré comme une transposition théâtrale de l'être humain), qui implique entre autres des marqueurs d'identités et donc des situations prévisibles, est « démodé ». En d'autres termes, le « culte du héros » devient « périmé », ce qui explique l'apparition d'anti-héros (comme Wozzeck, personnage principal de l'opéra éponyme composé par Alban Berg et créé en 1925) ou de personnages sans noms (comme le monodrame *Erwartung* composé par Arnold Schönberg et créé en 1924) :

Dans tout opéra, du XVII^e au XIX^e, il y a une sorte de culte du héros qui est vraiment lié à un état de société qui est périmé. Le goût de l'exploit vocal, qui en est l'expression suprême – le grand air d'opéra réalisé direct devant vous et sans filet –, ce n'est plus possible. C'est la même chose qu'un concerto avec cadence et virtuosité obligée, ce n'est plus possible, parce qu'on sait, depuis longtemps, que l'individu n'a plus dans notre société l'importance qu'il avait il y a un siècle.³²⁹

Par ailleurs, c'est au début du XX^e siècle que de nouvelles formes de distraction à succès provoquent une décadence des formes théâtrales, qui perdent alors tout leur pouvoir, comme le remarque Vassily Kandinsky en 1923 :

Ce n'est pas sans raison que les espoirs du public vont aux variétés, au cirque, au cabaret, au cinéma. Les vieilles formes théâtrales – drame, opéra, ballet – ne sont plus que des figures de musée pétrifiées et l'action qu'elles peuvent exercer n'est plus que celle d'un musée. Elles ont perdu tout autre pouvoir.³³⁰

Les mutations d'ordre social sont engendrées par des découvertes scientifiques (crise des fondements mathématiques, physique atomique, relativité, vaccin contre la tuberculose), une accélération du rythme de vie (révolutions industrielles, capitalisme) et plusieurs conflits internationaux (conduisant en particulier à la première guerre mondiale). Tous ces éléments ont

³²⁸ ALBÈRA, Philippe. « Opéra ». In : NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*. Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 378.

³²⁹ MÂCHE, François-Bernard., RIO, Marie-Noël., ROSTAIN, Michel (entretien réalisé par). In : *Id., L'opéra mort ou vif*. Paris : Recherches, 1982, p. 104.

³³⁰ KANDINSKY, Vassily. « De la synthèse scénique abstraite ». In : *Id., Écrits complets. Tome III : La synthèse des arts*. Paris : Denoël-Gonthier, 1975, pp. 53-54.

naturellement une incidence sur la création artistique. C'est en effet dans ce nouveau paradigme qu'émergent des pièces musicales scéniques insolites, où le personnage, instable et imprévisible, interpelle le spectateur par ses inconsistances.

La technique comme rupture épistémologique

Le phonographe, au départ conçu pour enregistrer la voix³³¹, s'est rapidement vu attribué la tâche de conservation « fidèle » et atemporelle d'une mémoire musicale. Cet outil à sceller le temps et « supprimer » l'interprète participe à la perte de l'*aura* de l'œuvre d'art prononcée par Walter Benjamin au début des années 1930³³². Hormis quelques cas isolés sur lesquels nous reviendrons, et même s'il a été la source de plusieurs fantasmes³³³, le gramophone (progéniture du phonographe) n'a dans un premier temps pas eu d'impact significatif sur la création musicale scénique, probablement parce que son utilisation n'était que très peu exploitable en situation de jeu. En revanche, le piano mécanique est de ce point de vue plus caractéristique. Il devient un support de conservation d'œuvres musicales tout en supprimant certains gestes d'exécution pianistique. L'interprète n'est cependant pas évacué, puisque sans lui, la lecture du rouleau serait comparable à la régularité métrique des moteurs automobiles qui florissent en ce début du XX^e siècle. Le piano mécanique représente ce monde moderne et urbaniste que les futuristes adorent littéralement. Il contribue à une certaine mécanisation du jeu musical, que l'on perçoit par exemple chez Béla Bartók (*Allegro barbaro*, 1911) ou Henry Cowell (*Antinomy*, 1914). Parallèlement, l'invention de la triode, qui permet l'amplification d'un signal électrique, participe de deux manières différentes à cette rupture épistémologique. D'une part, la

³³¹ Le premier enregistrement date de 1860, soit 17 ans avant l'invention du phonographe. Il s'agit d'un extrait d'*Au clair de la lune* chanté par Edouard-Léon Scott de Martinville, l'inventeur du phonographe. L'instrument de captation sonore à fonctionnement mécanique permet également l'enregistrement dans des contrées retranchées, comme le fait Percy Grainger dans les campagnes anglaises en 1906. En plus de pouvoir réécouter à loisir l'enregistrement, le fait de pouvoir baisser la vitesse de lecture lui permettait alors de déceler les subtiles variations rythmiques lors de ses transcriptions.

³³² Walter Benjamin considère l'invention de la photographie et du cinéma comme cause de la perte de l'*aura*, cette « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Mais le propos reste valable avec le phonographe. La reproduction mécanisée fait perdre l'unique endroit et l'unique moment de la représentation (musicale). L'authenticité de l'œuvre d'art n'a plus de valeur, aussi bien que le témoignage historique qui porte en lui toute l'autorité de l'œuvre. BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée [1936] » [§2], *op. cit.*, pp. 179-181.

³³³ Dans le roman *Locus Solus* paru en 1914, Raymond Roussel imagine la création artificielle de toutes sortes de voix humaines par la gravure directe du sillon d'un disque. En 1919, Rainer-Maria Rilke rêve d'une musique déterminée par les contours des sillons d'un crâne.

perception d'un phénomène sonore à un degré plus fin agit comme un « microscope pour l'oreille » et engendre un type de « gestes radiophoniques amplifiés » (soupirs, susurrements, etc.), qui produisent un nouveau « geste d'écoute ». D'autre part, la triode donne naissance à de nombreux (premiers) instruments électroniques³³⁴, tels que le thérémine ou le trautionium. Cette nouvelle lutherie, qui est à la disposition des compositeurs, représente un nouveau monde timbral inaccessible par les instruments conventionnels.

Cette évolution de la technique est conjointe à la recherche d'alternatives au système tonal dont la capacité de renouvellement s'étirole. Les réponses proposées sont par exemple l'écriture chromatique (voire sérielle) qui aplanit la hiérarchie entre les degrés (Arnold Schönberg, Alban Berg, Béla Bartok), la polytonalité (Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Charles Ives, etc.), la microtonalité³³⁵, représentée par Alois Hába et Ivan Wyschnegradsky, ou la modalité, comme le montre les répertoires de Claude Debussy et Maurice Ravel. D'autre part, la dissolution progressive de la « tonalité harmonique » (comme la nomme Carl Dahlhaus) conduit certains compositeurs, comme Edgard Varèse, John Cage, Arnold Schönberg et Anton Webern, à éviter les formes classiques et à vouloir contrôler directement la matière sonore – c'est-à-dire agir sur le timbre – au lieu de « simplement » l'agencer. Voici comment ce dernier exprime, lors d'une conférence donnée au début des années 1930, une réflexion qui est dans l'air depuis la fin des années 1900 : « quel est le matériau de la musique ? ... Le son, n'est-ce pas ? Il faudrait donc commencer à chercher dès maintenant les lois et leurs conséquences³³⁶ ». Tout compte fait, la fin du XIX^e siècle rend compte de trois grandes aspirations au renouvellement des formes musicales : la fuite à tout prix de l'opéra romantique (et de ses techniques vocales qui lui sont

³³⁴ Le télarmonium peut sans risque être considéré comme le premier instrument électromécanique. L'idée de son créateur, Thaddeus Cahill, était avant tout de diffuser de la musique dans plusieurs endroits simultanés, en jouant le répertoire classique au lieu d'en créer un nouveau. En l'absence de mobilité, et du fait qu'il s'agit d'un clavier, ce n'est pas un instrument spectaculaire de la scène musicale. Mais le propos devient différent à partir de l'invention de la première triode en 1906 par Lee de Forest, permettant l'amplification (et donc le premier oscillateur électrique), qui donne à son tour naissance aux premiers instruments électroniques, tels que le thérémine, les ondes Martenot ou le trautionium.

³³⁵ Dans un essai rédigé en 1909, Nikolai Koulbine définit une liberté de la musique dans laquelle il n'est pas logique de se contraindre à l'usage de demi-tons car il existe dans la nature d'autres sonorités : « la musique de la nature – la lumière, le tonnerre, le sifflement du vent, le clapotis de l'eau, le chant des oiseaux – est libre dans le choix des sons. Le rossignol chante non seulement conformément aux sons de la musique actuelle, mais aussi à tous ceux qui lui sont agréables. Comme la musique est l'art entier de la nature, la musique libre se conforme aux mêmes lois. L'artistique de la musique libre, comme le rossignol, ne se limite pas aux tons et aux demi-tons. Il utilise également les quarts et les huitièmes de ton et la musique en choisissant librement ses sons ». KOULBINE, Nikolai. « La musique libre ». In : KANDINSKY, Vassily., FRANZ, Marc (dir.). *L'almanach du Blaue Reiter: le Cavalier Bleu*. Paris : Klincksieck, 1981, p. 185.

³³⁶ WEBERN, Anton. « Le chemin vers la nouvelle musique ». In : *Id.*, *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*. Genève : Contrechamps, 2008, p. 49.

consubstantielles), la recherche d'alternatives au système tonal, la conception de la musique comme son organisé.

Les avancées techniques, que les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle revendiquent, combinées à la fuite du système tonal (qui dicte implicitement des formes qui ont perdu de leur efficacité) et du grand opéra romantique³³⁷, donnent naissance à plusieurs pièces scéniques atypiques, généralement de format court³³⁸. Ces pièces comportent un degré de spectacularité qui passe par la création de nouveaux modes de jeu, par une hybridation artistique qui inclut par exemple de nouveaux paramètres musicaux directement sur partition (comme la didascalie, la lumière ou la mise en scène), ou par l'introduction d'objets extra-musicaux. Finalement, les trois inventions techniques que sont le gramophone, le piano mécanique et la triode ont trois conséquences importantes : duplication des œuvres et déplacement physique de la source sonore, mécanisation du jeu de l'interprète (en particulier du pianiste), création de la radiophonie et d'une lutherie électronique. C'est dans ce nouveau contexte que s'érigent les avant-gardes. Les mouvements d'avant-garde, comme le futurisme – qui, en remarquant l'absence d'une simplicité populaire, constitue le contre-courant des véristes italiens et se positionne donc contre l'opéra – et le dadaïsme, sont en effet obsédés par l'évolution de la technique, le premier par l'automobile et plus généralement la vitesse, le second se positionnant contre le progrès (qui est absurde car il mène à la guerre³³⁹).

³³⁷ Ces événements ne sont ni successifs ni indépendants. Ils forment plutôt une épistémè qui entrelace toutes ces idées émergeant à peu près simultanément. Nous en faisons simplement le constat, sans chercher à essayer de savoir quelles sont les causes et les effets intervenant entre ces différents éléments.

³³⁸ Le triptyque de Paul Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1921 ; *Das Nusch-Nuschi*, 1921 ; *Sancta Susanna*, 1921) est constitué d'opéras brefs (durée approximative de trente minutes) en un seul acte, tout comme les opéras *Le pauvre matelot* (Darius Milhaud, 1927) et *Les malheurs d'Orphée* (Darius Milhaud, 1925). De manière plus radicale, les drames expressionnistes d'Arnold Schönberg (*La main heureuse, Erwartung*) constituent également une alternative de forme dramatique à l'opéra. La composition de format court atteint son paroxysme avec les opéras minutes de Darius Milhaud et, dans le domaine du concert, avec les pièces aphoristiques d'Erik Satie et Anton Webern.

³³⁹ Au lendemain de la Grande Guerre, la fin du manifeste Dada de 1918 rédigé par Tristan Tzara témoigne d'un vouloir-vivre débordant : « Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacements des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE ». TZARA, Tristan. « Manifeste Dada [Zurich, décembre 1918] ». In : *Id., Poésies complètes*. Paris : Flammarion, 2011, p. 287.

Contribution des avant-gardes

Durant les années 1910-20, les avant-gardes, fermement positionnés contre l'institution, réintroduisent l'art dans la praxis sociale et décroissent les disciplines en mêlant différentes pratiques artistiques. Selon le spécialiste Peter Bürger, c'est avec les mouvements d'avant-garde historiques que « le sous-système social qu'est l'art entre dans l'âge de l'autocritique³⁴⁰ ». En particulier, le dadaïsme « ne critique plus les écoles qui l'ont précédé, mais critique l'art en tant qu'institution, et le cours de son développement dans la société bourgeoise³⁴¹ ».

Déconstruction du langage

Le futurisme (ca. 1909-24) a touché tous les domaines artistiques (poésie, peinture, sculpture, musique, littérature, théâtre, cinéma) selon un credo univoque : « tout ce qui a une valeur significative est théâtral³⁴² » – et peut donc être porté sur la scène. Grâce aux soirées futuristes, puis à celles du Bauhaus, le public assiste à de véritables performances³⁴³, comme en témoigne la Métachorie de Valentine de Saint-Point. Aux côtés d'une pensée bruitiste qui naît d'une fascination pour la machine, c'est par la décomposition et la déshumanisation du langage que ce mouvement d'avant-garde peut se caractériser. Les planches *motlibristes* de Filippo Tommaso Marinetti frappent par l'« optophonéticité³⁴⁴ » de leurs textes. La typographie renvoie directement au geste vocal et aux expressions faciales. Le terme « motlibriste » signifie « délivré de tout rythme, syntaxe et prosodie [...] essentiel et synthétique et le moins humain possible³⁴⁵ ». Il y a donc chez Marinetti une volonté de supprimer les règles littéraires afin de

³⁴⁰ «With the historical avant-garde movements, the social subsystem that is art enters the stage of self-criticism». BÜRGER, Peter. « Theory of the Avant-Garde and Critical Literary Science ». In : *Id., Theory of the Avant-Garde*. Manchester : Manchester University Press, 1984, p. 22.

³⁴¹ «Dadaism [...] no longer criticizes schools that preceded it, but criticizes art as an institution, and the course its development took in bourgeois society.» *Ibid.*

³⁴² MARONE, Gherardo. « Le théâtre futuriste synthétique (sans technique – dynamique – simultané – autonome – alogique – irréel) [18 février 1915] ». In : LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015, p. 847.

³⁴³ Dans son sens moderne, le terme « performance », qui signifie « par la forme », est pour la première fois utilisé en 1914 par les futuristes italiens lors d'une soirée-événement organisée à Naples.

³⁴⁴ Le terme « optophonéticité » est la conjonction du préfixe /opto/, qui signifie « voir », et de « phonéticité », c'est-à-dire la caractéristique sonore d'un mot. L'optophonéticité désigne donc la représentation visuelle du potentiel sonore d'un mot.

³⁴⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le tactilisme [11 janvier 1921] ». In : LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944, op. cit.*, p. 1281.

prendre le mot pour lui-même, pour créer une parole libre en pleine période de guerre. En évacuant la syntaxe, il évacue du même coup la sémantique de la phrase, pour ne garder que les sens des mots, comme le montre cette planche *motlibriste* de 1917, envoyé du front par Marinetti :



Figure 4 : exemple de planche *motlibriste*. MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le soir couchée dans son lit. Elle relisait la lettre de son artilleur au front ». *L'Italia futurista*, n°28. Florence : 9 septembre 1917, p. 4. Reproduit dans : MARINETTI, Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, p. 105

Ainsi que l'illustre cette reproduction, les planches *motlibristes* sont un collage d'onomatopées, dont le potentiel visuel explicite semble solliciter la musculature de l'appareil vocal plutôt qu'un processus mental privilégiant l'intelligibilité du texte. En d'autres termes, une gestualité transparait par la domination du mode de production sonore au détriment du sens des lettres et des mots. Selon Isabelle Krzywkowski, Marinetti a fait passer la poésie de la représentation à l'allusion³⁴⁶, c'est-à-dire à la pure expression sonore, déjouée de toute émotion ou pensée. Cette discrétisation des différents paramètres du verbe (sémantique, phonétique, picturalité) s'inscrit dans un monde mécanisé où les possibilités offertes par les inventions récentes suggèrent à chaque fois l'idée d'une division. En effet, le gramophone sépare la performance de la musique elle-même. Quant au microphone, tributaire de l'invention de la triode, il donne à percevoir les

³⁴⁶ KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Poésie et abstraction dans les années 10/20 : la voie de l'allusion ? ». In : LAJARRIGE, Jacques., MONCELET, Christian (dir.). *L'allusion en poésie*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 433-446.

détails sonores (en particulier de la vocalité) et disloque le corps de la voix, mais éloigne aussi le présentateur radio de l'auditeur, tandis que la photographie et le cinéma – qui sépare le visuel du sonore – s'inscrivent eux aussi directement dans cette société moderne de la reproductibilité technique³⁴⁷, où le défaut de l'œuvre reproduite réside dans l'absence du *hic et nunc*³⁴⁸.

Comme les futuristes, qui ont ouvert la voie de la performance et des œuvres hybrides, les dadaïstes³⁴⁹ érigent des œuvres mobilisant toutes les formes d'art. Le Cabaret Voltaire, fondé par Hugo Ball et Emmy Hennings en 1916 à Zurich, proposait quotidiennement des spectacles musicaux et conférences. Le poème dit « simultané » produisait une hétérogénéité vocale et bruiteuse. Hugo Ball le définissait comme « un récitatif contrapuntique dans lequel trois voix ou davantage parlent, chantent, sifflent, etc. en même temps [...] Les bruits (un *rrrrr* prolongé durant plusieurs minutes, ou des fracas, des sirènes, etc.) sont supérieurs en énergie à la voix humaine³⁵⁰ ». Hugo Ball est également à l'initiative de la « poésie phonétique ». Le 23 juin 1916, il récita l'un d'entre eux, vêtu d'un costume de carton et d'une coiffe de sorcier. Il se déplaçait d'un pupitre à l'autre en battant des ailes pour clamer le texte suivant : « gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim³⁵¹ ». Quelques jours auparavant, Hugo Ball affirmait que Dada avait « poussé la plasticité du mot à un point tel qu'on pourra difficilement l'égaliser³⁵² ». Sous l'influence revendiquée des « mots en liberté³⁵³ » de Marinetti, cette poésie

³⁴⁷ Contrairement à la peinture, à la musique ou au théâtre, la photographie et le cinéma – mais aussi, dans une moindre mesure, le gramophone et le piano mécanique – instaurent un « art de la trace » qui permet de révéler des détails visuels. Au tout début du XX^e siècle, lorsqu'Eugène Atget photographie de simples rues, il donne à voir les détails figés de certains lieux de Paris, pris isolément. Dans *L'homme à la caméra* (1929), Dziga Vertov se sert de la technique pour observer et analyser le peuple russe, et ainsi en fait un objet de monstration. Une image emblématique est celle de l'homme à la caméra présent dans la foule, en géant, dominant et filmant tous les gens. Comme l'écrit Walter Benjamin, la *valeur d'exposition* de l'œuvre d'art prend ici le pas sur la *valeur rituelle*. BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée [1936] » [§5], *op. cit.*, pp. 186-187.

³⁴⁸ Le *hic et nunc* [ici et maintenant] signifie l'existence unique au lieu où se trouve l'œuvre d'art. Selon Walter Benjamin, c'est précisément l'absence de cette propriété qui caractérise les œuvres reproduites. Selon lui « la technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite ». BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée [1936] » [§2], *op. cit.*, p. 181.

³⁴⁹ Le mouvement dada est principalement actif à Zurich puis à Berlin de 1916 à 1919, ainsi qu'à Paris jusqu'à 1924.

³⁵⁰ “This is a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc., at the same time [...] Noises (an *rrrrr* drawn out for minutes, or crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy.” ELDERFIELD, John (dir.). *Flight Out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball*. Londres : University of California Press, 1996, p. 57.

³⁵¹ *Id.*, p. 70.

³⁵² “We have now driven the plasticity of the word to the point where it can scarcely be equaled”. *Id.*, p. 67.

³⁵³ Les mots en liberté sont un style d'écriture dans lequel les mots qui composent le texte ne forment pas de syntaxe, ne respectent pas la grammaire et ne sont pas organisés en phrases ou en périodes. Dans un manifeste

« sans mots » décortique le langage. Raoul Hausmann, l'un des fondateurs de Dada durant sa période berlinoise, réalisait des planches optophonétiques à la manière des textes *motlibristes* de Marinetti. Il réclamait dès 1918 des poèmes de lettres qui mobilisent tout le corps pour être dits. Les variations du souffle et de la voix sont suggérées par la mise en espace des lettres. Dans l'exemple suivant, la différence de taille des caractères corrobore celle de l'amplitude vocale :



Figure 5 : exemple de planche optophonétique. HAUSMANN. Raoul. « Kp'erioum ». *Der Dada*, n°1. Berlin : juin 1919, p. 1 (version de l'exposition durant la Première Internationale dadaïste, Berlin, 1920)

Kurt Schwitters est un électron libre du mouvement Dada. À la fois sculpteur et peintre, il a également composé des textes pour leur potentiel phonétique et typographique³⁵⁴. L'*Ursonate* (contraction de *Sonate mit Urlaten* [Sonate de sons primitifs]), bien que ne possédant pas de sens unifiant, exhibe toute la musicalité et la théâtralité qui se trouve dans chaque phonème et leurs enchaînements. Dans ce prototype de *musique concrète* performée, le

publié le 15 novembre 1913, Filippo Tommaso Marinetti donne l'exemple suivant : « TRITURÉ ROUGE ROUGE STRIÉ SURSAUTANT ÉTERNEL / hourrrrrraaaaa hourrrrrraaa / vaincre vaincre joie joie vengeance massacrer continuer / tatatatatatatatatatata ». MARINETTI, Filippo Tommaso. « Après le vers libre les mots en liberté [1913] ». In : LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, op. cit., p. 628.

³⁵⁴ Il existe souvent une symétrie dans la manière de rédiger ses textes. Par exemple, le texte *ZA [elementar]* (1922) est constitué d'un alphabet écrit à l'envers et construit par groupes de trois ou quatre lettres situés les uns en-dessous des autres et indentés une ligne sur deux. Le texte *Cigarren [elementar]* (1921) ressemble à une courbe gaussienne mise à la verticale. Le matériau se conçoit en effet par accumulation (« e / en / Ce / Ce I / Ce I Ge / Ce I Ge A / Ce I Ge A Err », etc.) puis se poursuit de manière rétrograde. À la différence des calligrammes de Guillaume Apollinaire, où la typographie reste iconique (*La cravate et la montre*, 1918 ; *La Tour Eiffel*, 1918 ; *La colombe poignardée et le jet d'eau*, 1918), les textes de Schwitters sont dépourvus de sémantique, ce qui le distinguera également d'e.e. cummings, ce dernier utilisant principalement les espaces et sauts de ligne pour donner un rythme à son texte.

mot est pris pour le son qu'il suggère via le geste vocal et se trouve dépourvu de sens³⁵⁵, tandis qu'au même moment, Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929) propose de considérer les images uniquement pour elles-mêmes³⁵⁶. *L'Ursonate*, commencée en 1921 et terminée en 1932, est publiée la même année dans le 24^e et dernier numéro de la revue *Merz*. La troisième partie de ce poème de 29 pages, le *scherzo*, paraît en 1931 :

Lanke trr gll
 pe pe pe pe pe
 Ooka ooka ooka ooka
 Lanke trr gll
 pii pii pii pii pii
 Z ü ü ka z ü ü ka z ü ü ka z ü ü ka
 Lanke trr gll
 Rrmmp
 Rrnnf

Figure 6 : SCHWITTERS, Kurt. « Scherzo (Dritter Teil aus meiner *Ursonate*) [extrait] ». *Merz*, n°21. Hanovre : 1931, p. 112 (transcription personnelle)

À la différence de l'optophonétique présente chez Marinetti et Raoul Hausmann, Kurt Schwitters crée des structures musicales rythmées et n'hésite pas à utiliser des codes musicaux (comme la forme *scherzo* pour le troisième mouvement, le rondo pour le premier, ainsi que l'ouverture et le finale encadrant les quatre mouvements de la pièce). Même s'il ne fait pas partie du cercle de compositeurs d'avant-garde de l'époque, il reste malgré tout un précurseur de la décomposition phonétique du mot dans une intention musicale, qui se retrouve plus tard chez Luciano Berio, Georges Aperghis, John Cage, et chez Pierre Schaeffer en ce qui concerne

³⁵⁵ On repère déjà dans les textes de Stéphane Mallarmé une volonté de réduire la langue à une pure musicalité, dans le dernier tercet du *Sonnet en X* (1899), ce dernier ne portant même pas de titre : « Elle, défunte nue en le miroir, encor / Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor ». Le sens nous échappe. Les vers semblent plus être composés pour leurs caresses sonores que pour leur contenu sémantique. MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris : Gallimard, 1998, p. 38.

³⁵⁶ Le sens donné aux diverses situations dépend de ce qui précède et de ce qui suit. Cet effet Koulechov, nommé en l'honneur du cinéaste russe, est explicite dans *L'âge d'or* de Luis Bruñel, lorsque le prélude de *Tristan und Isolde* (Richard Wagner, 1865) est suivi d'une chasse d'eau (!). Par ailleurs, le professeur de cinéma Akira Mizuta Lippit, en prenant l'exemple des films de Martin Arnold, suggère que le mécanisme de répétition de chaque image ôte le sens aux gestes. Le raisonnement suit peu ou prou celui de Pierre Schaeffer concernant le « sillon fermé ». Dans *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), un garçon fait une bise à sa mère pendant plus d'une minute. Le spectateur perd alors le sens de cette action et il devient possible de se focaliser sur n'importe quel détail de la boucle d'images. De cette manière, le geste perd sa qualité kinesthésique ainsi que la spontanéité et la vivacité qui sont associées à son caractère intentionnel. LIPPIT, Akira Mizuta. « Digesture: Gesture and Inscription in Experimental Cinema ». In : NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, pp. 113-131.

le fonctionnement de l'*écoute réduite*. Kurt Schwitters, qui incarne en quelque sorte l'esprit anarchiste du mouvement Dada, exigeait en 1919 la « mobilisation totale de toutes les forces artistiques pour créer une œuvre d'art totale », « [l']inclusion de tous les matériaux » ainsi que la « révision des théâtres du monde entier³⁵⁷ ». Dada représente un élément moteur important pour l'avant-garde musicale, moins en ce qui concerne l'évacuation du sens des mots dans la vocalité – qui, dans le monde musical, ne se perçoit qu'après la seconde guerre – que la banalisation de n'importe quelle situation et la synthèse des différents éléments artistiques. Selon le peintre Asger Jorn, « le dadaïsme et le surréalisme ont libéré l'art de l'étreinte funeste de l'esthétisme. Nous avons réalisé aujourd'hui que l'art est un mode de vie³⁵⁸ ».

Paramétrisation du mouvement

Même si Rudolf Laban (1879-1958) n'est en général pas considéré comme faisant partie de l'avant-garde, il participe – en marge des expérimentations du Bauhaus – à l'invention d'une danse moderne³⁵⁹. Chorégraphe et théoricien d'origine austro-hongroise, il est principalement reconnu pour avoir développé dès 1928 une écriture chorégraphique³⁶⁰, la cinétographie (ou Labanotation), toujours utilisée aujourd'hui. Il s'agit d'un système structuraliste qui décompose le mouvement en unités simultanées et successives, selon une norme graphique qui permet au danseur de visualiser des phrases chorégraphiques comme un musicien lit la musique à l'aide de partitions :

³⁵⁷ “I demand the complete mobilization of all artistic forces to create the *Gesamtkunstwerk*... I demand inclusion of all materials... I demand the revision of all the world's theatres.” SCHWITTERS, Kurt. Cité dans : GRAU, Oliver. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge : The MIT Press, 2003, p. 145.

³⁵⁸ JORN, Asger. « Face à face ». In : *Id.*, *Discours aux pingouins et autres écrits*. Paris : École Supérieure des Beaux-Arts, 2001, pp. 28-29.

³⁵⁹ En plus d'être danseur et chorégraphe, Rudolf Laban a dirigé le ballet de l'opéra de Berlin ainsi que plusieurs festivals de danse, ouvert des écoles et publié bon nombre d'essais sur la théorie du mouvement, sans oublier sa proposition d'une notation du mouvement (la cinétographie).

³⁶⁰ Le système de notation a subi de nombreuses améliorations. Il fut développé par Albrecht Knust en Allemagne, Ann Hutchinson en Angleterre et aux États-Unis, ainsi que par Jacqueline Challet-Haas en France. En outre, l'*International Council of Kinetography Laban/Labanotation* est un congrès créé en 1959 – toujours actif aujourd'hui – réunissant tous les deux ans chercheurs et danseurs afin d'améliorer le système de notation.



Figure 7 : exemple simple de cinétogramme. LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud, 2007, p. 57

Dans cet exemple, le danseur doit marcher dans les directions suivantes :

- 1) Avant-droite, niveau bas, avec la jambe droite ;
- 2) Avant-droite, niveau moyen, avec la jambe gauche ;
- 3) Evant-droite, niveau haut, avec la jambe droite ;
- 4) Arrière-gauche, niveau bas, avec la jambe gauche ;
- 5) Arrière-gauche, niveau moyen, avec la jambe droite ;
- 6) Arrière-gauche, niveau haut, avec la jambe gauche.

Au terme de cette phrase, il termine en reposant le pied à plat sur le sol (niveau moyen), tout en fermant la jambe droite, de manière à revenir à la position initiale. Rudolf Laban décompose les mouvements du corps selon toutes ses parties : tête, épaules, coudes, poignets, mains (doigts), tronc (parties supérieure et inférieure), hanches, genoux, chevilles et pieds (orteils). Ces « subdivisions fondamentales nécessaires à l'observation des actions corporelles³⁶¹ » sont distribuées sur le cinétogramme, qui, comme nous l'avons fait comprendre, se lit de bas en haut, selon la convention suivante :

³⁶¹ LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 55.

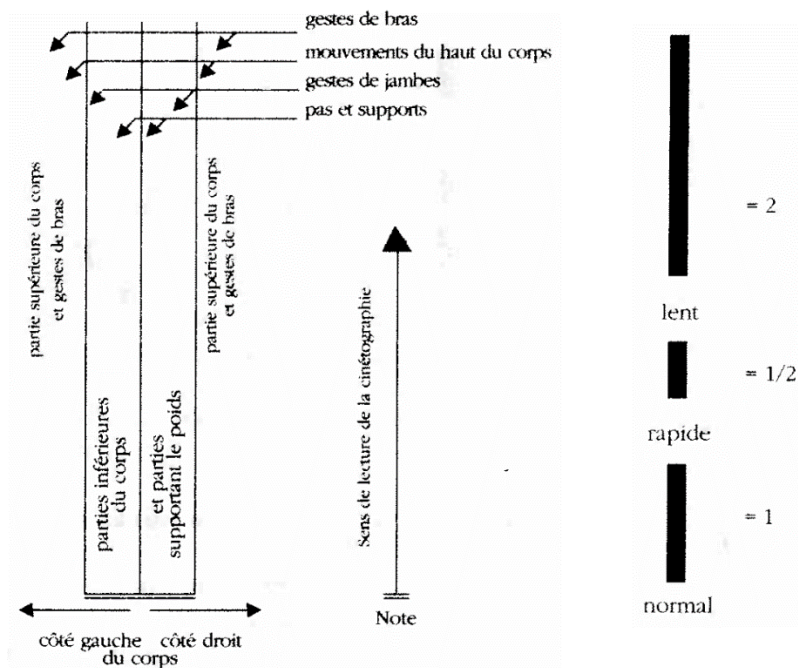


Figure 8 : indications de lecture du cinégramme. LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., pp. 53-54

Selon Laetitia Doat, spécialiste de la danse moderne américaine et de ce système d'écriture chorégraphique :

La cinégraphie présente un corps arborisé qui se déploie segment par segment dans une ramification de plus en plus fine. Il se rapproche dès lors de la conception occidentale du corps pensé comme un savant agencement de rouages dont les décompositions successives (telle la présence d'une colonne pour chaque membre) sont effectuées avec l'idée que le tout est égal à la somme des parties³⁶²

Au-delà de l'intérêt pédagogique et pratique, cette notation ne représente qu'une partie d'un système plus complet de l'analyse du mouvement qui permet de situer la pensée de Rudolf Laban dans un courant structuraliste initié par la linguistique et se développant après la seconde guerre. Dans un ouvrage publié en 1947³⁶³, Rudolf Laban indique comment « trouver la façon d'exécuter un mouvement en minimisant les moyens physiques tout en atteignant un maximum d'efficacité³⁶⁴ ». Il utilise pour cela ce qu'il nomme la « Structure de l'effort », qui fait partie plus largement de sa théorie du mouvement. Après avoir structuré le mouvement d'un point de

³⁶² DOAT, Laetitia. « Cinégraphie et image du corps ». *Repères, cahier de danse*, 2006, vol. 1, n°17 : Image du corps, p. 13.

³⁶³ LABAN, Rudolf., LAWRENCE, F.C. *Effort: Economy of Human Movement*, op. cit.

³⁶⁴ TREMBLAY, Myriam. *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*. Mémoire de maîtrise : Danse. Montréal : Université du Québec, 2007, p. 3.

vue pratique (cinétophographie), Rudolf Laban le théorise. Selon lui, chaque action (dont le geste musical peut faire partie) d'une activité humaine (qu'elle soit liée à un art ou non, qu'elle soit scénique ou non³⁶⁵) est qualifiable selon quatre facteurs moteurs³⁶⁶ : un Temps, un Espace, un Poids et un Flux, ce dernier représentant la capacité de l'exécutant à arrêter ou continuer le mouvement en cours d'exécution. Cette qualification repose sur deux attitudes opposées : la *lutte* (ou résistance) et l'*abandon* (ou soumission). Ainsi, le Poids est tantôt *léger* (qui cède), tantôt *lourd* (qui lutte), et l'Espace se situe entre un élément *direct* (qui lutte) et un élément *flexible* (qui cède), comme l'illustre le tableau suivant :

Facteurs moteurs	Éléments d'effort	
	<i>Qui lutte (résistance)</i>	<i>Qui cède (abandon)</i>
Poids	Ferme	Doux
Temps	Soudain	Soutenu
Espace	Direct	Flexible
Flux	Contrôlé	Libre

Tableau 1 : tableau récapitulatif des éléments de l'effort. LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 113 (transcription personnelle)

Sans être objectivement mesurables, ces facteurs permettent de décrire les « efforts » de l'exécutant³⁶⁷, c'est-à-dire les « impulsions intérieures dans lesquelles le mouvement prend son origine³⁶⁸ ». Selon Rudolf Laban, toute action dériverait de 8 actions dites élémentaires, comme *tapoter*, *presser* ou encore *glisser*. Chacune d'entre elles se décline en 3 selon la prépondérance d'un facteur, ce qui donne en tout 32 actions (disponibles en annexe) illustrables à l'aide d'un diagramme. Sans aller plus loin, il semble déjà assez clair que l'œuvre de Rudolf Laban participe d'un processus plus large de déconstruction et de structuration du corps cher au structuralisme.

³⁶⁵ « L'art du mouvement sur scène contient la gamme complète de l'expression par le corps qui comprend : la parole, le jeu théâtral, le mime, la danse et même l'accompagnement musical ». *Id.*, p. 23.

³⁶⁶ « Une combinaison spécifique de plusieurs de ces huit éléments moteurs est observable dans chaque action ». *Id.*, p. 103.

³⁶⁷ « Les sensations motrices [lourd, léger, bref, long, etc.] n'ont pas de propriétés objectivement mesurables et peuvent seulement être classées en fonction de leurs qualités, de leurs intensités et de leurs rythmes de développement. Ce sont des états ou caractères apportant une couleur particulière aux actions corporelles ». *Id.*, p. 110.

³⁶⁸ LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 30.

Culte de la mécanisation et bruitisme

Tout comme il élargit la sphère des « mots convenables », le futurisme se traduit en musique par l'élargissement de la sphère des « sons convenables ». Francesco Balilla Pratella, premier compositeur futuriste déclaré comme tel, assume clairement son aversion contre l'opéra romantique. Dans son « Manifeste des musiciens futuristes », imprimé sur un tract de 1910, il estime que la « règle du chanteur » doit finir et que l'importance de celui-ci ne doit plus s'élever au-dessus de celles des instruments de l'orchestre³⁶⁹. Il incite également à désertter les conservatoires et à détruire « le préjugé de la musique *bien faite*³⁷⁰ ». Dès ses débuts donc, trois ans avant la publication de *L'art des bruits* lorsque Marinetti invoquait lui aussi l'idée d'une musique faite de bruits et non d'harmonies³⁷¹, les futuristes se positionnent de manière virulente à l'opposé des conventions de la société (musicale) bourgeoise et du grand opéra romantique.

Au même moment où Pratella publiait son manifeste, Marinetti exprimait son amour pour la mécanisation de la société moderne : « nous développons et préconisons une grande idée nouvelle qui circule dans la vie contemporaine : l'idée de la beauté mécanique [...] nous exaltons l'amour pour la Machine³⁷² ». Cette empathie pour la mécanisation, qui n'est pas l'apanage des futuristes³⁷³, mène à des performances tout-à-fait insolites. La *Macchina tipografia* (Giacomo Balla, 1914) réunissait 12 personnes qui incarnaient une partie de la machine (6 interprètes simulaient des pistons tandis que 6 autres formaient une roue). Les répétitions assuraient la précision mécanique et chaque performeur devait clamer une onomatopée différente. En dehors de cet exemple pittoresque, citons également Gilbert Clavel et Fortunato Depero qui ont écrit une œuvre pour pantins (*Danses plastiques*, 1918), ainsi que Franco Casavola et Enrico Prampolini qui ont réalisé une pièce dans laquelle les personnages

³⁶⁹ « Détruisons la règle du chanteur. Il faut que son importance corresponde exactement à celle d'un instrument de l'orchestre ». BALILLA PRATELLA, Francesco. « Manifeste des musiciens futuristes [11 octobre 1910] ». In : LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944, op. cit.*, p. 312.

³⁷⁰ « Jeunes compositeurs d'Italie, désertez donc les conservatoires et les académies, pour étudier dans la plus absolue des libertés [...] Attaquons ensemble le préjugé de la musique *bien faite* ». *Ibid.*

³⁷¹ « À bas les harmonies musicales ! Vivent les bruits. À eux seuls ils constituent le plus beau concert ». MARINETTI, Filippo Tommaso., HÉMARD, Joseph. *Oublions le Futur, veux-tu... [partition]* s.n., 1913, p. 1. Publiée dans : RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Paris : Allia, 2014, p. 19.

³⁷² MARINETTI, Filippo Tommaso. « L'homme multiplié et le règne de la machine [mai 1910] ». In : LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944, op. cit.*, p. 210.

³⁷³ À travers la notion de surmarionnette, Edward Gordon Craig fait l'éloge de la mécanisation et prône la suppression de l'interprète (même s'il n'applique pas ensuite sa théorie). À travers les *Trois moments* (1927), Enrico Prampolini réalise une pantomime où les personnages sont des appareils mécaniques, tels que le phonographe et le ventilateur.

humains interagissaient avec des marionnettes (*Le marchand de cœurs*, 1927). Le thème de l'homme et la machine est également visible à travers la création des ballets mécaniques du Bauhaus³⁷⁴, dans lesquelles les danseurs étaient habillés d'un costume robotique pour donner un effet mécanisant proche de celui des spectacles de marionnettes³⁷⁵. Par exemple, dans la *Danse du verre* (Oskar Schlemmer, 1929), Carla Grosch portait une jupe faite de baguettes de verre, tenait des sphères au bout de ses bras et était coiffée d'un globe de verre, ce qui l'empêchait de se mouvoir facilement et de réaliser les pas de danse habituels. RoseLee Goldberg, historienne spécialiste de la performance, fait remarquer que « dans tous les cas, les constrictions que faisaient subir ces habits de scène très étudiés transformaient radicalement les mouvements de la danse traditionnelle³⁷⁶ ».

Le culte de la mécanisation produit donc des performances hybrides mêlant geste vocal et danse. Cette adoration pour la vitesse et l'urbanisme, reflet du nouveau rythme de l'homme moderne, dont l'horloge interne s'accorde dorénavant avec la technique qui réduit les distances (à un niveau temporel grâce au transport, à un niveau spatial grâce au téléphone³⁷⁷), se caractérise en peinture par des couleurs chaudes, des symboles de la vitesse (comme le cheval) et une représentation des usines, comme le montre ce tableau d'Umberto Boccioni :

³⁷⁴ Hormis Oskar Schlemmer, des artistes comme Kurt Schmidt (*Ballet mécanique*, 1923 ; *Homme + Machine*, 1924 ; *Les aventures du petit bossu*, 1924) et Xanti Schawinsky (*Zirkus*, 1924) ont participé à la création de ses ballets mécaniques.

³⁷⁵ Oskar Schlemmer, maître peintre au Bauhaus à partir 1921, rêvait de danseurs mus par un mécanisme qui serait commandé à distance. Il était influencé par le texte *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist publié en 1810. Dans cet essai, l'auteur narre sa rencontre avec un artiste qui lui explique que les danses exécutées par les marionnettes sont une forme d'art supérieur à la danse classique.

³⁷⁶ GOLDBERG, RoseLee. *La performance : du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 107.

³⁷⁷ Comme le remarque Régis Debray, l'invention du télégraphe en 1848 (puis du téléphone) marque une rupture de la bijection entre la vitesse de circulations des hommes et la circulation de l'information. Ainsi, une petite cause technique engendre un grand effet civilisationnel. DEBRAY, Régis. « Le système transmission/transports ». In : *Id., Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, 1991, pp. 238-241.



Figure 9 : BOCCIONI, Umberto. *La ville se lève* [La città che sale]. Présenté pour la première fois à l'Esposizione d'Arte Libera (Milan, 1911) sous le titre *Le travail* [Il lavoro]

Bien que Pratella eût essayé d'inventer une musique futuriste, c'est bien Luigi Russolo qui concrétisa au mieux les idées du manifeste publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*, gouvernées par les notions de vitesse et de mouvement :

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.³⁷⁸

Luigi Russolo prend le contrepied de Pratella en évitant de considérer le bruit comme ornementation ou simple paysage évanescents³⁷⁹. Il lui donne un statut autonome en l'opposant à une simple imitation de la nature. Les bruiteurs n'ont pas « d'intention imitative et impressionniste des bruits de la nature et de la vie », puisque « les timbres nouveaux de [s]es instruments sont une matière abstraite devant servir au musicien³⁸⁰ ». L'approche est quasi-phénoménologique dans la mesure où le bruit est pris pour lui-même, sans référence à un phénomène naturel ou même industriel³⁸¹. Le premier concert public de Russolo eut lieu en avril 1914 à Milan. On y trouve cinq pièces qu'il décrit comme des « réseaux de bruits ». La

³⁷⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le futurisme ». *Le Figaro*. Paris : 20 février 1909.

³⁷⁹ *L'aviatore Dro*, écrit en 1913-14 par Pratella, est un opéra en trois actes pour instruments d'orchestre et bruiteurs. Cependant, les bruits ne sont pas prédominants. Ils ornent seulement certains passages, n'ont aucun statut autonome et sont simplement collés ou tuilés, sans effort d'orchestration.

³⁸⁰ RUSSOLO, Luigi [Sans titre] *Cercle et carré*, 1930, n°1, p. 6.

³⁸¹ Luigi Russolo n'arrive pas totalement à se dégager des sources sonores provoquant les bruits. Dans *L'art des bruits*, la typologie des bruits est justement dressée à partir de la manière dont ils proviennent (sifflement, murmure, craquement, bourdonnement, éclats, etc.). RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*, op. cit., p. 24.

partition de l'une d'entre elles est écrite graphiquement, avec une portée simple ou double pour chacune des machines créées dans le but de produire des sons bruiteux isolés de tout contexte :



Figure 10 : RUSSOLO, Luigi. *Réveil d'une capitale* [extrait] [Risveglio di una città] [partition] s.n., 1914. Publiée dans : RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*, op. cit., p. 38

Contrainte à représenter du contenu bruiteux, la partition décrit ainsi le geste et non le son. Le fait de construire un objet physique, de le nommer en fonction de son timbre (glouglouteur, ronronneur, hululeur, crépiteur, etc.) et de lui dédier une portée sur partition concrétise l'aspect spéculatif du manifeste. Les bruiteurs sont ainsi considérés comme des instruments à part entière. Au lieu de diffuser des enregistrements de bruits directement depuis la scène – ce qui est difficilement réalisable à cette époque – la fascination pour les machines industrielles et la ferveur de leurs partisans vont jusqu'à la reproduction d'une situation d'usine en concert, bruiteurs, sons et gestes inclus. En portant sur la scène des « boîtes à faire des bruits », Luigi Russolo dote ces objets techniques d'une fonction artistique :

En inventant des machines à bruits pour produire de la musique, Russolo *détourne* la fonctionnalité de l'instrument technique pour produire une représentation symbolique. Ce *geste de détournement symbolique* constitue, selon nous, l'essence même de l'acte artistique, ce qui le distingue de la technique comme rapport au monde finalisé et fonctionnalisé.³⁸²

À l'aide des concerts de bruits et des bruiteurs, les futuristes nient toute idée de virtuosité ou de contrôle méticuleux du geste sur l'instrument. Le musicien-performeur se retrouve à effectuer des gestes mécaniques dépourvus de technique instrumentale (boutons à enfoncer, réglettes à glisser et manivelles à tourner). Par ailleurs, cette fascination pour le timbre – qui force

³⁸² GOSSELIN, Sophie., OTTAVI, Julien. « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire ». *Volume ! [en ligne]* 2002, vol. 1, n°2 : Varia. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/volume/2443> (consulté le 15 août 2018), p. 74.

l'écriture du geste et non du son – est irréversible et dépasse largement le cercle des futuristes des années 1910-20³⁸³.

Art synesthésique

Les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann et de Hugo Ball ainsi que les planches *motlibristes* de Marinetti conjuguèrent le voir et l'entendre de manière implicite, avec toute la distance que représentait le support vis-à-vis de la performance. L'idée du *Blaue Reiter*, qui se retrouve d'une certaine manière dans le *Bauhaus*, est de réaliser une synthèse des arts, que Richard Wagner « avait déjà formulée confusément³⁸⁴ ». Il s'agit dorénavant d'une opération synesthésique, c'est-à-dire d'une conjonction des différents sens (l'ouïe, la vue, la kinésie) plutôt que d'une association « naïve » entre texte et musique, qui ne fait qu'entériner « la tradition ancienne du superficiel³⁸⁵ » où par exemple l'orchestre couvre les paroles. Vassily Kandinsky fait remarquer que Richard Wagner oublie un élément important de la synthèse des arts : la couleur et la forme picturale qui lui est liée (c'est-à-dire la décoration). Le *Prométhée* (1910) d'Alexandre Scriabine constitue l'exemple emblématique de cette conception synesthésique de l'art. En associant des sons aux couleurs à l'aide d'un clavier spécifique (nommé « clavier à lumières³⁸⁶ »), il franchit le cap d'un système synesthésique organisé. Alexandre Scriabine débute un projet en 1903, intitulé *Le Mystère*, qui ne pourra malheureusement jamais achever. L'œuvre devait faire appel à tous les sens et tout le monde devait participer (public compris). Cette conjonction des différents domaines sensibles concerne également le développement de certaines inventions ainsi que le cinéma.

³⁸³ En dehors de champ de la *musique concrète* dont la filiation avec les idées de Luigi Russolo est évidente, on note une influence des expériences bruitistes sur les premiers films sonores. Par exemple, la bande son du film *La mélodie du monde* (Walter Ruttmann, 1929) est entièrement constituée de bruitages appartenant à une esthétique mécanisante.

³⁸⁴ « Voici venu le temps de la *réunion* de tous les arts dispersés. Cette idée, que Wagner avait déjà formulée confusément, est aujourd'hui appréhendée d'une façon beaucoup plus claire par Scriabine ». SABANEEV, Leonid. « Prométhée de Scriabine ». In : KANDINSKY, Vassily., FRANZ, Marc (dir.). *L'almanach du Blaue Reiter: le Cavalier Bleu*, pp. 170-171.

³⁸⁵ KANDINSKY, Vassily. « De la composition scénique ». In : *Id., Écrits complets. Tome III : La synthèse des arts, op. cit.*, p. 48.

³⁸⁶ Chaque touche du clavier est reliée à une lampe projetant une lumière correspondante. L'association entre hauteurs et lumières suit une certaine logique. Le cycle des quintes est en effet assimilé à la décomposition spectrale de la lumière blanche : *do* = rouge, *sol* = orange, *ré* = jaune, *la* = vert, *mi* = azur, *si* = azur, *fa#* = indigo, *réb* = violet, *lab* = pourpre, *mib* = argent, *sib* = argent, *fa* = rouge sombre).

Dans les années 1920, l'artiste Zdeněk Pešánek invente une machine à jouer des notes et des couleurs. La première version du spectrophone, achevée en 1926, projetait une cinématique visuelle sur un objet en relief. La seconde version, de 1928, était capable de jouer des notes de musique tout en ayant trois registres de couleur (rouge, vert, bleu). Tandis que quelques années plus tard, le cinéma commencera à employer la bande-son optique, Raoul Hausmann conçut en 1922 une machine capable de transformer le son et l'image et inversement, ainsi qu'il le dit dans une lettre à Henri Chopin datant du 23 juin 1963 :

Je voudrais attirer votre attention sur le fait que depuis 1922, j'ai développé la théorie de l'optophone, appareil qui transforme des formes visibles en sonorité et vice versa. J'avais un brevet anglais 'Procédé pour combiner des nombres sur base photoélectrique' qui était une variante de cet appareil et en même temps le premier robot. Pour construire l'optophone, il me manquait l'argent.³⁸⁷

L'invention du thérémine³⁸⁸ participe particulièrement d'une vision synesthétique de l'art. Selon Lydia Kavina – petite-fille du premier cousin de Léon Theremin – un mouvement effectué au thérémine était aussi expressif qu'une pantomime, comme elle l'explique à travers l'exemple du jeu du maître et de celui de Clara Rockmore :

Le thérémine est un instrument synesthétique. La mélodie devient visualisation dans le geste. Les doigts d'un joueur attirent les auditeurs pour les regarder, comme un aimant. L'observateur semble voir la musique dans la main de l'interprète. Les mouvements ne sont pas nécessairement théâtraux : là où les mains de Lev Theremin étaient calmes et artistiques, les doigts de Clara Rockmore étaient différents. Cependant, la raison de ce magnétisme est une correspondance immédiate entre le mouvement, même minuscule, et un changement de mélodie, rendant les mouvements aussi expressifs qu'une pantomime.³⁸⁹

³⁸⁷ "I wanted to draw your attention to the fact that I developed the theory of the Optophone, a device for transforming visible forms into sounds and vice versa, back in 1922. I had an English patent, 'Device to transform numbers on photoelectric basis', which was a variant of this device and at the same time the first robot. [But] I did not have enough money to build the Optophone". HAUSMANN, Raoul. Cité dans : DONGUY, Jacques. « Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone ». *Leonardo* [en ligne] 2001, vol. 34, n°3. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409401750286967> (consulté le 29 août 2018), p. 217.

³⁸⁸ Inventé en 1919 par Lev Sergueïevitch Termen (Léon Theremin), le thérémine est présenté le 5 août 1920 sous le nom d'Aetherophone. Il poursuit ensuite ses recherches à New York, où il possède son propre laboratoire. Une démonstration publique a lieu le 6 décembre 1927 à Paris, et quelques mois plus tôt en Allemagne (à Francfort puis à Berlin).

³⁸⁹ "The theremin is a sinaesthetic instrument. The melody becomes visualization in the gesture. The fingers of a player draw listeners to look to them, like a magnet. The observer seems to see the music in the performer's hand. The movements are not necessarily theatrical: where Lev Theremin's hands were calm and artistic, the firmly working fingers of Clara Rockmore were different. However the reason for this magnetism is an immediate correspondence between the movement, even a tiny one, and a change in the melody, making the movements as expressive as a pantomime." KAVINA, Lydia. « Thereminvox », *op. cit.*, pp. 196-197.

C'est précisément cette association claire et univoque (mais insaisissable) entre un mouvement aérien et un timbre caractéristique qui produit une spectacularité par fascination. Peu après l'invention du thérémine, son constructeur a tenté d'inventer une machine capable non seulement de sonoriser les mouvements de mains, mais également du corps entier d'une danseuse³⁹⁰.

Le cinéma expérimental des années 1920 ne cesse de jouer avec l'association entre images et sonorités. Ces associations s'effectuent de manière implicite (ce sont des films muets) en provoquant un « débordement » d'impressions sonores à travers les images. Dans *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929), en plus de percevoir des associations iconiques entre le visuel et le sonore (comme les images d'un orchestre, d'une cloche frappée très fort pendant plusieurs secondes, ou d'une danseuse accompagnée du pianiste), le spectateur observe une personne qui se brosse les dents ou une locomotive qui passe. Ces images révèlent la mécanique de ces actions et suggèrent leurs sonorités qui nous sont familières. Il s'agit d'un premier niveau de musicalité, qui s'oppose en quelque sorte au principe de l'*écoute réduite*. En effet, l'identification de la source par le spectateur évoque délibérément le bruit qu'elle est censée produire³⁹¹. La technique de montage possède également son rythme propre qui instaure un deuxième niveau de musicalité. Celui-ci devient manifeste lors des montages de type tressé qui vont en s'accéléralant, ce que Sergueï Eisenstein nomme le *montage métrique*³⁹². Walter Ruttmann, lui, propose en 1930 un film sans images qui s'appelle *Wochenende* [Fin de semaine]. Tandis que la caméra est bouchée, la pellicule diffuse un collage sonore de 11 minutes constitué de mots (récitation d'un texte par un enfant à l'école, lecture d'une lettre d'un chef d'entreprise, conversations téléphoniques), de fragments de musique, de sons d'usine, de la montagne et de la ville (Berlin). Ce collage est censé représenter le parcours de la fin de semaine d'un ouvrier. Le réalisateur sonorise des « images » mais ne les donne à pas à voir. Il les suggère par le son.

³⁹⁰ Cet instrument se nomme le Terpsitone, en l'honneur de Terpsichore, muse de la danse. Le Terpsitone se dégage des contraintes des antennes du thérémine au profit d'une plaque métallique posée sur le sol. Grâce à la capacitance du corps de la danseuse, les mouvements au-dessus de la plaque de métal provoquent des variations de hauteurs des oscillateurs.

³⁹¹ L'évocation sonore peut également être dynamisée grâce au montage, comme dans *La onzième année* (1928), où le vacarme provoqué par les machines précède le silence.

³⁹² Le *montage métrique* ne produit d'impact émotionnel que lorsque les proportions utilisées sont simples (1, 1/2, 1/3, 1/4, etc.), de sorte que la « pulsation intérieure » du spectateur puisse s'accorder avec celle dictée par l'enchaînement des images : « bien que [la pulsation] doive demeurer 'imperceptible', elle n'en est pas moins indispensable à l'organisation de l'impression perçue par nos sens. Le fait même qu'elle soit précise contribue à mettre à l'unisson la 'pulsation' du film et la 'pulsation' de son audience ». EISENSTEIN, Sergueï. « Méthodes de montage ». In : *Id., Le film : sa forme, son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976, p. 64.

L'idée d'une synesthésie dans la production artistique est essentielle pour notre propos puisque c'est justement le ralliement de plusieurs domaines artistiques qui permet l'hybridation, comme la conjonction du visuel et du sonore, ou bien le rôle déterminant du geste dans la performance. En particulier, c'est un nouveau réseau de relations interartistiques qui, après la seconde guerre, participe indirectement à créer un répertoire musical scénique où le geste apparaît comme un paramètre de composition. Le mélange des sensations évoquée dans les paragraphes précédents se concrétise artistiquement par des pièces scéniques inclassables, qui combinent différents modes d'expression (ballet, pantomime, musique, cinéma, etc.). Voici trois exemples de formes hybrides qui témoignent d'une telle synthèse des arts.

Trois exemples de formes scéniques hybrides

Vassily Kandinsky crée plusieurs compositions scéniques (*Sonorité jaune*, 1909 ; *Sonorité verte*, 1909 ; *Noir et blanc*, 1909 ; *Violet*, 1911) dans lesquelles sont présentées en même temps musique, ballet, pantomime, et peinture. Selon lui, la synthèse des divers éléments de l'œuvre totale wagnérienne reste additive et extérieure tandis que lui cherche l'unité intérieure à partir de la valeur singulière de chaque art, c'est-à-dire leur langage³⁹³. À travers ces différentes *Sonorités*, Vassily Kandinsky réalise une synthèse de différents éléments artistiques. La première représentation de la *Sonorité jaune* de 1914 dû être annulée en raison du déclenchement de la guerre, et n'a pu être jouée qu'en 1972. La pièce est divisée en six « images » dans lesquelles la couleur joue un rôle de première importance. Un enfant au visage blanc et un adulte vêtu de noir représentent la vie et la mort, tandis que cinq géants sont vêtus de jaune et qu'il y a des « êtres rouges, indistincts, qui font penser un peu à des oiseaux³⁹⁴ ». Malgré des directives musicales approximatives³⁹⁵, l'artiste donne des indications de couleurs

³⁹³ « Chaque art possède son propre langage, ses moyens personnels : la sonorité abstraite et intérieure de ses éléments. Dans ce domaine de la sonorité abstraite et intérieure, ces langages ne sont pas interchangeables. Ainsi chacun des arts abstraits est-il fondamentalement différent des autres. C'est là que réside la force du théâtre. L'aimant que cache le théâtre a le pouvoir d'attirer à lui tous ces langages, les moyens d'expression de tous les arts, qui, par leur union, offrent la meilleure possibilité de réaliser un art abstrait monumental ». KANDINSKY, Vassily. « De la synthèse scénique abstraite », *op. cit.*, p. 55.

³⁹⁴ KANDINSKY, Vassily. « *Sonorité jaune* ». In : *Id.*, *Écrits complets. Tome III : La synthèse des arts*, *op. cit.*, p. 63.

³⁹⁵ Dans la *Sonorité jaune*, on peut par exemple lire les indications suivantes : « à l'orchestre, quelques vagues accords » ou simplement « musique à l'orchestre ». Néanmoins, l'intérêt que Vassily Kandinsky éprouve envers la musique d'Arnold Schönberg ainsi que leur amitié laissent supposer davantage de précisions quant au matériau musical imaginé pour la pièce. *Id.*, p. 61.

très minutieuses, ainsi que des précisions sur l'espace scénique pouvant aller jusqu'au dessin de la position des personnages³⁹⁶. C'est ainsi que débute l'introduction de la *Sonorité jaune* : « sur la scène, crépuscule bleu sombre. Blanchâtre d'abord, il deviendra bleu foncé intense. Un instant après, apparaît au centre une petite lumière qui, à mesure que la couleur s'assombrit, se fait plus claire³⁹⁷ ». Même si les compositions n'ont pas été jouées du vivant du peintre, il a contribué à créer un nouveau langage plastique et formel, que l'on retrouve de manière fragmentée dans l'œuvre d'Arnold Schönberg. En tant qu'ami proche de Vassily Kandinsky³⁹⁸, le compositeur (et peintre) autrichien est naturellement interpellé par cette synthèse des arts et n'hésite pas à donner des indications de lumière ou de décor dans ses partitions.

Le « ballet » *Parade* (1917) – dont la dénomination est finalement réductrice – sur une musique d'Erik Satie, une intrigue de Jean Cocteau, une chorégraphie de Léonide Massine et un décor de Pablo Picasso, fait partie des pièces poly-expressives de l'entre-deux-guerres. Cette œuvre est pré-dada en vertu de son excentricité – comme en témoignent par exemple le rideau de scène et les costumes – et futuriste à cause de l'intégration d'éléments bruiteux. Par leur nature même et leur décalage avec le cadre de la scène, la simple exposition d'objets *a priori* extérieurs au monde musical (comme une machine à écrire, un pistolet, des sirènes ou encore une roue de loterie) constitue un type de spectacularité. Même si, pour des raisons techniques, ces bruits ont dû pour la plupart être abandonnés pour la première représentation, il n'en reste pas moins qu'ils faisaient partie du projet initial. Comme dans les concerts de bruits, les percussionnistes doivent alors réaliser des gestes certes relativement élémentaires, mais malgré tout inhabituels dans le domaine scénique, comme tirer sur une gâchette ou tourner une manivelle. Mais la technique en soi importe peu. Ces éléments exogènes – les « trompe-l'oreille³⁹⁹ » comme les désignait Jean Cocteau – possèdent une charge spectaculaire et agissent tels de véritables collages cubistes pensées en réaction à la musique wagnérienne et debussyste. À travers l'image du cirque, ils évoquent l'ambiance réaliste d'une vie quotidienne urbaine. Leur détournement implique la dérision et l'excentricité.

³⁹⁶ Dans *Violet*, Vassily Kandinsky dessine précisément la disposition scénique de chacun des 26 personnages du deuxième tableau. KANDINSKY, Vassily. « Violet ». In : *Id., Écrits complets. Tome III : La synthèse des arts, op. cit.*, p. 94.

³⁹⁷ KANDINSKY, Vassily. « Sonorité jaune », *op. cit.*, p. 61.

³⁹⁸ Au sujet de la relation qu'entretenaient Arnold Schönberg et Vassily Kandinsky, cf. : KAHL-KOCH, Jelena. « Kandinsky et Schoenberg. Documentation sur une amitié artistique ». *Contrechamps [en ligne]* 1984, n°2 : Schoenberg-Kandinsky, pp. 96-125. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/2629?lang=fr> (consulté le 16 août 2018).

³⁹⁹ HARBEC, Jacinthe. *Parade : les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie*. Mémoire de maîtrise : Musique. Montréal : Université McGill, 1987, p. 89.

Le Ballet triadique (1922) est un condensé des concepts de mise en scène d'Oskar Schlemmer. Le chiffre trois se retrouve lui-même de trois manières différentes : au niveau du langage artistique (danse, costume, musique), de la structure de l'œuvre en trois actes, du nombre de participants (3 danseurs) et d'éléments (12 danses et 18 costumes). Oskar Schlemmer, qui a également conçu les costumes, a choisi le piano mécanique comme instrument – il a fait appel à Paul Hindemith pour la composition – afin que son l'effet d'une boîte à musique s'accorde avec la gestuelle de poupée des danseurs. Chaque acte possède une couleur et une humeur différentes. Le premier, associé au burlesque, est constitué de trois scènes sur fond jaune ; le deuxième, d'ambiance festive, comporte deux scènes sur fond rose ; les trois dernières scènes sont jouées sur un fond noir à l'atmosphère mystique. Cette œuvre est représentative de la pensée d'Oskar Schlemmer concernant la supériorité esthétique des mouvements des marionnettes par rapport à celui des hommes. C'est donc tout naturellement qu'il commença par la création des costumes, toujours plus excentriques, puis qu'il s'intéressa à la musique et à la danse qui pouvaient y être associées. Tout comme Vassily Kandinsky, Oskar Schlemmer contribue à créer un nouveau langage plastique par une hybridation des formes artistiques.



L'évolution de la technique fonctionne comme un « catalyseur artistique » en façonnant la pensée des mouvements d'avant-garde. En ne conservant que la phonétique du mot et en l'exhibant de manière picturale ou performative, les futuristes et dadaïstes transforment l'appareil vocal en un instrument bruiteux et spectaculaire. Avant que Rudolf Laban paramétrise le mouvement corporel au sein d'un environnement qui dépasse la sphère artistique, Luigi Russolo structure l'ambiance industrielle d'une vie urbaine à l'aide de bruiteurs. Enfin, l'idée d'une synthèse des arts, qui traverse toutes les avant-gardes, « contamine » le monde musical en lui « injectant » les caractéristiques de la performance. Celui-ci produit alors des pièces intégrant des éléments théâtraux pensés durant le processus de composition, qui forment un prototype de nouveau théâtre musical.

Prototype d'un nouveau théâtre musical

Dans un sens général, le théâtre musical désigne toute production musicale scénique où, contrairement à l'opéra, le texte n'impose pas toute la dramaturgie et où la voix n'est pas l'expression lyrique favorisée. Il s'agit d'un spectacle où les lois du musical organisent la voix, la lumière, les gestes, la mise en scène et les instruments, sans subordonner tel mode d'expression à un autre. Bien avant que le geste ou l'espace fasse partie intégrante du processus de création (comme c'est par exemple le cas chez Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Jani Christou ou Georges Aperghis), plusieurs compositeurs intègrent épisodiquement ces paramètres d'écriture dans leurs œuvres. Mélangeant des actions, du chant, de la musique, voire des marionnettes⁴⁰⁰, ces formes musicales atypiques sont le plus souvent de format court, sans interruption, sans héros, et de caractère social.

Dans *The Unanswered Question* (composée en 1908 mais jouée la première fois en 1946), Charles Ives paramétrise l'espace en écrivant plusieurs indications de mise en scène dans la préface de sa partition, telle que : « le quatuor à cordes ou l'orchestre à cordes doit jouer hors-scène ». Chacun des trois pupitres possède un « rôle » quasi-narratif : la trompette solo pose la « question pérenne de l'existence » [*perennial question of existence*] avec un son doux dû à la présence d'une sourdine, les cordes représentent le silence des druides, qui « ne connaissent, ne voient et n'entendent rien » [*who know, see and hear nothing*], les flûtes transmettent la « réponse invisible » [*invisible answer*] des hommes. La mise en espace, consistant donc à cacher le pupitre de cordes, fait partie intégrante de la dramaturgie. Après six réponses de plus en plus insistantes à cette même question, la septième et dernière question reste « sans réponse » [*unanswered*]. La résonance philosophique engendrée par le silence (c'est-à-dire les cordes) ne fonctionnerait pas si la trompette n'était pas spatialement éloignée du pupitre de cordes. Cette distance questionne. De plus, ce pupitre, qui ouvre et ferme l'œuvre, est invisible et placée de façon inattendue, symbole d'une éternité inamovible. Finalement, la disposition spatiale, corrélée à l'écriture polytonale, servent à dissocier les différents rôles. La motivation dramaturgique provoque une séparation entre le visuel et le sonore qui en devient spectaculaire. Selon Henry Brant, cette pièce « présente, avec une économie et une concentration

⁴⁰⁰ *Les Tréteaux de maître Pierre* est une œuvre hybride créée par Manuel de Falla en 1922. Entre opéra et spectacle de marionnettes, cette pièce est tirée d'un épisode du *Don Quichotte* de Cervantes (1605-15). Elle ne comporte qu'un seul acte réparti en huit fragments qui s'enchaînent sans interruption pendant une demi-heure, et est interprété par trois chanteurs (dont un enfant) et des marionnettistes.

extraordinaires, tout le spectre spatial de la musique du XX^e siècle, et offre des lignes directrices pour résoudre tous les problèmes pratiques qui se posent⁴⁰¹ ».

Dans une lettre écrite à Alma Mahler datée du 7 octobre 1910, Arnold Schönberg lui conseille d'écouter « les couleurs, les bruits, les lumières, les sons, les mouvements, les regards, les gestes,...⁴⁰² ». Cette anecdote préfigure le travail réalisé dans les années 1910, dans lesquelles le compositeur viennois est décrit comme traversant une période expressionniste atonale. Pour ses monodrames *Erwartung* (1924) et *La main heureuse* [*Die glückliche Hand*] (1913), le compositeur viennois use de formes courtes, sans entracte. *Erwartung* contient des actions et des indications de mise en scène notées sur partition. Le livret de Marie Pappenheim, médecin proche du monde de la psychologie, est écrit à partir de l'idée d'attente et se déroule selon les thèmes expressionnistes⁴⁰³ (la nuit, la peur, la folie). Il s'agit d'un monodrame d'un seul acte où le personnage n'a pas de nom, ce qui ne fait que renforcer son inconsistance. Alors que l'on programme toujours des pièces de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms et Richard Strauss, Arnold Schönberg propose une forme alternative très dense et radicalement opposé à l'opéra romantique. L'intrigue est également on ne peut éloignée des drames mythologiques wagnériens. « La femme », tel est son nom dans la partition, cherche son mari dans la forêt. Après avoir cru le trouver – il s'agissait en fait d'un tronc d'arbre – elle finit par trouver son cadavre, sombre dans la folie puis se rappelle l'avoir tué. Ne pas nommer un personnage ôte une partie du pouvoir d'identification du spectateur, afin que ce dernier se focalise davantage sur le thème de l'angoisse. Avec *Erwartung*, le compositeur estime s'être « proposé de représenter à loisir ce qui peut se produire en une unique seconde de la plus intense émotion, et mon œuvre dure une demi-heure⁴⁰⁴ ».

Dans *La main heureuse*, le compositeur veut « faire de la musique avec les moyens de la scène⁴⁰⁵ ». On trouve en effet dans la partition tout un ensemble de règles, indiquant par exemple que la scène doit être presque entièrement sombre ou bien que « l'homme » doit avoir

⁴⁰¹ “[*The Unanswered Question*] presents, with extraordinary economy and concentration, the entire twentieth-century spatial spectrum in music, and offers guidelines for solving all the practical problems involved.” BRANT, Henry. « Space as an Essential Aspect of Musical Composition ». In : SCHWARTZ, Elliott., CHILDS, Barney (dir.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 225.

⁴⁰² SCHÖNBERG, Arnold. [Lettre à Alma Mahler, 7 octobre 1910]. Cité dans : ROSS, Alex. *The Rest Is Noise. À l'écoute du XX^e siècle, la modernité en musique*. Arles : Actes Sud, 2010, p. 94.

⁴⁰³ *Erwartung* est écrite à la même période où Arnold Schönberg peint un tableau s'intitulant *Le regard rouge* [*Der rote Blick*, 1910], typiquement expressionniste. Les couleurs chaudes et la forme du visage sont esthétiquement voisines du *Cri* d'Edvard Munch (1893).

⁴⁰⁴ SCHÖNBERG, Arnold. *Le style et l'idée*. Paris : Buchet/Chastel, 2002, p. 87.

⁴⁰⁵ BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris : Minerve, 2006, p. 39.

le visage contre le sol. Arnold Schönberg demande également aux exécutants d'effectuer des actions spécifiques⁴⁰⁶. L'homme doit par exemple « se lever d'un seul coup » ou se tenir droit, « la femme » doit « prendre une tasse dans la main droite ». Grâce à *La main heureuse*, dès les années 1910, Arnold Schönberg réalise une synthèse d'éléments d'égale valeur (musique, lumière, gestes) qu'il prend en compte dans sa composition. Le compositeur affirme à propos de l'œuvre « [qu']il doit être clair que les *gestes*, les *couleurs* et la *lumière* ont été traités ici pareillement à des sons⁴⁰⁷ ». Il s'agit là d'une caractéristique fondamentale du Théâtre Musical Contemporain d'après-guerre, qui contient des éléments extra-musicaux (déplacements, gestes, lumière) et qui est fait de l'assemblage de diverses situations où « l'aspect visuel et gestuel devient une composante essentielle⁴⁰⁸ ».

Lorsqu'Igor Stravinsky dit qu'il « hai[t] l'opéra » et que « la musique peut être liée au geste, non à la parole⁴⁰⁹ », il fait bien sûr référence à ses ballets, mais également à ses deux pièces théâtrales basées sur le recueil de contes populaires russes compilé par Alexandre Afanassiev. Dans *Renard* (composé en 1916-17 et créée en 1922), les acteurs entrent, sortent de la scène et effectuent des actions spécifiques (comme « attraper la queue du renard ») au rythme de la musique. Ces éléments de mise en scène montrent l'intérêt que le compositeur éprouve pour les éléments visuels que le spectateur perçoit durant la représentation. Pour la même raison, il indique dans la partition que les chanteurs doivent être disposés dans la fosse durant toute la fable. L'orchestre est relégué au second plan – comme dans les ballets – afin de placer les gestes des danseurs, acrobates ou clowns au-devant de la scène. Par son instrumentation incluant le cymbalum, cette pièce contient également de nouveaux gestes instrumentaux. Elle comporte aussi un geste vocal inhabituel (« hurler de toutes ses forces ») qui figure l'étranglement du renard, afin de marquer précisément le moment de la pièce où tout bascule.

L'*Histoire du soldat* (1918) constitue un jalon important du théâtre musical de la première moitié du XX^e siècle. Elle porte en germe des idées qui seront à la base du nouveau répertoire de scène des années 1960, comme la dissociation des éléments scéniques et l'économie des

⁴⁰⁶ La notation d'actions directement sur partition deviendra habituelle dans les œuvres du Théâtre Musical Contemporain, que ce soit par exemple chez Mauricio Kagel (*Acustica*, 1970 ; *Auftakte, sechshändig*, 1996 ; *Dressur*, 1977), Georges Aperghis (*Les sept crimes de l'amour*, 1979 ; *Le corps à corps*, 1979) ou Luciano Berio (*Circles*, 1960).

⁴⁰⁷ BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle, op. cit.*, p. 39.

⁴⁰⁸ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental ». In : DONIN, Nicolas., FENEYROU, Laurent (dir.). *Théorie de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2. Lyon : Symétrie Recherche, 2013, p. 1269.

⁴⁰⁹ COURT, Raymond. « Artaud et Stravinsky ». In : CÉLIS, Raphaël (dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, p. 153.

moyens. Cette pièce « lue, jouée et chantée » comporte des indications de mise en scène, laquelle doit être petite, mobile et montée sur tréteaux. De chaque côté se trouve un tambour. Sur l'un d'entre eux « est assis le lecteur devant une petite table avec une chopine de vin blanc » tandis que « l'orchestre s'installe sur l'autre ». Par ailleurs, de nombreuses didascalies précisent le discours : « il revient à son bureau », « il prend le livre, il le déchire en mille morceaux », « le soldat s'arrête », « le diable se cache », « le diable pose la main sur l'épaule du soldat ». Par ces instructions scénographiques, Igor Stravinsky contrôle un paramètre supplémentaire, comme le fait Arnold Schönberg avec *La main heureuse* et *Erwartung*. Quand bien même les gestes ne sont pas perceptibles physiquement, ils le sont métaphoriquement à travers l'idée de la musique de danse. Ainsi, la pièce contient un trio tango-ragtime-valse qui apporte une « physicalité dansée⁴¹⁰ » à ce récit. *L'Histoire du soldat* renferme également des techniques instrumentales particulières, comme des coups de cymbale étouffés ou encore le jeu de clarinette si personnel et novateur que le compositeur développera plus tard dans ses *Trois pièces pour clarinette solo* (1919). Le récitant n'incarne pas un personnage en particulier mais doit au contraire avoir un point de vue externe, en narrant les idées de tel ou tel personnage de ce conte faustien⁴¹¹. Par la présence d'un narrateur dans *L'Histoire du soldat* (mais également dans *Œdipe Rex*, où Igor Stravinsky décrit l'action scénique avant qu'elle ne se produise, 1928), le compositeur réalise une « substitution consciente du concept d'intrigue par le concept d'histoire⁴¹² ». La scène musicale ne présente plus l'action grâce à des nœuds dramaturgiques et des relations d'événements : le spectateur assiste simplement à l'exposé d'un récit dans le lequel il ne peut s'identifier (emploi du « il » au lieu du « je »). Le regard et l'écoute de l'auditeur-spectateur deviennent ainsi plus objectifs par rapport à l'action scénique.

La collaboration entre Bertolt Brecht et Kurt Weill donne une impulsion décisive au remaniement du genre opératique. *L'Opéra de quat'sous* (1928) représente le modèle d'une narration par tableaux⁴¹³, dont l'aspect séquentiel sera repris dans *Staatstheater* (Mauricio

⁴¹⁰ DESVAUX Antony. « Le 'geste musical' : Hatten *versus* Stravinsky ». In : LOCANTO, Massimiliano (dir.). *Stravinsky, Sounds and Gestures of Modernism*. Turnhout : Brepols, 2014, p. 232.

⁴¹¹ Dans *L'Histoire du soldat*, un soldat pauvre vend son âme au diable (représentée par un violon) contre un livre prédisant l'avenir. Les trois jours passés avec lui durent en réalité trois ans, ce qui empêche le soldat d'être reconnu par tous ses proches lorsqu'il rentre chez lui. L'œuvre termine sur une marche triomphale du diable.

⁴¹² FERRARI, Giordano. « Introduction à la question du théâtre musical dans les années soixante ». In : *Id., Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 18.

⁴¹³ À propos de la représentation de *L'Opéra de quat'sous* de 1928, Bertolt Brecht considère que la plus grande innovation réside dans l'aspect séquentiel de la forme opératique : « l'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux. Une disposition toute simple attirait d'emblée l'attention sur cette nouveauté : le petit orchestre était installé sur la scène, visible de tout le public. L'exécution des *Songs* était régulièrement précédée d'un changement d'éclairage, l'orchestre était illuminé et sur l'écran du fond de la scène apparaissait le

Kagel, 1971) ou des pièces courtes comme *Les sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979). *L'Opéra de quat'sous* (1928) est une adaptation de *The Beggar's Opera* (John Gay, 1728), auquel ont été empruntés l'argument et les personnages, mais aussi l'idée d'intégrer des airs populaires à ce conte satirique⁴¹⁴. Les classes sociales (truands, mendiants, policiers, prostituées) se confondent. Elles jouent et chantent ensemble. L'enjeu pour l'amour a disparu. Il est remplacé par l'argent, à tel point que ça en devient risible. Bertolt Brecht nous renvoie sans détournement notre terrible réalité sociale, celle de la survie par le profit à tout prix. Le théâtre classique bourgeois perd tout crédit lorsque survient un *deus ex machina* exagéré au point d'en faire lui aussi un élément de satire : en moins d'une minute, Mackie, au lieu d'être pendu, est délivré par le héraut du roi, qui le gracie et lui fait obtenir une rente à vie. Le retournement de situation est tellement disproportionné qu'il en devient sarcastique. Il rend dérisoire tout l'argument de l'opéra pour en constituer le point culminant. Ce dénouement qui paraît surréaliste est en fait on ne peut plus réaliste. La parabole de la fable résume la froide vérité du capitalisme naissant, où la banque est une reine omnipotente : tout s'achète avec de l'argent, et le peuple est impuissant et dépend complètement de ceux qui ont plus d'argent que lui. Bien que les *Songs* définissent un trait psychologique et renvoient à une réalité sociale, ils n'entravent pas l'intrigue. L'histoire serait comprise au premier degré si ceux-ci étaient supprimés. Cependant, les *Songs* servent à créer une séparation dans l'argument et à jeter au visage des vérités générales sur la société. Sous une apparente simplicité d'exécution – et donc d'audition – ils se détachent de la conduite dramaturgique et questionnent le spectateur. Finalement, l'effet de *distanciation* produit par les *Songs* créent une « musique gestuelle⁴¹⁵ »,

titre de chaque numéro [...] ; et les comédiens, pour chanter, changeaient de position ». BRECHT, Bertolt. « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique ». In : *Id., Écrits sur le théâtre*. Gallimard : 2000, p. 702.

⁴¹⁴ *The Beggar's Opera* [L'opéra des gueux] est un anti-opéra dans lequel les musiques proviennent de mélodies populaires. Dans une réplique précédant le premier acte, le gueux excuse le dramaturge : « j'espère qu'on ne me pardonnera de n'avoir pas fait un opéra exactement conforme à la formule des opéras à la mode. Celui-ci n'a ni récitatifs, ni prologue, ni épilogue ». À la fin de la pièce, le bateleur et le gueux discutent du dénouement, car si Macheat est pendu, « c'est une vraie tragédie [...] car un opéra doit finir bien [...] Il faut bien faire des concessions au goût du public ». GAY, John. *L'opéra des gueux*. Paris : L'Arche, 1959, p. 8, pp. 80-81.

⁴¹⁵ Une « musique gestuelle » est une musique qui représente un *gestus* social. Elle existe « partout où une action impliquant différents êtres humains est représentée musicalement de façon naïve » et apparaît « de manière exemplaire dans les récitatifs des *Passions* de Bach, dans les opéras de Mozart, dans *Fidelio* ('*Nur hurtig fort und frisch gegraben*'), chez Offenbach et Bizet ». WEILL Kurt. « Sur le caractère gestuel de la musique [1929] ». In : WEILL Kurt., HUYNH, Pascal (trad.). *De Berlin à Broadway*. Paris : Plume, 1993, pp. 149-150. Bertolt Brecht a rédigé un texte court dans lequel il se demande comment pourrait-on concrétiser musicalement l'idée d'un *gestus* social. Pour aboutir à cette « musique gestuelle », le compositeur doit écrire une musique dégagée de l'action scénique, où les mélodies sont autonomes et dans laquelle se trouvent des adresses musicales au public, ce que réalise Kurt Weill avec le *Song*. BRECHT, Bertolt. « Sur la musique gestuelle [1938] ». In : *Id., Écrits sur le théâtre, op. cit.*, pp. 710-713.

aide à construire une morale anticapitaliste et à déclencher une prise de conscience chez le spectateur.

Dans *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), les interruptions de l'intrigue provoquées par les *Songs* illustrent l'*effet de distanciation*, concept à la base du *théâtre épique*⁴¹⁶. Ces *Songs*, dont l'effet s'apparente à une grande parabase⁴¹⁷, servent à « commenter de l'intérieur les actions ou les paroles des personnages, à les relativiser, à les replacer dans un autre contexte⁴¹⁸ ». Selon Bertolt Brecht, la *distanciation* est à la frontière de l'esthétique et du politique. Elle empêche l'identification du spectateur à un personnage et utilise pour cela des principes de recul face à la scène⁴¹⁹, comme le *gestus* qui « dissèque » une praxis sociale⁴²⁰, car l'essentiel pour le tandem Brecht/Weill reste avant tout de « débarrasser la scène de ce *pathos* postromantique et expressionniste qui évacue – selon eux – toute possibilité de réflexion sur le quotidien⁴²¹ ». La morale de *Mahagonny*, « pour la vie chère/tous contre tous », est similaire. Elle transparait à travers les vers du dernier tableau, chantés par le premier cortège lorsque la ville est en flammes :

Ce Mahagonny, c'est bien beau

Tant qu'on a de l'argent

⁴¹⁶ Bertolt Brecht définit le *théâtre épique* comme un théâtre qui « s'intéresse avant tout au comportement des hommes les uns envers les autres, là où ce comportement présente une signification historico-sociale (là où il est typique). Il fait ressortir des scènes dans lesquelles des hommes agissent de manière telle que le spectateur voit apparaître les lois qui régissent leur vie sociale. En même temps, le théâtre épique doit définir les processus sociaux dans une perspective pratique, c'est-à-dire fournir des définitions qui donnent les moyens d'intervenir sur ces processus. Son intérêt est donc éminemment axé sur la pratique ». BRECHT, Bertolt. « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique », *op. cit.*, p. 704.

⁴¹⁷ Dans les comédies grecques antiques, la parabase désignait un moment totalement étranger à l'intrigue où l'auteur s'adresse directement au public par l'intermédiaire du chef de chœur (coryphée), tandis que le chœur se place sur les côtés de la scène. La parabase reste utilisée au cours de l'histoire de l'opéra, comme dans la *Don Giovanni* (Acte 2 – Scène 15, Wolfgang Amadeus Mozart, 1787).

⁴¹⁸ MICHEL, Jean-Luc. *La distanciation : essai sur la société médiatique*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 288.

⁴¹⁹ La volonté de tenir à distance le spectateur de la fable remonte au moins au début du XIX^e siècle. Dans la pièce *Le Chat botté* (Ludwig Tieck, 1797-1811), des acteurs jouent réellement le public. Celui-ci ne peut donc que se questionner et questionner le théâtre en tant que mode de représentation fictif. Ludwig Tieck se situe à l'avant-garde en démontant les mécanismes de l'illusion dramatique.

⁴²⁰ L'ensemble d'attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres est déterminé par des « gestus » sociaux (personnages qui s'injurient, s'instruisent l'un l'autre, se complimentent, etc.). Selon Bertolt Brecht, « chaque événement isolé a un gestus fondamental ». Le *gestus* brechtien désigne l'attitude particulière des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social. Selon Laurent Feneyrou, « l'attention au *gestus*, non à la mimique, à la gesticulation, mais aux gestes, aux jeux de physionomie et aux déclarations adressés à l'autre, et à l'insistance sur les relations d'hommes à hommes, devient un principe technique, une attitude globale, définissant avec précision une langue gestuelle et déclenchant de la sorte des processus ». BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 61 ; FENEYROU, Laurent. « Dramaturgie musicale et idéologie : Brecht et ses musiciens ». In : *Id.*, *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, p. 123.

⁴²¹ TRUBERT, Jean-François. *La mise en œuvre du 'caractère gestuel de la musique' chez Kurt Weill dans les années 1927-1929 et ses incidences sur la forme de l'opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**. Thèse de doctorat : Musique. Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, 2005, p. 320.

On y trouve ce qu'on veut
Car tout est à vendre
Et il n'est rien qui ne s'achète.⁴²²

Bien que constituant une faible proportion au regard de la production musicale de l'époque, ces quelques exemples suffisent à montrer une ouverture des formes musicales scéniques à des éléments extra-musicaux qui sont pris en compte par le compositeur (gestes, disposition scénique, déplacements). Ceux-ci favorisent la production d'une dramaturgie qui ne provient plus uniquement d'un livret de la psychologie des personnages mais plutôt d'une élaboration conjointe des différents modes d'expression.

Caractère spectaculaire des pièces de concert

En dehors de ces formes scéniques qui comportent donc un argument (dramatique), le caractère spectaculaire des pièces de concert est augmenté d'éléments dérivant des performances des avant-gardes, à contre-courant du dernier romantisme : intégration du bruit, positionnement contre l'hégémonie d'un élément de la composition sur un autre (en l'occurrence du chanteur sur l'orchestre), importance de la composante visuelle et de sa relation avec le sonore, culte de la mécanisation. En conséquence, le geste du musicien évolue selon quatre modalités principales : mécanisation du geste instrumental, techniques de jeu étendues, multiplication des gestes percussifs, premier « geste électronique ».

Mécanisation du geste instrumental

La mécanique des machines, arborée si fièrement et si ardemment par les futuristes, touche également le domaine musical, comme en témoigne par exemple l'utilisation du métal⁴²³

⁴²² BRECHT, Bertolt. « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » [tableau 20]. In : *Id., Théâtre complet. Tome 4*. Paris : L'arche, 1956, p. 154.

⁴²³ L'utilisation du métal est significative d'une société moderne bouleversée par les révolutions industrielles. Tandis qu'Oskar Schlemmer réalise la *Danse du métal* (1929), la tôle d'acier devient un instrument du pupitre de percussions (aux côtés des gongs), quand ce ne sont pas directement des chaînes métalliques qui renvoient au contexte d'une intrigue (Leoš Janáček, *De la maison des morts*, 1930). Le métal est représenté par les instruments d'orchestre – de manière implicite (Arthur Honegger, *Pacific 231*, 1923) ou de manière explicite par l'utilisation intensive des cuivres (Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°2*, 1924) tandis que John Cage compose uniquement pour des métaux (*Construction n°1*, 1939).

ou le style urbaniste⁴²⁴ des années 1920, qui se définit par un timbre bruiteux, une régularité métronomique et une absence de dynamique. Bien qu'elle n'appartienne pas au XX^e siècle⁴²⁵, c'est grâce à l'avènement des pianos mécaniques qu'une mécanisation de la musique se développe de manière plus prononcée. Le thème apparaît plusieurs fois dans les œuvres de George Antheil, comme dans sa *Sonate pour piano n°2*, sous-titrée *Airplane* (1921), ou son *Ballet mécanique* (composé entre 1923 et 1925). Ce dernier, qui donne à voir l'autonomie de la mécanique, est initialement écrit pour xylophones, percussions, pianos, mais également sonnettes électriques, hélices d'avions en métal ou en bois et 16 pianos mécaniques, dont la coordination s'est soldée par un échec lors de la première représentation. Ces pianos permettent au compositeur de s'affranchir des limites physiologiques du corps humain. George Antheil transforme l'instrument en véritable percussion, avec des rythmes droits et soutenus, sans véritables combinaisons complexes. Dans un fragment composé en 1925 pour son opéra inachevé nommé *Cyclops* et basé sur un épisode d'*Ulysse* de James Joyce (1922), le compositeur met en scène un objet iconique de la musique : le gramophone. L'idée compositionnelle était un approfondissement du *Ballet mécanique*, où la place des instruments mécaniques (sirène, sonnettes et moteurs électriques, pianos mécaniques) y serait décuplée. En début de partition, le compositeur indique clairement son idée de contrôler le son des pupitres de l'orchestre « à la console⁴²⁶ ». Avec cette véritable ébauche de pièce mixte, le compositeur se situe clairement dans une démarche de progrès et d'avant-gardisme. Pour George Antheil, la mécanicité en musique était ce qui se faisait de plus contemporain. Il fantasmait autant

⁴²⁴ Le style urbaniste concerne par exemple la symphonie de ville (Sergueï Prokofiev – *Symphonie n°2*, 1924) ou le final de la *Musique de chambre op. 24* de Paul Hindemith. Dans *Pacific 231* (1923), utilisée comme musique pour *La roue* d'Abel Gance, Arthur Honegger utilise l'orchestre romantique pour imiter les bruits à bord d'une locomotive (grincements de ferraille avec les cordes, freinage abrupt par les percussions, etc.). Dans les *Fonderies d'acier* (1926), Alexandre Mossolov introduit sur scène le matériau emblématique de la nouvelle ère industrielle par l'intermédiaire de tôles d'acier, qu'ils placent aux côtés d'un orchestre, dans le but de créer un univers sonore semblable à celui d'une usine. Avec la *Symphonie des sirènes* (1922), Arseny Avraamov crée l'exemple paroxystique d'une musique urbaniste, dépassant largement le cadre du concert. Cette œuvre inclut des bombardements, sirènes, cloches de la ville, tirs d'artillerie, locomotives et survols d'avion (!).

⁴²⁵ Grâce aux progrès de l'horlogerie, plusieurs instruments automates au XVI^e siècle, comme les carillons à tambour qui évitent au carillonneur de tirer les cordes, frapper les cloches ou jouer du clavier. En faisant tourner une manivelle, le tambour tourne et ses broches (interchangeables et disposées dans des trous) vont agir sur les cloches. Au XVII^e siècle, les orgues de Barbarie utilisent généralement du papier en carton perforé, et grâce à un système de soufflets et tuyaux, une manivelle peut déclencher les sons. Au XVIII^e siècle, la serinette était destinée à apprendre les mélodies aux oiseaux siffleurs. Son invention témoigne de la miniaturisation des mécanismes d'automation musicale, qui pouvait se trouver jusque dans les bagues ou pendentifs. Le XIX^e siècle correspond à l'invention des boîtes à musique suisses, mais également du Panharmonicon (Johann Nepomuk Maelzel, 1804), qui était composé de 42 instruments et pour lequel Cherubini a composé un air en 1806.

⁴²⁶ MARTIN, Paul. « 'Mr. Bloom and the Cyclops': Joyce and Antheil's Unfinished 'Opera Mecanique' ». In : KNOWLES, Sebastien D. G. (dir.). *Bronze by Gold, The Music of Joyce*. New York : Garland, 1999, pp. 91-105.

qu'Edgard Varèse à l'idée que les machines pourraient un jour répondre à ses exigences⁴²⁷, comme en témoigne cet extrait d'un texte publié en 1928 :

Je crois qu'il y aura bientôt des machines électriques capables de reproduire automatiquement n'importe quelle onde sonore, ce qui ne fera pas seulement remplacer le vieil orchestre, mais créera également chaque son sur terre que l'oreille est capable d'entendre. D'ici là, nous devrions nous préoccuper de plus en plus des instruments mécaniques... [...] et bientôt nous utiliserons des machines.⁴²⁸

L'*Allegro barbaro* (Béla Bartók, 1911) constitue un exemple paradigmatique d'une mécanisation du geste pianistique qui s'étend au-delà des pièces produites par les compositeurs ayant fréquenté les futuristes (Léo Ornstein et Henry Cowell en particulier). Dans cette courte pièce, le musicien assure une régularité métrique lors de ses frappes sur le clavier. Contrairement aux futuristes qui sont plus pragmatiques (pensons par exemple à *Pacific 231* d'Arthur Honegger), Béla Bartók leur préfère la physicalité du geste. Dans une conférence publiée en 1937 qui s'intitule « La musique mécanique », le compositeur se questionne sur l'avenir de la musique vis-à-vis des techniques mécanisées. Selon lui, « la musique vivante aura une supériorité qui reste impossible à compenser ou à remplacer, [qui] réside dans sa variabilité. Ce qui est vivant change d'instant en instant, tandis que la musique fixée par des machines se fige dans l'immuable⁴²⁹ ». Il constate néanmoins que « la musique de piano est déjà plus ou moins mécanisée⁴³⁰ ». S'il fait ici référence au transfert de forces du mécanisme inhérent à l'instrument, sa remarque pourrait également s'appliquer à certaines œuvres du répertoire, comme ses pièces *With Drums and Pipes* et *The Chase* (tirées de *Out of Doors*, 1926), de sorte que le piano mécanique semble avoir influencé l'écriture pianistique dans une tendance plus mécanique, comme c'est par exemple le cas de certaines pièces d'Henry Cowell.

⁴²⁷ Par ailleurs, le piano d'*Ionisation* (Edgard Varèse, 1933) n'est utilisé que pour son potentiel percussif.

⁴²⁸ "I believe that soon there will be electrical machines which can automatically reproduce every sound wave, and which will not only replace the old orchestra, but create every sound on earth the ear is capable of hearing. Until then we should preoccupy ourselves with mechanical instruments more and more... [...] and soon we shall be using machines." ANTHEIL, George. « Music tomorrow ». *Transition*, 1928, n°10, p. 126.

⁴²⁹ BARTÓK, Béla. « La musique mécanique ». In : BARTÓK, Béla., ALBÈRA, Philippe (trad.). *Écrits*. Genève : Contrechamps, 2006, p. 247.

⁴³⁰ *Id.*, p. 238.

Techniques de jeu étendues

Henry Cowell fait partie des compositeurs de l'avant-garde américaine, aux côtés de Charles Ives, dont il était des premiers défenseurs. Dans la pièce pour piano composée en 1914 et intitulée *Dynamic Motion*, il veut faire entendre à l'audience des masses sonores dissonantes regroupées par paquets (ou clusters). Bien qu'ayant été lui aussi influencé par le futurisme – notamment par sa rencontre avec Léo Ornstein – ce trait d'écriture reste différent de celui de ce dernier qui n'utilisait que des clusters diatoniques (*Danse sauvage*, 1913 ; *Impressions de la Tamise*, 1913), comme l'illustre l'exemple suivant :

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, from Léo Ornstein's *Impressions de la Tamise*, shows a piano part with a cluster of notes marked 'f' and 'ff molto dim.' under the instruction 'più presto' and 'molto rit.'. The bottom excerpt, from Henry Cowell's *Dynamic Motion*, shows three staves with clusters of notes marked 'ff' and 'meno mosso'. The clusters are indicated by brackets and numbers (5, 6, 6, 3) above the notes, and the notation includes various accidentals and dynamics.

Figure 11 : comparaison de l'emploi du cluster chez Léo Ornstein (en haut : *Impressions de la Tamise*, m. 20) et Henry Cowell (en bas : *Dynamic Motion*, mm. 16-17) (transcription personnelle)

La partition d'Henry Cowell donne au cluster un statut autonome et plus spectaculaire (plus larges et chromatiques, engageant le poing ou l'avant-bras), qui nécessite l'emploi d'une notation adéquate. Le cluster devient un trait d'écriture à part entière, repérable dans bon nombre de compositions⁴³¹. Cette matérialisation de l'idée de *Dynamic Motion* (la

⁴³¹ Dans *The Tides of Manaunaun* (1917), le cluster renvoie au dieu – issu d'un mythe irlandais – du mouvement qui « envoyait des marées énormes, qui balayaient l'univers d'avant en arrière et déplaçaient rythmiquement les particules et les matériaux⁴³¹ » [*Manaunaun was the god of motion, and long before the creation, he sent forth*

représentation du métro new-yorkais), puisqu'elle implique l'investissement du corps entier de l'interprète, requiert toute l'attention de l'audience. La densité spectrale va de pair avec la spectacularité du geste, qu'il soit réalisé avec la paume, le poing ou bien à l'aide l'avant-bras. Il ne s'agit pas d'une nouvelle combinaison de doigts pour réaliser un nième accord non classé, mais d'un nouveau geste qui demande un certain apprentissage avant d'être réalisé correctement. Le « mouvement dynamique » se transcrit donc physiquement, à travers le corps entier du musicien. En plus de valeurs descriptives et formelles, on y trouve une connotation explicite de l'activité gestuelle de l'instrumentiste devant son piano, par exemple lors de trajectoires entre micro et macro-clusters. Dans ce cas, les gestes les plus introvertis possèdent, par contraste, encore plus de poids rhétorique.

Dans cette même pièce, le compositeur utilise les résonances harmoniques par sympathie pour créer des halos sonores. Bien que l'on trouve déjà ce mode de jeu de manière anecdotique chez Robert Schumann (à la fin de l'*intermezzo* du *Carnaval*, 1835) il s'agit bien ici d'un nouveau geste musical dans la mesure où, *a priori*, un pianiste n'enfonçait jamais les touches aussi lentement de sorte que les marteaux pressent doucement les cordes au lieu de les frapper. Le geste, délicat et silencieux, est atténué à tel point qu'il change sa fonction de base, frapper les cordes (*geste d'excitation instantané*), en une autre : modifier le rendu sonore par renforcement spectral, à la manière des jeux d'orgue (*geste de modification structurel*). Par ailleurs, c'est également Henry Cowell qui favorise la manipulation du jeu des cordes dans le corps de l'instrument. Dans *Æolian Harp* (1923) et *The Banshee* (1925), le musicien doit jouer à l'intérieur du piano afin de pouvoir pincer ou balayer les cordes avec sa chair ou son ongle. Même si les motivations sont avant tout de l'ordre du timbre, le geste est spectaculaire par le déplacement de l'interprète et l'intimité qu'il met en jeu en touchant au cœur de l'instrument. À travers ces pièces, le compositeur américain structure le discours musical par des gestes excentriques qui se donnent à voir. À travers trois gestes significatifs (cluster, enfoncement silencieux des touches, jeu dans l'instrument), Henry Cowell étend les capacités techniques du piano par des modes de jeu qui deviennent pérennes.

tremendous tides, which swept to and fro through the universe, and rhythmically moved the particles and materials of which the gods were later to make the suns arid worlds]. Il y a donc dans ce geste et cette sonorité un aspect mystique et une valeur quasi-narrative qui correspondent à la force du dieu. Le cluster est utilisé pour son pouvoir représentatif, et de ce point de vue, l'engagement corporel qu'il requiert est d'importance équivalente au son qu'il produit. COWELL, Henry. « The Tides of Manaunaun ». *Three Irish Legends [partition]* Leipzig : Breitkopf, 1923, p. 4.

Comme c'est le cas depuis au moins le début du XVII^e siècle, le renouvellement d'un langage musical passe nécessairement par un renouveau de la technique vocale, qui doit dorénavant s'opposer aux prouesses que demandent les opéras de Richard Wagner et Giuseppe Verdi. Lorsque Danielle Cohen-Levinas écrit que « concevoir une proposition vocale au XX^e siècle revient à transgresser une oralité enfermée dans un système fixe et lisse⁴³² », elle fait référence au système de conventions implicites de l'écriture vocale instaurées depuis Claudio Monteverdi, qui, même s'il s'est constamment renouvelé, reste borné à des hauteurs et du rythme, ce qui en fait par conséquent une oralité toujours plus ou moins « lisse ». Si la voix s'émancipe clairement en musique à partir des expériences en studio des années 1950, elle est déjà au cœur d'importantes mutations dans les autres domaines, ainsi qu'on a pu le voir à travers les exemples dadaïste et futuriste. C'est donc sans surprise qu'Arnold Schönberg, qui aspirait à une « libération complète de toutes les formes, de tous les symboles de la cohérence ou de la logique⁴³³ », s'inspire du cabaret, lieu de prédilection des avant-gardes, pour réaliser une proposition vocale excentrique au sein de la tradition savante.

La mise en musique du recueil de poèmes d'Albert Giraud dans *Pierrot lunaire* (composé en 1922), pour voix d'homme ou de femme, contribue également à installer un mode de jeu atypique dans la tradition de la musique savante occidentale. En dehors de son instrumentation insolite (piano, flûtes, clarinettes et cordes), cette œuvre se distingue par la technique du *Sprechgesang*⁴³⁴. Cette manière de chanter originale pour ce répertoire – mais qui dérive de la diction des artistes de cabaret et qui est standard dans le mélodrame – s'inscrit au sein d'exigences artistiques qui dictent le geste compositionnel, à la fois expressionniste (thèmes de la nuit, de l'angoisse, de la peur et de la folie) et symboliste (thèmes de la mort, du rêve et du crépuscule). Bien qu'une définition exacte du « geste vocal » soit délicate à formuler, on admet, par exemple, que le mode d'émission « chuchoter » est différent de « marmonner » ou de « chanter ». Ce nouveau mode de jeu est décrit explicitement par Arnold Schönberg dans la préface de la partition de *Pierrot lunaire* :

La mélodie notée dans la partie vocale (hormis quelques exceptions notées) n'est pas prévue pour être chantée. L'exécutant a pour tâche de la transformer en 'mélodie parlée'

⁴³² COHEN-LEVINAS, Danielle. « Unité et éclatement du matériau voix ». In : *Id.*, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, p. 53.

⁴³³ SCHÖNBERG, Arnold. [Lettre à Ferruccio Busoni, août 1909]. In : SCHÖNBERG, Arnold., BUSONI, Ferruccio., KANDINSKY, Vassily. *Correspondances, textes*. Genève : Contrechamps, 1995, p. 33.

⁴³⁴ Déjà dans les *Gurrelieder* (1899), la partition du lied « Des Sommerwindes wilde Jagd », désigné comme un mélodrame, contenait des croix en guise de tête de notes, bien qu'aucune indication ne précisât davantage le style vocal à employer.

[*Sprechmelodie*] en prenant en compte les hauteurs prescrites. Il accomplit cela de deux manières :

1. En adhérant au rythme autant que s'il chantait ; c'est-à-dire sans plus de liberté qu'il ne s'accorderait si c'était une mélodie à chanter.
2. En étant précisément conscient de la différence entre une note chantée et une note parlée : la note chantée maintient une hauteur fixe ; la note parlée peut en indiquer une mais l'abandonne subitement en montant ou descendant. Mais l'exécutant doit bien faire attention à ne pas tomber dans un schéma de diction d'un chant. Ce n'est absolument pas l'intention. Le but n'est certainement pas le parler naturel, réaliste. Au contraire, la différence entre le parler ordinaire et le parler associé à une forme musicale doit rester nette. Mais ça ne devrait pas non plus donner à l'esprit l'image d'un chant.

Le fait « d'adhérer au rythme comme si c'était chanté » et « d'abandonner aussitôt la hauteur une fois atteinte en montant ou descendant » décrit une nouvelle manière d'interpréter un texte dans cette tradition musicale. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle certaines chanteuses de l'époque (comme Marya Freund⁴³⁵) avaient du mal à effectuer ce geste vocal particulier, dont la réalisation passait nécessairement par un détachement de la technique de chant habituelle. Hormis le cluster, le *Sprechgesang*, l'enfoncement silencieux des touches, le jeu dans le piano, mais aussi le *pizzicato* glissé et le Pizz Bartók⁴³⁶ qui sont des inventions du début du XX^e siècle, la plupart des techniques de jeu étendues ne sont pas nouvelles. Leur emploi devient cependant plus récurrent, comme c'est le cas du *flutterzunge*⁴³⁷, *col legno*⁴³⁸ et du *sul ponticello*⁴³⁹. Dans tous les cas, ils illustrent une empathie pour le bruit et la percussion – qui est manifeste

⁴³⁵ Marya Freund était une cantatrice polonaise naturalisée française. Dans le rôle de soprano, elle a participé en à la création des *Gurrelieder* d'Arnold Schönberg en 1913 à Vienne, avant de devenir l'interprète attitrée de *Pierrot lunaire*.

⁴³⁶ Le Pizz Bartók consiste à lever la corde fortement à la verticale, puis à la lâcher violemment contre la touche. Ce mode de jeu est par exemple utilisé dans la *Symphonie n°7* de Gustav Mahler, composée entre 1904 et 1905.

⁴³⁷ Le *flutterzunge* consiste à faire rouler rapidement sa langue en soufflant dans un instrument à vent. Ce mode de jeu est par exemple utilisé dans *Octandre* (Edgard Varèse, 1923), *Don Quixote* (Richard Strauss, 1897), la *Symphonie n°2* de Gustav Mahler (créée en 1895), la *Symphonie n°7* de Dmitri Chostakovitch (1941) et les *Variations pour orchestre* (Arnold Schönberg, créées en 1928).

⁴³⁸ Ce mode de jeu, qui consiste à frotter l'archet avec le bois, est déjà employé de manière anecdotique par Heinrich Biber (*Battalia*, 1673), Mozart (final du *Concerto pour violon n°5*, 1775), Joseph Haydn (adagio de la *Symphonie n°67*, 1779), Frédéric Chopin (*Concerto pour piano n°2*, 1829), Hector Berlioz (*Symphonie fantastique*, 1830), mais son utilisation devient plus significative dans *Wozzeck* (Alban Berg, créé en 1925), le dernier mouvement du *Quatuor à cordes n°4* d'Arnold Schönberg (1936) ainsi que son *Trio à cordes* (écrit en 1946), *L'oiseau de feu* (Igor Stravinsky, 1910), la *Symphonie n°7* de Dmitri Chostakovitch (1941) et le mouvement « Mars » des *Planètes* (Gustav Holst, créés en 1918).

⁴³⁹ Jouer *sul ponticello* signifie frotter son archet sur le chevalet. Ce mode de jeu est par exemple utilisé dans *Pierre et le loup* de Sergueï Prokofiev (1936), le *Quatuor à cordes n°3* de Béla Bartók (composé en 1927) et le premier mouvement du *Quatuor à cordes n°4* d'Arnold Schönberg (1936).

seulement depuis l'épuisement du système tonal – à laquelle s'ajoute le plus souvent une spectacularité du geste produite par des mouvements de grande amplitude.

Constitution d'un répertoire pour percussions seules

Sous l'impulsion de John Cage *Dans*, un (premier) répertoire pour percussions seules se développe les années 1930, comme conséquence logique de la pensée futuriste bruitiste, comme l'illustre cet extrait d'un texte du compositeur américain au sujet du bruit, rédigé en 1937 :

Où que nous soyons, ce que nous entendons, c'est surtout du bruit. Quand on l'ignore, ça nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous trouvons cela fascinant. Le bruit d'un camion à 80 km/h. Statique entre les stations. Pluie. Nous voulons capturer et contrôler ces sons, les utiliser non pas comme effets sonores mais comme instruments de musique.⁴⁴⁰

Dans les *Confessions* écrites en 1948, John Cage reconnaît clairement que la musique de percussions, et en particulier leur inspiration, venait des bruitistes italiens :

[La musique de percussions] trouvait plutôt ses racines dans notre propre culture : dans l'œuvre de Russolo et des futuristes italiens qui, aux alentours de 1912, ont publié un manifeste intitulé *L'art des bruits* et ont donné de nombreux concerts en Italie, en France et en Angleterre en se servant de machines spécialement conçues pour produire les sons qu'ils désiraient.⁴⁴¹

Le répertoire pour percussions seules représente une transition de l'héritage d'une histoire de la musique influencée par le clavier et circonscrite au système tonal, vers la dissolution de ce dernier pour une musique du futur qui englobe tous les sons possibles. John Cage était enseignant à la Cornish School de Seattle, où il y trouva une grande collection d'instruments de percussion ainsi qu'un studio d'enregistrement bien équipé. Il organisa un premier concert de musique pour percussions, avec au programme des pièces de William Russell, Gerald Strang, Ray Green, ainsi que ses propres œuvres. Puis il écrivit aux compositeurs en leur commandant des partitions à partir de l'instrumentarium disponible à la Cornish School. Sa démarche a largement contribué à l'évolution du répertoire pour percussions dans les années 1930. En 1934,

⁴⁴⁰ "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments." CAGE, John. « The Future of Music: Credo ». In : *Id., Silence. 50th Anniversary Edition*. Middletown : Wesleyan University Press, 2011, p. 3.

⁴⁴¹ CAGE John. *Confessions d'un compositeur*. Paris : Allia : 2013, pp. 18-19.

il existait seulement quelques pièces pour percussions seules (dont les *Three Dance Movements* de William Russell et *Ionisation* d'Edgard Varèse, 1933) tandis qu'en 1940 on en comptait déjà une cinquantaine.

John Cage était très proche de Lou Harrison⁴⁴². Leurs « intérêts musicaux communs ont peu à peu fait d'[eux] les meilleurs amis du monde⁴⁴³ ». Ce dernier est l'auteur d'au moins la moitié de la littérature pour percussions commandée par John Cage⁴⁴⁴. Il était élève d'Henry Cowell, de qui il a gardé la mécanisation du geste provenant des clusters, comme le montre cet extrait de *Reel*⁴⁴⁵ qui utilise également le piano comme instrument de percussion :

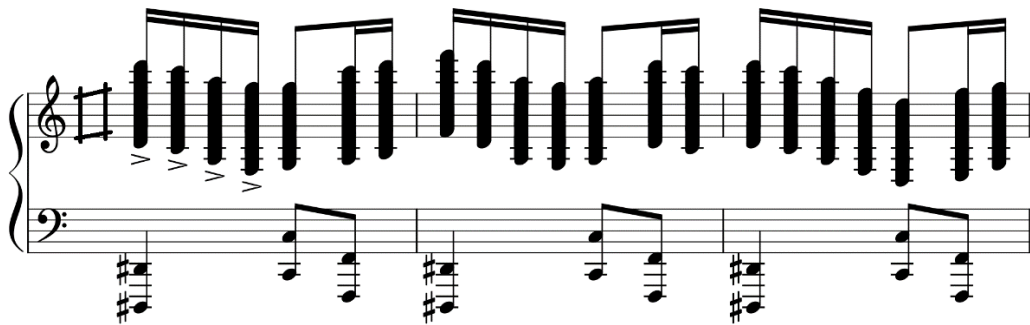


Figure 12 : exemple de geste mécanique engendré par une succession de clusters. HARRISON, Lou. *Reel* [mm. 81-83] (transcription personnelle)

La préoccupation des structures rythmiques de John Cage provient à la fois d'une raison propre aux propriétés des matériaux et de son expérience avec la danse moderne⁴⁴⁶. La première raison se traduit par l'emploi de percussions non habituelles ainsi que différentes expériences au piano⁴⁴⁷ (introduction d'objets entre les cordes, comme des boulons ; placement d'une tige de métal sur les cordes) tandis que la deuxième concerne l'écriture musicale proprement dite. Ses *Constructions* illustrent son intérêt envers la richesse de timbres bruiteux et percussifs. N'importe quel producteur de sons peut être transformé instrument ayant sa propre portée. La *Construction n°1* (1939) illustre une harmonie du matériau percussif telle qu'on pouvait la

⁴⁴² John Cage et Lou Harrison collaborent dans l'écriture de *Double music* en 1941.

⁴⁴³ CAGE John. *Confessions d'un compositeur*, op. cit., p. 31.

⁴⁴⁴ Parmi les œuvres commandées par John Cage et écrites par Lou Harrison figurent *Bomba* (pour cinq percussions, 1939), *Premier concerto pour flûte et percussions* (1939), *Symphonie n°5* (pour quatre percussions, 1939).

⁴⁴⁵ *Reel* est une pièce pour piano écrite en 1939 par Lou Harrison, en hommage à Henry Cowell.

⁴⁴⁶ « Deux faits m'ont alors conduit à m'intéresser à la dimension structurelle du rythme : la nature physique des matériaux avec lesquels je travaillais, et l'expérience que j'avais d'écrire selon les temps que me dictaient les danseurs modernes ». CAGE John. *Confessions d'un compositeur*, op. cit., p. 24.

⁴⁴⁷ Même si l'approche du piano préparé réside dans la transformation du son de l'instrument à cordes frappées à l'aide d'un dispositif élémentaire, le piano est tout de même transformé en instrument percussif puisque la résonance est particulièrement raccourcie, comme on peut l'entendre dans *Amores* (John Cage, 1943) ou dans les *Sonates et interludes* (John Cage, 1946-48).

concevoir dans les cordes ou les vents. En plus d'une construction rigoureuse⁴⁴⁸, cette œuvre intègre des producteurs de sons insolites (freins d'automobile, enclumes, gong plongé dans l'eau). Les tôles d'acier, les gongs et le piano préparé requérant un assistant et les cymbales contribuent à créer une spectacularité due à l'amplitude des gestes d'exécution, à la dimension des corps résonants (en particulier les tôles d'acier) ainsi qu'à leur association formant une combinaison inédite de timbres métalliques. En ayant l'idée de « préparer un piano », John Cage altère l'identité d'un instrument qui s'est cristallisée au cours de l'histoire de la musique. Il transforme l'instrument en un producteur de complexes de hauteurs au timbre métallique, tout en augmentant son caractère naturellement percussif.

Edgard Varèse, pour qui « le matériau brut de la musique est le son⁴⁴⁹ », s'est quasiment arrêté de composer pendant presque vingt ans⁴⁵⁰ puisque les moyens dont il disposait ne lui permettaient pas d'obtenir la musique qu'il désirait produire⁴⁵¹. Ce contemporain avant l'heure fut l'un des seuls – avec John Cage et Ferruccio Busoni – à percevoir dans le progrès technique le futur de la musique, en l'occurrence les musiques concrète et électronique des années 1950. En plus de la « libération du son⁴⁵² » qu'il instaure par l'utilisation systématique de producteurs de son non conventionnels (comme les sirènes) et l'exploitation de gestes instrumentaux annexes⁴⁵³, certaines de ses pièces, à cause du geste d'exécution et du tumulte qu'il produit, sont emblématiques d'une certaine spectacularité. *Ionisation* (1933), pour treize percussionnistes jouant chacun entre deux et quatre percussions, est composée avant tout pour des raisons timbrales et rythmiques. Il n'empêche que son exécution est naturellement spectaculaire et qu'il s'agit d'une « musique visible ». Dans une chronique sur la représentation

⁴⁴⁸ L'une des singularités de la *Construction n°1* réside dans la proportion particulière de ses parties. L'œuvre se divise en six parties distribuées dans un agencement symétrique d'unités (4 + 3 + 2 + 3 + 4) dont chacune fait à son tour 16 mesures (4 + 3 + 2 + 3 + 4).

⁴⁴⁹ VARÈSE, Edgard. « Liberté pour la musique ». In : *Id., Écrits*. Paris : Christian Bourgois, 1983, p. 106.

⁴⁵⁰ La pièce *Density 21,5* fut composée en 1936 et *Déserts* en 1954. Entre ces deux œuvres figurent *Tuning Up* (pour orchestre, 1947) et *Dance for Burgess* (pour orchestre, 1949), mais la première est inachevée et la seconde dure moins de deux minutes.

⁴⁵¹ Edgard Varèse s'exprime en ces termes : « la science est désormais en mesure de fournir [aux compositeurs] tout ce dont ils pourraient avoir besoin. Pour ma part, suivant mes conceptions, j'ai besoin d'un moyen d'expression entièrement nouveau : une machine à produire des sons (non pas à reproduire des sons). De nos jours, avec seulement quelques recherches supplémentaires, il sera bientôt possible de construire une telle machine ». VARÈSE, Edgard. « Liberté pour la musique », *op. cit.*, pp. 106-107.

⁴⁵² La « libération du son » est une expression qu'Edgard Varèse employait lui-même. C'est également le titre d'un article publié en 1966, qui est une compilation d'extraits de conférences données aux États-Unis entre 1936 et 1962. VARÈSE, Edgard., WEN-CHUNG, Chou. « The Liberation of Sound ». *Perspectives of New Music*, 1966, vol. 5, n°1, pp. 11-19.

⁴⁵³ Dans la partition de *Density 21,5*, pour flûte seule, Edgard Varèse note les bruits de clefs. Ce faisant, il exploite les possibilités sonores de l'instrument en dehors de la capacité pour laquelle il a été conçu, c'est-à-dire produire des hauteurs repérables à l'aide d'un geste vocal (le souffle).

à Darmstadt dirigée par Hermann Scherchen en 1950, Dieter Schnebel remarque que les musiciens ne jouaient plus selon l'habituelle manière distinguée, mais qu'on les voyait « frapper à tour de bras⁴⁵⁴ ». En plus de l'amplitude des mouvements et de l'engagement du corps que nécessite le jeu des percussions, les percussions en elles-mêmes (enclumes, tambour à corde, cencerro, sirènes, fouet) deviennent objets de spectacle. Le piano est utilisé comme percussion, notamment par l'écriture de clusters devant se jouer selon une « attaque sèche (percutée) ». En intégrant ce geste dans un ensemble de percussions, Edgard Varèse donne au cluster le statut auquel il était destiné dès le départ.

Finalement, le répertoire pour percussions seules qui se développe dans les années 1930 hérite de l'empathie pour le bruit des futuristes et concrétise une démarche de recherche de timbre au détriment du système de hauteurs, les compositeurs s'étant « débarrassés » du système tonal. Depuis les années 1910, dont un des jalons importants est *Le Sacre du printemps* (Igor Stravinsky, 1913), tout semblait converger pour créer ce répertoire autonome de percussions⁴⁵⁵, dont les événements non seulement s'entendent, mais traversent également le corps de l'auditeur, qui d'une certaine manière, « vit » corporellement le son. Ce répertoire doit aussi être considéré pour l'excentricité qu'il apporte en intégrant des percussions insolites, qui provoquent des bruits inouïs par le biais de gestes inhabituels. D'une certaine manière, la démarche n'est pas si éloignée de Mauricio Kagel lorsqu'il entreprendra le travail d'*Acustica*⁴⁵⁶ (1970), auquel il ajoutera une théâtralité décisive.

Création d'une lutherie électronique

Alors que les futuristes organisent des concerts de bruits, l'affiche de présentation d'un concert de Léon Theremin datant du 4 août 1927 (Francfort-sur-le-Main) exhibe le titre « Concert sans instruments », qui préfigure dès le départ la problématique du statut ontologique

⁴⁵⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵⁵ Cette autonomie des percussions se reflète également dans les pièces écrites selon un système de hauteurs. Le *Concerto en sol* (Maurice Ravel, 1932), par exemple, s'ouvre avec un coup de fouet, percussion qui n'était quasiment jamais utilisée auparavant. De ce fait, l'auditeur-spectateur se trouve non seulement face à une attaque très sèche, mais aussi devant une percussion insolite qui questionne.

⁴⁵⁶ *Acustica* est une œuvre pour « sources sonores expérimentales et haut-parleurs » écrite par Mauricio Kagel en 1970, dans laquelle chaque performeur doit réaliser une série d'actions indépendantes les unes des autres : souffler dans un ballon de baudruche jusqu'à éclatement, frotter un gant de cuir sur un bâton de bois ou encore lâcher une à une des touches de glockenspiel sur le sol, etc.

de l'instrument électronique : « ce titre est, dans ce sens, prémonitoire des équivoques entourant la production électrique du son⁴⁵⁷ ». Près de 60 instruments de musique électronique sont créés⁴⁵⁸ entre 1920 et 1940. Cependant, la plupart d'entre eux sont utilisés pour jouer un ancien répertoire et comportent un ou plusieurs claviers, ce qui empêche toute technique instrumentale originale. Curieusement, une lutherie électronique se crée mais aucun nouveau répertoire n'émerge. Puisqu'ils ne sont pas accompagnés de nouveaux gestes musicaux, ces instruments ne contribuent pas à créer une spectacularité et ne survivront pas. En revanche, même si peu d'instruments sont utilisés à des fins compositionnelles, ceux-ci possèdent tous un mode de jeu particulier qui est différent du jeu sur clavier, révélant par là une sorte de critère de « sélection naturelle ». C'est le cas du thérémine (1924), des ondes Martenot (1928) et du trautionium (1930). En 1937, John Cage fait le constat que le thérémine comporte en lui-même une richesse sonore extraordinaire mais que, paradoxalement, celle-ci n'est que peu exploitée :

Quand Thérémine a fourni un instrument avec des possibilités véritablement nouvelles, les théréministes ont fait tout leur possible pour que l'instrument sonne comme un vieil instrument, en lui donnant un vibrato d'une douceur écœurante, et en jouant avec difficulté, des chefs-d'œuvre du passé. Bien que l'instrument soit capable d'une grande variété de qualités sonores, obtenues en tournant un cadran, les théréministes agissent comme des censeurs, donnant au public les sons qu'ils pensent que le public aimera. Nous sommes à l'abri de nouvelles expériences sonores.⁴⁵⁹

Lydia Kavina évoque quant à elle un « mythe » lié à la difficulté du jeu de l'instrument :

Un mythe disait que l'instrument était impossible à jouer. Le thérémine n'était ni vendu ni produit, les musiciens ne pouvaient pas en trouver un seul. Par conséquent, les compositeurs ont difficilement trouvé des interprètes professionnels et, de fait, très peu ont écrit pour le thérémine.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ BATTIER, Marc. « L'approche gestuelle dans l'histoire de la lutherie électronique. Étude de cas : le theremin ». In : GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*, op. cit., p. 142.

⁴⁵⁸ Le site internet *120 Years of Electronic Music* contient un catalogue à visée exhaustive des instruments de musique électronique, du Denis d'Or de 1748 au synthétiseur Yamaha GS1 & GS2 de 1981. Le site recense à ce jour 135 instruments, dont 58 créés entre 1920 et 1940. Disponible sur : <http://120years.net/> (consulté le 27 avril 2019).

⁴⁵⁹ "When Theremin provided an instrument with genuinely new possibilities, Thereminists did their utmost to make the instrument sound like some old instrument, giving it a sickeningly sweet vibrato, and performing upon it, with difficulty, masterpieces from the past. Although the instrument is capable of a wide variety of sound qualities, obtained by the turning of a dial, Thereminists act as censors, giving the public those sounds they think the public will like. We are shielded from new sound experiences." CAGE, John. « The Future of Music: Credo », op. cit., p. 4.

⁴⁶⁰ "There was a myth that this instrument was impossible to play, the theremin was neither in the shops nor in production, musicians could not find one to try, consequently composers found it difficult to find professional performers and, as a result, little was written for the theremin". KAVINA, Lydia. « Thereminvox », op. cit., p. 189.

Avec *Ecuatorial* (1934), Edgard Varèse fut l'un des seuls, avant la seconde guerre, à avoir écrit une pièce utilisant le thérémine parmi les instruments d'orchestre⁴⁶¹. La simple présence de l'instrument impose d'emblée une spectacularité tout-à-faire atypique pour l'époque, mais qui ne représente qu'une proportion infime des pièces scéniques. Puisqu'après la seconde guerre, il devient difficile de trouver des thérémines, *Ecuatorial* fut réécrite pour ondes Martenot (comme l'a fait Bohuslav Martinů en ce qui concerne la *Fantaisie pour quatuor à cordes, hautbois, thérémine et piano*, 1945), instrument qui reste d'ailleurs bien plus jouable que le thérémine. Même s'il induit une autre technique de jeu grâce à son ruban, c'est la préservation d'une gestualité instrumentale intuitive qui font des ondes Martenot l'instrument électronique le plus apprécié de la scène musicale⁴⁶² des années 1930⁴⁶³. Le trautionium est quant à lui monophonique. Le joueur doit presser une corde sur un rail mécanique. Hormis le *Concertino pour trautionium et cordes* (Paul Hindemith, 1930), le *Concerto pour trautionium et orchestre* (Harald Genzmer, 1939) et les musiques d'Oskar Sala – qui participe au développement de l'instrument jusqu'à sa mort – pour de nombreux films (dont *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock, 1963), l'instrument n'a pas suscité d'intérêt pour la scène musicale. En revanche, on peut supposer que la présence scénique d'instruments électroniques comme le thérémine, les ondes Martenot et le trautionium provoque une spectacularité par fascination, qui stimule un goût pour la technique, qui est imposée au spectateur.



Que ce soit à travers des gestes mécaniques, des techniques de jeu qui dépassent le jeu pianistique romantique et l'utilisation de l'appareil vocal comme un instrument mélodique, d'une nouvelle palette explicite de gestes instrumentaux nécessaires à mettre en branle des

⁴⁶¹ Joseph Schillinger a composé une *Première suite aérophonique pour thérémine et orchestre* (1929), Friedrich Wilkens a écrit *Dance in the Moon* (1933) tandis que Percy Grainger a composé une pièce pour quatre thérémines (*Free Music n°1*, 1935-36) et Aaron Copland un opéra en deux actes contenant un thérémine (*The Second Hurricane*, 1937). Anis Fuleihan a écrit un concerto pour Clara Rockmore (*Concerto for Etherphone and Orchestra*, 1945), la même année que celui de Leopold Stokowski (1945). Charles Ives a quant à lui ajouté un thérémine facultatif à sa *Symphonie n°4*.

⁴⁶² Le thérémine reste plutôt réservé à une utilisation en studio, en particulier pour créer les bandes sonores de films noirs des années 1940 (*La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock, 1945 ; *Le Poison* de Billy Wilder, 1945 ; *La Maison rouge* de Delmer Daves, 1947), de films science fiction des années 1950 (*Le Jour où la Terre s'arrêta* de Robert Wise, 1951 ; *La Chose d'un autre monde* de Christian Nyby, 1951 ; *Planète interdite* de Fred McLeod Wilcox, 1956 ;) mais aussi de certains films muets, comme l'a fait à deux reprises Dmitri Chostakovitch (*Seule* réalisé par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg en 1929 ; *Les amis* réalisé par Lev Arnstam en 1934).

⁴⁶³ Parmi les compositeurs ayant utilisé les ondes Martenot, citons Darius Milhaud (*Suite pour ondes musicales Martenot et piano*, 1933), Arthur Honegger (*Sémiramis*, 1933 ; *Jeanne au bûcher*, 1935 ; *Le Cantique des cantiques*, 1937.), Olivier Messiaen (*Fêtes des belles eaux*, 1937 ; *Deux monodies en quarts de ton*, 1938) et André Jolivet (*Trois poèmes*, 1935 ; *Ouverture Rondeau*, 1938 ; *L'enfante et le monstre*, 1938).

instruments percussifs de manière collective, des gestes qui exercent une fascination par le lien qu'ils entretiennent avec des timbres électroniques, il existe toujours un degré de spectacularité véhiculée par le geste d'exécution.

Conclusion : le geste comme élément de la spectacularité

L'époque de la reproductibilité technique et de la Grande Guerre constitue un réservoir d'expérimentations et de revendications artistiques dans lequel les avant-gardes choquent l'auditeur-spectateur par l'aspect excentrique de ce qu'il est convenu d'appeler les « performances ». Malgré des contextes de formation plutôt indépendants, les idées de ces différents mouvements ne cessent de circuler entre les défenseurs du futurisme, de Dada, du Bauhaus et de l'expressionnisme (en particulier le *Blaue Reiter*). Le futurisme et l'invention du piano mécanique conduisent à une écriture musicale « mécanisante » ainsi qu'à l'intégration toujours plus dominante de l'élément percussif, et donc de sonorités bruiteuses. Au moment où Ferdinand de Saussure, précurseur du structuralisme linguistique, décompose, théorise et paramétrise le langage⁴⁶⁴, celui-ci est dénudé lors de performances, ces dernières n'en gardant que l'aspect phonétique bruiteux. La voix n'est donc plus seulement utilisée comme un instrument de musique mais également comme un riche producteur de sons. D'autre part, une tentative d'unification des arts plutôt qu'une participation simultanée et hiérarchique de divers modes de production artistiques paraît faire l'unanimité chez les avant-gardes. Émergent alors des œuvres d'art hybrides, dans lesquelles les différents éléments ont le même niveau d'importance (absence de noms de personnages, abandon de la virtuosité vocale et de la prédominance des cordes dans l'orchestre, etc.).

La spectacularité d'une représentation musicale scénique passe par le geste instrumental mais également par la présentation visuelle du producteur de sons lui-même. Les « nouveaux gestes de la musique » requièrent un apprentissage particulier (clusters, *Sprechgesang*, diction) ou demeurent élémentaires (faire tourner roue de loterie, tourner une manivelle, etc.), ce qui banalise et désacralise le geste technique. L'élément visuel n'est plus secondaire et se trouve parfois intégré au processus de composition via l'aspect fonctionnel du geste, le plus souvent à

⁴⁶⁴ À ce sujet, cf. l'ouvrage de référence, publié de manière posthume : DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages, 1995.

des fins timbrales⁴⁶⁵. Les différents exemples, en proportion réduite dans le répertoire musical scénique de l'époque, représentent cependant des cas emblématiques d'une spectacularisation de la scène qui remplace celle de la virtuosité. Avec une certaine réserve, nous proposons une distinction en trois catégories de la spectacularité du geste musical pour la période concernée :

- L'extension : l'exploitation d'instruments conventionnels par des techniques de jeu étendues (clusters, pincement des cordes du piano, *Pizz Bartók*, *col legno*, *flutterzunge*, etc.) permet d'accroître le répertoire de gestes de l'instrumentiste (et du chanteur), ce qui induit un jeu se donnant autant à voir qu'à entendre, sur des instruments dont le l'auditeur-spectateur croyait avoir saisi le potentiel timbral ;
- L'excentricité : le détournement d'objets à des fins musicales scéniques et/ou sonores (ou les « *ready-made* organologiques », comme les nomme Bernard Sève⁴⁶⁶), tels qu'une planche de bois⁴⁶⁷, des sirènes (Edgard Varèse – *Amérique*, 1926), des hélices (George Antheil – *Ballet mécanique*, 1924), une machine à écrire, une roue de loterie ou un pistolet (Erik Satie – *Parade*, 1917), des plaques d'acier (Alexandre Mossolov – *Les fonderies d'acier*, 1926), un marteau⁴⁶⁸ et des cloches de vaches (Gustav Mahler – *Symphonie n°6*, 1904), un fouet (Maurice Ravel – *Concerto en sol*, 1932) ou encore la préparation d'un piano (John Cage – *Amores*, 1943) donne une dimension acoustique aux objets plastiques. L'emploi de ces objets est d'origine futuriste dans la

⁴⁶⁵ Plusieurs textes du début du siècle, dont celui de Ferruccio Busoni et le *New Musical Resources* d'Henry Cowell, témoignent de l'envie des compositeurs d'avant-garde de renouveler le répertoire et de s'affranchir de la tonalité par la recherche de nouvelles sonorités. Le célèbre essai *Sketch of a New Esthetic of Music* (1907) énonce les principes qui sous-tendent les interprétations et les compositions mûres de Ferruccio Busoni, selon la maxime « la musique est née libre ; et gagner la liberté est son destin » [*Music was born free; and to win freedom is its destiny*]. BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York : G. Schirmer, 1911, p. 5.

⁴⁶⁶ Les « *ready-made* organologiques » désignent des objets, naturels ou non, qui ne sont nullement destinés à l'usage musical. L'auteur considère qu'ils font partie des « instruments frontaliers » (objets-sources distincts des instruments et de la voix) qui se multiplient au XX^e siècle. Parmi les autres instruments frontaliers se trouvent les parties du corps humain, les instruments détournés (comme le piano préparé), les machines à bruits de Luigi Russolo ainsi que la lutherie électronique. SÈVE, Bernard. « Aux frontières de l'instrument acoustique ». In : *Id., L'instrument de musique. Une étude philosophique*. Paris : Seuil, 2013, pp. 182-190.

⁴⁶⁷ Dans la *Sonate pour piano n°2*, écrite en 1916 et 1919 (mais créée en 1946), Charles Ives propose d'utiliser une planche de bois de 14 pouces 3/4 pour jouer les clusters des touches noires dans le mouvement « Nathaniel Hawthorne ». Le jeu doit être doux. La spectacularité ne provient donc pas du geste en lui-même, mais de l'introduction d'un objet extra-musical, qui permet de jouer les clusters *pp* au lieu d'utiliser l'avant-bras, le poing, ou de mobiliser les deux mains.

⁴⁶⁸ Dans le dernier mouvement de la *Symphonie n°6* (Gustav Mahler, 1904), un des percussionnistes doit, à trois reprises, jouer un coup de marteau « court et puissant, mais sourd et non-métallique, comme un coup de hache ». Il s'agit d'un événement spectaculaire en vertu du son qu'il produit mais également de l'attitude physique qu'il requiert. Bien que cette action n'engendre pas de suite dans l'histoire de la musique, il s'agit malgré tout d'un geste d'expert (il faut prévoir le temps d'attaque du geste pour jouer en tempo), unique, spectaculaire, et qui doit être nécessairement considéré comme un geste insolite de la musique.

démonstration de la puissance mécanique et dadaïste pour l'humour et la légèreté qu'ils peuvent suggérer ;

- La fascination : la lutherie électronique force une reconstruction artificielle entre le geste et le son. Ce lien (techniquement insaisissable) induit une spectacularité dans la mesure où le timbre est inouï et que le geste instrumental qui lui est associé n'est pas familier. Le spectateur essaie d'appréhender le lien geste-son, ce qui contribue à créer, pendant la durée du concert un certain « émerveillement » vis-à-vis de ces nouveaux instruments (thérémine et ondes Martenot principalement).

En l'état, la dénomination de ces catégories rend leurs frontières poreuses. Le thérémine exerce par exemple une fascination pour les raisons évoquées ci-dessus mais n'en constitue pas moins un instrument excentrique. Pincer les cordes du piano constitue aussi une action excentrique au sens où le performeur s'écarte (« ex- ») des techniques de jeu habituelles (« -centrique »). Cela étant, chacun des cas évoqués exerce bien une spectacularité spécifique à la nature des producteurs de sons (instruments conventionnels dans le premier cas, introduction d'objets extra-musicaux dans le second, lutherie électronique dans le dernier). Bien qu'ils ne concernent quasiment pas l'opéra – lequel subit également de profondes mutations⁴⁶⁹ – les exemples d'œuvres citées forment un échantillon de pièces musicales qui favorise l'émergence d'un nouveau théâtre musical, en ce qu'ils impliquent de nouveaux gestes musicaux (Henry Cowell – *Dynamic Motion*, 1914 ; Edgard Varèse – *Density 21,5*, 1936 ; Arnold Schönberg – *Pierrot lunaire*), un contrôle du paramètre d'espace (Charles Ives – *The Unanswered Question*, 1908) et des éléments scénographiques (Erik Satie – *Relâche*, 1924 ; Arnold Schönberg – *La main heureuse*, 1913 ; Igor Stravinsky – *Histoire du soldat*, 1918) ou cinématographiques (Erik Satie – *Relâche*, 1924 ; Alban Berg – *Lulu*, composée à partir de 1929). D'une manière générale, ces différents paramètres produisent une spectacularité scénique dont a littéralement besoin l'homme moderne au regard des circonstances sociales et historiques auxquelles il doit faire face :

On peut supposer que, sans les expériences éclairantes présentées par les œuvres modernes, les membres des sociétés modernes souffriraient d'une déficience ou d'une cécité provoquée par les transformations scientifiques et techniques, morales, juridiques et politiques de la

⁴⁶⁹ L'effectif orchestral réduit des opéras de chambre des années 1920 (Darius Milhaud – *Le pauvre matelot*, 1927 ; Paul Hindemith – *Cardillac*, 1926) apportent une spontanéité et une intimité que le cadre opératique traditionnel n'est pas en mesure de fournir. Même si ces pièces ne concernent pas directement le théâtre musical, elles auront quand même une influence sur les compositeurs (on sait par exemple que le travail de Mauricio Kagel au théâtre Colón (Buenos Aires) l'a familiarisé avec ce répertoire, même si les incidences sur ses propres compositions n'ont pas encore été suffisamment discutées par les chercheurs.).

société moderne. En face de la rationalisation de ces domaines, qui les coupent en grande partie de leurs traditions pour instaurer des techniques et des règles abstraites, les sujets seraient démunis et ne pourraient pas compenser une mutilation de leur domaine d'expérience. Les œuvres traditionnelles, qui leur permettraient tout au plus de satisfaire des besoins nostalgiques, ne répondent pas à ce type de problèmes. Seuls les arts modernes réagissent spécifiquement au nouveau contexte social, et eux seuls proposent des perspectives pour en assouplir la rigidité et la violence.⁴⁷⁰

L'art moderne est donc une nécessité quasiment vitale pour l'homme moderne. Pour des raisons qu'il nous faut maintenant détailler, le lendemain de la seconde guerre est également propice à de nouveaux horizons artistiques. En particulier, le Théâtre Musical Contemporain, qui intègre le geste du musicien dans le processus de composition – et donc aussi dans celui de la réception – s'impose comme une voie artistique naturelle une fois de plus indissociable de l'évolution de la technique.

⁴⁷⁰ ROCHLITZ, Rainer. « Art moderne et société moderne ». In : BUCH, Esteban., RIOUT, Denys., ROUSSIN, Philippe (dir.). *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, op. cit., p. 46.

Seconde moitié du XX^e siècle

Au lendemain de la seconde guerre, les pays européens et leurs hommes doivent se reconstruire. Après ce traumatisme, certains compositeurs (tel Helmut Lachenmann⁴⁷¹), se mettent à écrire des œuvres sur le thème de la prison, de la guerre⁴⁷² ou de l'ère atomique (Krzysztof Penderecki – *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, 1961 ; Herbert Eimert – *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, 1962). Tandis que d'autres ont fui de l'autre côté de l'Atlantique⁴⁷³, Karlheinz Stockhausen se retrouvait brancardier à 16 ans dans les rues de Bedburg et ses parents furent tués par la politique nazie. À la fin des années 1940, les compositeurs ressentent un besoin urgent de créer une nouvelle musique qui ne pourrait faire abstraction de ces événements tragiques. À ce sujet, Luigi Nono estime justement que « de nouvelles situations humaines demandent d'urgence à trouver leur expression⁴⁷⁴ », tandis que Philippe Manoury parle de « l'urgence de créer des mondes sonores qui auraient leur propre authenticité grâce à l'invention de quelque forme d'expression nouvelle⁴⁷⁵ », et Georges Aperghis d'une « nécessité de 'raconter autrement'⁴⁷⁶ ».

Tandis que le plan Marshall (1947) vise à résorber une partie des désastres matériels, la création de studios de musique se multiplie à travers le monde. Après Paris et la fondation du Studio d'essai à la RTF (1942) puis du Club d'essai (1946), c'est le tour de Cologne (1951), Genève (Studio de Phonologie de Radio Geneva, 1951) et Milan (1954), ainsi que de dizaines d'autres

⁴⁷¹ Voir par exemple ses œuvres concernant la Fraction armée rouge (*Air*, 1969 ; *La petite fille aux allumettes*, 1997). Pour plus de précisions sur l'engagement politique d'Helmut Lachenmann, cf. : FENEYROU, Laurent. *De lave et de fer. Une jeunesse allemande : Helmut Lachenmann*. Paris : Éditions MF, 2017.

⁴⁷² Voici quelques unes des œuvres concernées : *Un survivant à Varsovie* (Arnold Schönberg, 1947), *Il prigioniero* (Luigi Dallapiccola, 1949), *Il canto sospeso* (Luigi Nono, 1956) dont le texte est tiré de lettres de prisonniers nazis écrites avant leur exécution, *Die Weiße Rose* (Udo Zimmermann, 1967) qui raconte l'histoire d'un garçon allemand et de sa sœur qui s'opposent au régime nazi puis se font exécutés en 1942, *El Cimarrón* (Hans Werner Henze, 1970) qui est le récit autobiographique d'un vétéran de la guerre d'indépendance de Cuba, *Le radeau de la méduse* (Hans Werner Henze, 1971) qui est un requiem à la mémoire de Che Guevara, *Attica* (Frederic Rzewski, 1972) qui traite de la révolte des prisonniers.

⁴⁷³ Parmi les compositeurs exilés aux États-Unis se trouvent Hanns Eisler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Kurt Weill, Darius Milhaud, Bohuslav Martinů, Erich Wolfgang Korngold et Ernst Kronek.

⁴⁷⁴ NONO, Luigi. « Notes pour un théâtre musical actuel [1961] ». In : NONO, Luigi., FENEYROU, Laurent (trad.). *Écrits, op. cit.*, p. 115.

⁴⁷⁵ MANOURY, Philippe. « Mais de quoi donc ce 'néo' veut-il nous parler ? [24 avril 2013] ». *Blog de Philippe Manoury [en ligne]* Disponible sur : <http://www.philippemanoury.com/?p=5182> (consulté le 8 novembre 2018).

⁴⁷⁶ APERGHIS, Georges. « Quelques réflexions sur le théâtre musical [1989] ». In : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle, op. cit.*, p. 455.

villes en Europe⁴⁷⁷, aux États-Unis⁴⁷⁸ (surtout dans les Universités), au Japon⁴⁷⁹ et en Amérique du Sud. Tandis qu'au début du siècle, l'invention de l'amplification avait plutôt servi à la diffusion de programmes radiophoniques⁴⁸⁰, la création de studios a favorisé une décomposition minutieuse du son et provoquer une « physicalisation » de geste compositionnel, au détriment d'une « suppression » du geste performatif. En particulier, les générateurs de sons et la manipulation de la bande magnétique accroissent exponentiellement le contrôle du sonore, que ce soit en matière de timbre ou de structure temporelle, à une période qui coïncide curieusement au développement de la microscopie électronique.

Les avant-gardes du début du siècle, dont la poésie constitue l'art premier et demeure un grand vecteur de formes nouvelles, connaissent un regain d'intérêt au lendemain de la guerre, autant que les réformes du théâtre défendues, entre autres, par Antonin Artaud et Bertolt Brecht. À ce sujet, RoseLee Goldberg constate « [qu']après la Seconde Guerre mondiale, c'est vers les principes fondamentaux du dadaïsme et du futurisme – le hasard, la simultanéité et l'inattendu – que les artistes, indirectement ou directement, se tournèrent⁴⁸¹ ». Le geste apparaît alors comme un vecteur d'hybridation des arts, et devient littéralement un paramètre de composition musicale définissant un répertoire hybride singulier : le Théâtre Musical Contemporain. C'est donc dans un contexte en lien avec les événements historiques traumatisants, une évolution de la technique et une nouvelle configuration interartistique qu'il faut situer l'émergence de nouvelles formes musicales scéniques.

⁴⁷⁷ Pour avoir un ordre d'idée de l'éclosion des studios de musique expérimentale en Europe, voici, par ordre chronologique, une liste non exhaustive des studios et villes concernés : Danmarks Radio (Copenhague, 1953), Center for Electronic Music (Eindhoven, 1956), BBC Radiophonic Workshop (Londres, 1956), Elektronmusikstudion (Stockholm, 1957), Studio Eksperymentalne (Varsovie, 1957), Studio für Elektronische Musik (Munich, 1957), Electronic Music Studio (Rome, 1958), APSOME (Paris, 1958), Oskar Sala Elektronisches Studio (Berlin, 1958), Studio voor Elektronische Musiek (Utrecht, 1961), Norsk Rikskringkasting (Oslo, 1961), Zvukove Pracovisko (Bratislava, 1961), Eksperimentalnaya Studiya Elektronnoi Muzyki (Moscou, 1961), Helsinki (1962), Berlin (1962), Electronic Music Studio (Gent, 1962).

⁴⁷⁸ De la même manière, voici une liste concernant les États-Unis et le Canada : studio des Baron (New York, 1948), Columbia (New York, 1951), Elmus Lab (Ontario, 1955), The Cooperative Studio for Electornic Music (Ann Arbor, 1958), Toronto (1959), Experimental Music Studio (Urbana, 1959), The San Francisco Tape Music Center (1961), Electronic Music Studio (Waltham, 1961).

⁴⁷⁹ À Tokyo sont fondés trois studios de musique électronique, respectivement en 1951, 1954 puis 1960.

⁴⁸⁰ Dès 1926, Kurt Weill présentait que la radio pouvait être un nouveau médium de création musicale, requérant alors de nouvelles méthodes de composition : « une technique particulière de chant et d'exécution se développera dans des perspectives radiophoniques ; on commencera tôt ou tard à concevoir des instrumentations particulières et de nouvelles combinaisons orchestrales propres aux exigences acoustiques du studio ; on ne peut faire enfin abstraction des types nouveaux d'instruments et de matière sonore qui peuvent encore apparaître ». WEILL, Kurt. « La radio et le bouleversement de la vie musicale [1926] ». In : WEILL Kurt., HUYNH, Pascal (trad.). *De Berlin à Broadway, op. cit.*, pp. 96-97. Trois ans plus tard, Kurt Weill composa la musique du *Vol de Lindbergh* avec Paul Hindemith, sur un texte de Bertolt Brecht.

⁴⁸¹ GOLDBERG, RoseLee. *La performance : du futurisme à nos jours, op. cit.*, p. 96.

Ce sous-chapitre tente de cerner les tenants et les aboutissants d'un contexte propice à la création de ce répertoire hétérogène, ainsi que de ses composantes spectaculaires, dont le geste constitue l'élément principal. À l'instar des *objets sonores*, le geste peut en effet aussi réguler les connexions dans un discours musical. Dans ce nouveau paradigme, l'avènement de la *musique concrète* constitue un élément déclencheur irréversible, tandis qu'une trentaine d'années plus tard, le développement des technologies numériques dans la création d'interfaces en temps réel joue un rôle capital, signant une fin provisoire du répertoire en question.

Le paradigme de la *musique concrète*

Bien que le cinéma définisse un prototype de « musique concrète » dès les années 1930⁴⁸² (comme c'est le cas dans certains films de Dziga Vertov⁴⁸³ et Walter Ruttmann⁴⁸⁴), le terme est utilisé en 1948 par Pierre Schaeffer pour désigner un « collage et un assemblage sur bande magnétique de sons pré-enregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets ». Il faut comprendre le terme « assemblage » comme une superposition et/ou succession de couches sonores établie selon différents paramètres. Contrairement à l'esthétique futuriste qui consistait à élargir le domaine de l'audible en « combin[ant] idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes⁴⁸⁵ » à l'aide de bruiteurs, la *musique concrète* tire partie du changement médiologique (provenant du tourne-disque, mais surtout de la bande magnétique

⁴⁸² Il était possible de couper les pellicules de film contenant de l'audio tandis que la bande magnétique n'existait toujours pas dans le domaine de la musique et que les disques 78 tours n'excédaient pas cinq minutes par face. Pour un détail des relations entre *musique concrète* et cinéma, cf. : LANGLOIS, Philippe. « Musique concrète et cinéma ». In : *Id.*, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : Éditions MF, 2012, pp. 251-178.

⁴⁸³ Du fait de l'utilisation du bruit en tant que principal matériau sonore, Thierry Millet considère Dziga Vertov comme « un véritable précurseur, malheureusement ignoré, de la musique concrète, et électro-acoustique ». MILLET, Thierry. *Bruit et cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 63.

⁴⁸⁴ Tout comme *Enthousiasme (La symphonie du Donbass)* (Dziga Vertov, 1930), premier film utilisant la synchronisation sonore des scènes extérieures, le film *Wochenende* de Walter Ruttmann (1930) constitue une anticipation remarquable de la *musique concrète*. En tant qu'œuvre, ce « cinéma pour l'oreille » (au sens littéral du terme), fait de collages de situations quotidiennes (klaxon de voiture, homme qui siffle, coq qui chante, fanfare qui s'active, chat qui miaule, etc.) et se déroulant dans un environnement d'écoute similaire à celui d'un concert, commence d'entreprendre les prémises d'une *écoute réduite*. Pour Philippe Robert, auteur d'un ouvrage sur les musiques expérimentales, c'est « en dévoilant le pouvoir suggestif du son sur l'imaginaire [que *Wochenende*] défrichait le champ de la représentation mentale que la musique concrète ne cesserait d'explorer ». ROBERT, Philippe. *Musiques expérimentales. Une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Marseille : Le mot et le reste, 2007, p. 30.

⁴⁸⁵ RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*, op. cit., p. 15.

qui lui succède rapidement) pour créer des pièces musicales autonomes. En d'autres termes, la manipulation des sons enregistrés devient acte de création⁴⁸⁶.

Au lieu de classer et domestiquer les bruits comme le faisait Luigi Russolo dans l'*Art des bruits*⁴⁸⁷, Pierre Schaeffer dresse une typologie des sons convenables sans les classer selon leurs provenances. Cette nouvelle conscience de l'écoute, d'une part couplée avec le changement médiologique produit par l'introduction de la bande magnétique et d'autre part avec le phénomène de discontinuité entre le visuel et le sonore, forment trois éléments importants de l'avènement de la *musique concrète*, qui modifient le rapport à l'écriture (y compris dans le domaine instrumental), à l'espace (scénique ou sonore) et au temps musical.

Nouvelle conscience de l'écoute

L'*écoute réduite* désigne une attitude d'écoute qui fait fi de toute information extra-sonore (en particulier, la provenance et le sens dont l'*objet sonore* peut être porteur) pour se focaliser sur le son en lui-même. L'*objet sonore* signifie quant à lui « la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute⁴⁸⁸ ». Déjà chez Marinetti, Hugo Ball, Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, le sens des mots était abandonné au profit du son pris pour lui-même⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Avant les expériences de Pierre Schaeffer, John Cage s'est approprié le tourne-disque comme médium créatif. En 1939, il écrit *Imaginary Landscape n°1*, pour piano, grande cymbale chinoise et deux tourne-disques. Le tourne-disque n'est plus utilisé comme un restituteur de sons, mais en tant qu'instrument, dans la mesure où il possède sa propre portée et qu'un exécutant doit réaliser des gestes aux bons moments afin de produire des sons précisément pensés et écrits par le compositeur. Le musicien agit comme interface entre l'objet physique et le son qu'il produit. Il possède un pouvoir de modification du son en temps réel, comme le permettrait un autre instrument. La partition contient une portée par performer et des indications de volume, de rythme (il suffit de poser ou de soulever l'aiguille) et de *glissandi* (réalisables en bougeant un potentiomètre linéaire) qui correspondent à une variation de vitesse du plateau entre 33 tours 1/3 et 78 tours par minute : « celles-ci utilisaient des enregistrements de fréquences constantes et de fréquences variables sur des platines, dont la vitesse pouvait elle-même varier. Les durées étaient contrôlées en baissant ou en levant le bras de lecture. Le matériel d'enregistrement était ainsi employé à des fins créatives plutôt que reproductives, comme c'était le cas habituellement ». CAGE John. *Confessions d'un compositeur, op. cit.*, pp. 21-22.

⁴⁸⁷ Luigi Russolo classe les bruits en six catégories : « 1) grondements, éclats, bruits d'eau tombante, bruits de plongeon, mugissements ; 2) sifflements ronflements, renâtements ; 3) murmures, marmonnements, bruissements, grommellements, grognements, glouglous ; 4) stridences, craquements, bourdonnements, cliquetis, piétinements ; 5) bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite, etc. ; 6) voix d'hommes et d'animaux, cris, gémississements, hurlements, rires, râles, sanglots ». RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits, op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁸ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1966, p. 271.

⁴⁸⁹ Hugo Ball se plaisait à dire qu'il avait inventé un « nouveau genre de poésie, la 'poésie sans mots' ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué seulement selon les valeurs de la série initiale » [*I have invented a new genre of poems, 'Verse ohne Worte' or Lautgedichte, in which the balance of the vowels is*

Cette substitution de la sémantique au profit de la phonétisation des syllabes et des modes de jeux vocaux (dont on peut déjà entendre un éventail de possibilités – rèle, halètement, raclement, babillage, etc. – dans *R.L.Q.S. varie en trois cascades* de Raoul Hausmann) préfigure la pratique schaefferienne, sans passer par une conscientisation et une théorisation du conditionnement de l'écoute. La *musique concrète* peut se définir comme une prise de conscience et une manipulation du son pour lui-même. La mise hors-circuit des significations de l'*objet sonore* n'est en effet possible qu'à travers un geste d'écoute spécifique⁴⁹⁰, l'*écoute réduite*, « nommée par référence à la notion de *réduction phénoménologique* (époque)⁴⁹¹ ». Pierre Schaeffer se réfère d'ailleurs lui-même à Edmund Husserl lorsqu'il applique la transcendance de l'objet à l'*objet sonore*, qu'il met en rapport avec les « vécus particuliers⁴⁹² » du philosophe⁴⁹³. En définitive, le fait que le son soit séparé de sa source (situation de l'*écoute réduite*) mène à la prise de conscience qu'il peut se concevoir uniquement pour ses qualités propres (timbre, durée, attaque, etc.).

La création de studios définit le processus de composition comme un acte physique qui dépasse le *geste d'écrire* des symboles sur partition. Une fois le travail en studio terminée, lorsqu'elle n'est pas accompagnée d'instruments acoustiques (cas de l'œuvre mixte), l'œuvre peut donc être diffusée en intégralité. C'est justement cet acte physique qui autorise des expériences de manipulations du son et qui permet donc la pratique de l'*écoute réduite*. Ainsi, un *objet sonore* auquel on supprime l'attaque possède une nouvelle identité, tandis qu'un même *objet sonore* répété en boucle peut faire émerger une signification toute autre du contenu de départ. La manipulation des sons, qui devient techniquement possible – et à un degré assez fin – définit donc une nouvelle conscience de l'écoute. Lorsqu'en 1965, Mauricio Kagel définit la

weighed and distributed solely according to the values of the beginning sequence]. ELDERFIELD, John (dir.). *Flight Out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball*, op. cit., p. 70.

⁴⁹⁰ Comme le dit Michel Chion, « [l'objet sonore] n'existe pas 'en soi', mais à travers une intention constitutive spécifique. CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, op. cit., p. 34.

⁴⁹¹ *Id.*, p. 33.

⁴⁹² L'objet est « le pôle d'identité immanent aux vécus particuliers, et pourtant transcendant dans l'identité qui surpasse ces vécus particuliers » (logique formelle et logique transcendantale). HUSSERL, Edmund. Cité dans : SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 263

⁴⁹³ « Ces vécus particuliers, ce sont les multiples impressions visuelles, auditives, tactiles, qui se succèdent en un flux incessant, à travers lesquelles je tends vers un certain objet, je le 'vois', et les divers modes selon lesquels je me rapporte à cet objet : perception, souvenir, désir, imagination, etc. En quoi l'objet leur est-il *immanent* ? C'est qu'il constitue une *unité intentionnelle*, correspondant à des *actes de synthèse*. C'est vers lui que se dirigent ces multiples vécus, autour de lui qu'ils s'ordonnent, si bien que je ne peux rendre compte de la structure de ma conscience qu'en la reconnaissant perpétuellement comme 'conscience de quelque chose'. Dans cette mesure, l'objet y est contenu. Mais il ne s'en présente pas moins comme *transcendant*, dans la mesure où il demeure *le même*, à travers le flux des impressions et la diversité des modes. L'objet perçu ne se confond nullement avec la perception que j'en ai, par exemple ». *Ibid.*

composition comme « l'interprétation (ou la notation) d'une représentation acoustique (ou d'un processus acoustique)⁴⁹⁴ », il renvoie à la tendance héritée des studios, qui consistait à composer directement le son – ce que souhaitaient déjà Edgard Varèse, John Cage, Ferruccio Busoni et Anton Webern trente ans plus tôt. La *musique concrète* confond le *geste d'écrire* avec le *geste de faire*, ce qui entraîne nécessairement le délaissement de la partition, et donc celui du geste de l'interprète.

Cette conscience de l'écoute et ce *geste d'écrire* ont des répercussions dans l'écriture instrumentale. Le passage des compositeurs dans les studios de Paris, Milan ou Cologne est irréversible, de sorte que la manipulation des paramètres de synthèse sonore – ne serait-ce que le volume – fait émerger un modèle d'écriture électronique basée sur le geste de faire. Tandis que Steve Reich transpose le déphasage de signaux dans le domaine instrumental⁴⁹⁵, dans *Stimmung* (Karlheinz Stockhausen, 1968), la voix est manipulée comme des oscillateurs (sons entretenus subissant de légères variations de hauteurs, effets de battements entre plusieurs voix, superposition des harmoniques à partir d'une fréquence fondamentale) et comme les filtres présents à la WDR (simulés par le degré d'ouverture de la bouche) que le compositeur connaissait dans les moindres détails. György Ligeti, qui arrive à Cologne en 1957, écrit l'intensité sonore de chacun des pupitres d'*Atmospheres* (1961) comme s'il s'agissait de potentiomètres d'une console. Dans *Circles* (1960), Luciano Berio, qui a co-fondé le « Studio de Phonologie de la RAI » à Milan en 1955, met en place une stéréophonie de percussions sur scène. De chaque côté se trouve un pupitre composé chacun de peaux, de métaux et de bois. L'écriture rend compte des possibilités de renvois de timbres entre le côté cour et le côté jardin, ainsi que d'homorythmies. Six ans plus tard, dans *Gesti* (pour flûte seule), le compositeur italien désassemble le *geste instrumental* pour ensuite le reconstituer. Dans *Pression* (1969), Helmut Lachenmann en vient à écrire le geste sur partition pour obtenir le son qu'il souhaite⁴⁹⁶ : « à force d'entendre des sons déjà élargis, le geste s'est retrouvé entité musicale⁴⁹⁷ ». Le compositeur nomme lui-même son travail comme de la « musique concrète instrumentale »,

⁴⁹⁴ KAGEL, Mauricio. « Composition + décomposition [1965] ». In : *Id.*, *Tam tam*. Paris : Christian Bourgois, 1983, p. 49.

⁴⁹⁵ Parmi les pièces instrumentales de Steve Reich qui explorent les possibilités de déphasage, cf. : *Reed Phase* (1966), *Piano Phase* (1967) ou encore *Clapping Music* (1972), pour deux interprètes tapant des mains.

⁴⁹⁶ Même si dans ce cas, la précision du son désiré devient telle qu'il est nécessaire d'écrire des micro-gestes sur partition et que cela en devient spectaculaire, la notation d'actions sur partition n'indique pas forcément une précision sonore accrue. Dans le *Concerto pour piano* (1958) par exemple, John Cage utilise justement l'écriture graphique pour approximer le geste du musicien.

⁴⁹⁷ DEMIERRE, Jacques. « Mauricio Kagel entre musique et théâtre ». *Contrechamps [en ligne]* 1985, n°4 : Opéra. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1714> (consulté le 25 août 2018), p. 101.

dans la mesure où la génération du son compte autant que le son en lui-même et n'est plus reléguée au simple rôle utilitaire :

Il s'agit d'une musique dans laquelle les événements sonores sont choisis et organisés de telle sorte que la manière dont ils sont générés est au moins aussi importante que les propriétés acoustiques qui en résultent. Ces propriétés, telles que le timbre, le volume, etc., ne produisent pas de son pour elles-mêmes, mais caractérisent ou indiquent la situation concrète : on entend dans quelles conditions, avec quels matériaux, avec quelles énergies et avec quelles résistances une sonorité ou une action sonore est réalisée.⁴⁹⁸

La création de studios permet l'exploration d'un microcosme sonore qui fait émerger certaines lois du musical (par exemple l'importance fondamentale des 50 premières millisecondes d'un son) et provoque donc une nouvelle conscience de l'écoute. Techniquement, la bande magnétique agit comme un catalyseur, qui parachève un changement médiologique débuté par l'invention du phonographe.

La bande magnétique comme parachèvement d'un changement médiologique

Le terme « médiologie » est un néologisme créé par Régis Debray à la fin des années 1970 pour désigner un champ d'interaction entre culture et technique. Cette approche consiste à étudier les fonctions sociales dans leurs rapports avec les moyens et milieux de transmission⁴⁹⁹. L'auteur considère trois *médiasphères* qui forment chacune une révolution entraînant autant de pertes que de gains⁵⁰⁰ : la *logosphère* (période de l'écriture précédant l'imprimerie), la *graphosphère* (période de l'imprimerie) et la *vidéosphère* (période de la photographie, du cinéma, du phonographe puis de l'enregistrement magnétique, du magnétoscope et du laser optique). En musique, la *graphosphère* est directement liée à l'écriture

⁴⁹⁸ „Gemeint ist damit eine Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, daß man die Art der Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst. Diese Eigenschaften wie Klangfarbe, Lautstärke usw. klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie kennzeichnen bzw. signalisieren die konkrete Situation: Man hört ihnen an, unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräuschaktion ausgeführt wird.“ LACHENMANN, Helmut. *Musik als Existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 2004, p. 381.

⁴⁹⁹ DEBRAY, Régis. *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris : Ramsay, 1979.

⁵⁰⁰ Par exemple, la circulation du produit typographié et sa « répétabilité industrielle » désacralisent le médium multiplicateur par perte d'unicité, ce que disait déjà d'ailleurs Walter Benjamin à propos de la photographie et du cinéma dans les années 1930.

musicale du XVI^e siècle⁵⁰¹ (mais aussi à l'abolition systématique de l'anonymat des auteurs) puisque « le papier induit une pensée graphique⁵⁰² ».

La *vidéosphère* débute en musique avec l'enregistrement analogique (la sonofixation). Mais l'influence réelle de l'enregistrement sur la musique ne date guère d'avant les années 1950, lorsque l'« art des sons fixés » fut propulsé par l'arrivée de la bande magnétique (et de tout le matériel qui s'ensuit, comme les kits de montage) et qu'un large public disposât d'enregistrements de grande qualité grâce au faible coût du transistor et à la création du disque microsillon, ce dernier permettant une plus grande fidélité et une durée d'écoute 5 fois plus longue qu'un 78 tours. Ce changement médiologique marque la transition entre une fonction de conservation et une fonction de création. Grâce à la bande magnétique, le compositeur peut littéralement couper et coller du contenu audio pour réaliser le montage sonore souhaité⁵⁰³, mais aussi enregistrer par-dessus un contenu préexistant ou supprimer le contenu non désiré par démagnétisation. Le « miracle » de la bande se situe dans l'effacement et la réécriture, ce que ne permettait pas la pellicule de cinéma, qui utilisait elle une technologie optique et non magnétique. Cet avantage permet un nombre illimité d'expériences, où il devient possible de créer de la matière sonore, en imaginant par exemple toutes sortes de délais créés mécaniquement (comme les machines inventées par Jacques Poullin au GRM, que ce soit le morphophone⁵⁰⁴ ou le phonogène chromatique, à coulisse et universel⁵⁰⁵).

L'époque de la reproductibilité technique induit, outre un nouveau rapport à l'œuvre pointé par Walter Benjamin (en bref, sa banalisation et sa désacralisation), un changement paradigmatique dans la possibilité de réécouter un disque. La répétition stricte s'évanouit, comme le montre bien *Kontra-Punkte* (Karlheinz Stockhausen, 1953) qui, bien que possédant une force structurelle donnant consistance à l'œuvre, ne possède pas de répétition, variation,

⁵⁰¹ Lorsque Vincent Tiffon, spécialiste de la médiologie musicale, affirme que « l'histoire du papier peut largement nous aider à comprendre l'émergence d'une pensée musicale centrée sur l'œil et non plus sur la pratique culturelle », il fait implicitement remarquer que les grandes polyphonies du XVI^e siècle, par exemple, n'auraient pu être écrites avant l'invention de l'imprimerie et l'augmentation de la fabrication du papier qui suivit. TIFFON, Vincent. « Pour une médiologie musicale ». *Médiation et information*, 2002, n°17 : Musique, interpréter l'écoute, p. 119.

⁵⁰² *Id.*, p. 122.

⁵⁰³ En joignant les bandes, il est par exemple possible de découper la couche non magnétisée afin de créer différentes attaques selon l'angle et la forme choisis (droit, biseau, queue d'aronde, etc.), ou bien de créer un rythme pulsé en retirant régulièrement des petits bouts.

⁵⁰⁴ Le morphophone est un *delay* circulaire qui, à l'aide d'une tête d'écriture, une tête d'effacement et dix têtes de lecture ajustables (chacune accompagnée d'un filtre passe-bande), agit sur une boucle de bande magnétique.

⁵⁰⁵ Le phonogène chromatique lit de courtes séquences d'une bande magnétique à différentes vitesses à l'aide d'un clavier d'une octave. Le phonogène à coulisse fait varier continûment le timbre d'une bande magnétique grâce à une barre de contrôle. Le phonogène universel permet de transposer la hauteur sans altérer la durée d'un son et inversement.

développement ou contraste⁵⁰⁶. Les compositions deviennent de plus en plus audacieuses, selon le principe de la *variation continue* – dont il existe des traces chez Claude Debussy, lui qui privilégiait le flux musical au détriment des motifs (comme dans *Jeux*, 1913) – excluant toute répétition du matériau musical, comme l'énonce Pierre Henry dans le cas de la musique concrète : « le principe de la musique concrète est la variation. Une cellule se transforme en une autre cellule, puis interviennent les combinaisons, les associations, et les nombreuses possibilités de mélanges, de polyphonies [...] La 'musique concrète' vient de la photographie, du cinéma⁵⁰⁷ ». Ce principe de variation est récurrent dans la technique compositionnelle de la jeune génération d'après-guerre. On trouve par exemple fréquemment des accumulations de type « a, ab, abc, abcd, etc. » dans les œuvres de Luciano Berio (par exemple dans *Circles*, 1960) ou de Georges Aperghis (par exemple dans la *Récitation n°11*, 1978).

Les moyens de fixation du son, puis surtout les moyens pour travailler cette fixation (en particulier grâce à la bande magnétique), provoquent une « discontinuité majeure dans l'histoire de la musique⁵⁰⁸ ». Plus particulièrement, cette discontinuité se situe entre le visuel et le sonore.

Discontinuité entre le visuel et le sonore

Lors de la première représentation de la *Symphonie pour un homme seul* (Pierre Schaeffer et Pierre Henry, 18 mars 1950, salle Cortot de l'École normale de musique de Paris), Pierre Schaeffer était à la console (et Jacques Poullin aux tourne-disques), manipulant les potentiomètres d'un mélangeur qui contrôlait le son dans la salle. Il se posait alors une question fondamentale, la place d'une présence scénique dans une diffusion d'une œuvre créée en studio :

Étais-je ou non à un poste de commandement ? Devait-on régler une fois pour toutes le volume des haut-parleurs, ou fallait-il, selon une vague intuition, répondre par une présence

⁵⁰⁶ Ces termes sont à prendre dans le sens des procédés classiques de composition, c'est-à-dire des thèmes et motifs qui seraient développés, fragmentés, transposés, etc. Dans son essai sur le temps musical, Christian Accaoui fait remarquer que dans *Kontra-Punkte*, « le concept de la variation, entendu comme mixte d'invariant et de transformation, demeure [...] et s'intègre non plus à une forme perceptible mais à une structure cryptée ». ACCAOUI, Christian. « Variation et temps ». In : *Id.*, *Le temps musical*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001, p. 173.

⁵⁰⁷ HENRY, Pierre., YOUNG, Rob (entretien réalisé par). In : SHAPIRO, Peter (dir.). *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Paris : Allia, 2014, p. 33.

⁵⁰⁸ DELALANDE, François. *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*. Paris : Buchet/Chastel, 2001, p. 32.

à la présence du public, ne pas le laisser seul en face des tourne-disques, et ajouter une marge d'exécution, si minime fût-elle, à la reproduction automatique de l'enregistrement ? C'est après coup que je me rendis compte de mon audace légitime. Il fallait en effet être présent, et, si peu que ce fût, (apparemment), interpréter.⁵⁰⁹

La scène était pourvue de tourne-disques. Ce n'est donc pas un interprète mais un passeur de disques que l'audience avait sous les yeux. Même s'il reste résiduel par rapport à la présence d'un orchestre et de son chef, le caractère vivant du concert était donc toujours préservé. Malgré cela, Pierre Schaeffer s'imaginât la déception que cela put engendrer :

Ainsi occupions-nous, assez témérairement, le cercle magique où l'on est accoutumé de voir vibrer les cordes, siffler les archets, battre les anches sous la baguette inspirée du chef d'orchestre. Le public dut se contenter d'un élément visuel infiniment plus décevant : tourne-disques et potentiomètres, câbles et haut-parleurs. Tels sont les objets que nous étions bien obligés d'exposer.⁵¹⁰

En 1952, il parlait de « frustration » due à la faible participation de l'exécutant de concert lors de la diffusion de musique pour bande :

On fait des concerts où l'exécutant est réduit à quelqu'un qui fait des corrections sur un potentiomètre, qui fait semblant de jouer du potentiomètre, alors que la musique est là, sur la bande. Il y a donc frustration au moment de la diffusion, qui correspond à l'excès de pouvoir dont on dispose au moment de la fabrication.⁵¹¹

La présence organique provenant des sons utilisés pour l'œuvre (en particulier grâce aux sons vocaux), l'aspect séquentiel des numéros et le montage élémentaire des divers éléments dû à l'absence de bande n'ont pas suffi à dépasser le stade de démonstration technique⁵¹² ni compenser le manque de présence scénique – même si le pari d'une musique acousmatique était réussi. Cinq ans plus tard, Maurice Béjart donnera un sens nouveau à cette pièce, qui compensera le manque de présence scénique de cette première.

⁵⁰⁹ SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952, p. 70.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ SCHAEFFER, Pierre. Cité dans : CHION, Michel. « Le concert acousmatique a-t-il un avenir ? ». *Cahiers Recherche/Musique*, 1977, n°5 : Le concert pourquoi ? Comment ?, p. 156.

⁵¹² Il semble, au moins pour cette version, que le montage n'ait pas la force dont parle Sergueï Eisenstein dans son célèbre texte de 1938 : « la force du montage, c'est que la raison et les émotions du spectateur sont impliquées dans le processus de création. Le spectateur est amené à faire le même chemin que celui qu'a parcouru l'auteur en construisant ses images. Non seulement il voit la concrétisation de l'œuvre, mais il revit la dynamique de la naissance et de la formation de l'image comme l'a vécue l'auteur ». EISENSTEIN, Sergueï. « Montage 1938 ». In : BERNAS, Steven. *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, suivi de « Montage 1938 » d'Eisenstein. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 204.

La création de studios expérimentaux entraîne une séparation du visuel et du sonore qui n'est pas l'apanage de la *musique concrète*⁵¹³. Son manque à voir peut par exemple être comparé avec le manque à entendre des films muets :

L'enrichissement de la musique pour bande magnétique par la spatialisation du son n'est certes pas sans présenter d'inconvénient. À l'instar des films muets, qui offraient beaucoup à voir mais rien à entendre, les haut-parleurs donnaient beaucoup à entendre ; il n'y avait en revanche pas grand-chose à voir sur la scène.⁵¹⁴

Contrairement à la *Symphonie pour un homme seul*, la séparation visuel/sonore du cinéma muet était imposée par la technique et devait être compensée. Pour contrebalancer l'absence de bande sonore, le montage crée en effet une dynamique rythmique qui, par effet Koulechov⁵¹⁵, donne un sens aux différentes situations. La « 'tempête' pour le montage », ainsi que la nomme Sergueï Eisenstein, provient du fait que « deux fragments quelconques, mis bout à bout, se conjuguent inmanquablement en quelque chose de nouveau qui naît de cette juxtaposition en tant que qualité nouvelle⁵¹⁶ ». La technique de *montage discursif*⁵¹⁷ prouve qu'une image est polysémique, qu'elle peut rarement être prise pour elle-même et que le cinéma possède un

⁵¹³ À la même période paraît le premier film lettriste (*Traité de bave et d'éternité*, réalisé par Isidore Isou, 1951), qui se qualifie par une complète disjonction entre le son et l'image, de manière autonome et sans relation signifiante. La bande-son est faite de poèmes lettristes et de la narration d'un dénommé Daniel, tandis que la bande-image est constituée en majorité de *found footage*, c'est-à-dire de la succession d'images empruntées à d'autres films.

⁵¹⁴ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur ». In : NATTIEZ Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, op. cit., pp. 471-472

⁵¹⁵ L'effet Koulechov consiste à modifier la perception d'une situation imagée en la faisant précéder de certaines images. Ainsi, une personne croquant une pomme ne sera pas interprétée de la même manière si l'image précédente est un déjeuner en famille ou un enterrement. Ce biais cognitif fut exploité dès 1922 par Lev Koulechov. Dans une expérience réalisée auprès de ses étudiants, le cinéaste russe expose trois fois le même visage d'Ivan Mosjoukine précédés respectivement par de la nourriture, un cercueil et une femme allongée sur un divan. À travers l'expression du visage de l'acteur, les spectateurs perçoivent la faim, la tristesse et le désir, alors que l'image du comédien est à chaque fois identique.

⁵¹⁶ Les exemples sont nombreux dans le cinéma de Sergueï Eisenstein. Dans *Octobre* (1927), parangon de la forme cinématographique exploitant le montage à des fins dramaturgiques, l'heure de victoire de l'instauration soviétique est donnée par le cadran indiquant l'heure de Péetrograd. La position des aiguilles est ensuite reportée sur les cadrans affichant ordinairement l'heure locale de Londres, Paris et New York. Le sens qui émerge de la succession de ces deux plans est une heure unique dans le destin des différents peuples, rassemblés dans l'instant d'une victoire de la classe ouvrière. Selon le cinéaste russe, la succession de deux plans forment un produit et non une somme de ceux-ci, et cette situation n'est pas propre au cinéma. C'est en effet « un phénomène qu'on rencontre forcément chaque fois qu'on a affaire à la juxtaposition de deux faits, deux événements, deux objets. Car nous avons le réflexe presque automatique de faire des déductions, des généralisations parfaitement stéréotypées, si l'on place côte à côte devant nous tel et tel objet ». EISENSTEIN, Sergueï. « Montage 1938 », op. cit., p. 188.

⁵¹⁷ Dans un ouvrage sur le montage cinématographique, Vincent Amiel distingue trois types de technique : le *montage narratif* (plans s'enchaînant de façon linéaire et dirigée), le *montage discursif* (sens supplémentaire émergeant de l'enchaînement précis entre un plan et le suivant) et le *montage par correspondances* (pas de rapport entre un plan et le suivant). AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Armand Colin, 2010.

pouvoir sémantique important et distinct des autres arts⁵¹⁸. Dans *Le cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925), le martèlement des bottes des soldats descendant les escaliers d'Odessa à contretemps des changements de plan provoque une disjonction entre le fait sonore sous-entendu par les images et le « rythme visuel » lui-même. Plus généralement, toutes les méthodes de montage dont parle Sergueï Eisenstein sont basées sur un type de conflit différent⁵¹⁹. Gilles Deleuze tient la disjonction entre le voir et l'entendre comme l'un des procédés définissant le cinéma :

Une idée cinématographique, c'est par exemple la fameuse dissociation voir-parler dans un cinéma récent [...] C'est une idée tellement cinématographique que d'assurer la disjonction du voir et du parler, du visuel et du sonore, que ça répondrait à la question de savoir ce qu'est par exemple une idée en cinéma.⁵²⁰

Il existe donc une « musicalité du montage »⁵²¹ dans le cinéma muet, qui vient s'ajouter aux impressions sonores débordantes des images, ainsi qu'a pu le montrer l'exemple de réalisation de Dziga Vertov. Le cinéma parlant hérite de cette dialectique des sensations, comme l'illustre la scène du barbier dans *Le Dictateur* (Charlie Chaplin, 1940), où chaque geste est synchronisé avec un événement sonore de la *Danse hongroise n°5* (Johannes Brahms, 1869)⁵²².

Contrairement au cinéma muet (dont il n'a finalement que le nom), mais aussi dans une moindre mesure au cinéma sonorisé en direct⁵²³, la discontinuité sonore/visuel qu'instaure la *musique*

⁵¹⁸ Voici trois exemples de montage éloquents dans *L'homme à la caméra*. 1) Un couple vient faire ses papiers de mariage dans un bureau de la ville, et la séquence d'après montre un autre couple venant au même bureau faire ses papiers de divorce ; 2) Un homme se fait raser puis une personne aiguise sa hache ; 3) Un athlète lance son javelot puis un gardien de but plonge pour récupérer un ballon.

⁵¹⁹ Dans le *montage métrique*, le contenu des images se subordonne à la longueur de chacun des plans ; le *montage rythmique* se définit par un conflit entre la longueur d'un plan et son mouvement intérieur propre ; le *montage tonal* est un conflit entre des données rythmiques et « tonales » ; le *montage harmonique* est un conflit entre la « tonalité principale » et ses « harmoniques ». EISENSTEIN, Sergueï. « Méthodes de montage », *op. cit.*

⁵²⁰ DELEUZE, Gilles. « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». In : *Id., Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 297.

⁵²¹ La musicalité du montage n'a pas laissé Pierre Henry indifférent, lui qui a réalisé une bande-son pour *L'homme à la caméra* en 1993.

⁵²² Cette association n'est pas seulement rythmique puisque les caractéristiques du geste de Charlie Chaplin (force, mise en espace, expressions faciales, etc.) sont également en adéquation avec les caractéristiques musicales, si bien que l'*affordance sonore* impliquée par le geste épouse la forme du son (qui elle implique une *affordance gestuelle*) selon un schéma d'énergie commun. De cette manière, les longs gestes de va-et-vient de l'acteur sont assimilés aux tirer-pousser d'un violoniste. Cela permet de généraliser les gestes du musicien à des schémas plus globaux, en matière d'énergie. L'exemple de Charlie Chaplin est emprunté à Rolf Inge Godøy. En généralisant ce cas, l'auteur suppose que les *affordances musicales* peuvent s'appliquer aux styles musicaux autant qu'aux sensations d'émotion ou esthétiques. GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound », *op. cit.*, pp. 104-105.

⁵²³ Comme le remarque le professeur Rick Altman, les films sont accompagnés seulement lorsque c'est justifié. Les bruits n'accompagnent en effet que les événements saillants, et il arrivait fréquemment que la musique serve de substitut à l'absence d'images lorsque la bobine devait être changée : « au début du nouveau siècle, le son du

concrète ne naît pas d'un défaut de la technique mais est une conséquence de sa sophistication. Dans les années 1950, l'absence d'interprète sur la scène musicale suit précisément l'évolution des techniques de studio (génération du son, enregistrements, montage) qui font du geste compositionnel un geste concret travaillant directement le son – qui altère en conséquence le geste d'interprétation⁵²⁴. Cela entraîne un nouveau format de musique, la musique acousmatique, qui désincarne la scène en évacuant toute « actualisation de la dimension gestuelle⁵²⁵ ». Pour Vincent Tiffon, c'est l'absence de malléabilité du temps qui empêche l'auditeur de vivre le temps musical : « dans la musique acousmatique, en choisissant de fixer le geste musical sur support analogique ou numérique, le temps n'est pas vécu en cela que l'auditeur n'est pas témoin du processus de montage⁵²⁶ ». Au lieu d'être hors-temps, les gestes du compositeur fixent le temps une fois pour toutes. Il n'est donc pas possible, lors d'un concert, d'agir en temps réel sur la durée des événements. Néanmoins, le phénomène musical acquiert une identité propre, ainsi que l'affirme Abraham Moles : « cette reproductibilité, cette permanence, crée l'identité du phénomène musical et de ce fait lui confère une *personnalité* : ce qui passe n'a pas d'identité⁵²⁷ ».

cinéma est donc doublement discontinu. Les normes contemporaines exigent un accompagnement seulement pour une sélection de films. Dans de nombreux théâtres, les films de danse et de fanfare pouvaient compter sur une certaine forme d'accompagnement musical, mais les films qui n'ont pas de justification claire pour la musique s'en passaient généralement. De même, des effets sonores pouvaient bien être introduits, mais ils n'accompagnaient que des événements d'image très productifs de son. Enfin, dans de nombreux théâtres, la musique servait d'alternative aux films, fournissant un point d'intérêt indépendant précisément au moment où la bobine de film était en train d'être changée. D'une façon ou d'une autre, la composante sonore des premiers lieux de tournage était habituellement caractérisée par sa discontinuité » [*As the new century began, cinema sound was thus doubly discontinuous. Contemporary standards required accompaniment for selected films only. In many theaters, dance and marching band films could count on some form of musical accompaniment, but films lacking clear justification for music would usually do without. Similarly, sound effects might well be introduced, but they would accompany only image events dearly productive of sound. Finally, in many theaters music would serve as an alternative to the films, providing an independent point of interest precisely at the moment when the film reel was being changed. One way or another, the sound component of early film venues would usually be characterized by its discontinuity*]. ALTMAN, Rick. « From Peep Show to Projection ». **In** : *Id.*, *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press, 2004, p. 93.

⁵²⁴ Le compositeur manipule directement la bande magnétique à l'aide d'une lame et de ruban adhésif. Mais au départ, les manipulations se font directement avec les disques (*La coquille à planètes*, 1944 ; *Études de bruits*, 1948 ; *Symphonie pour un homme seul*, 1950).

⁵²⁵ BRICOUT, Romain., TIFFON, Vincent., LAVIALLE, Rémi. « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation ». Déméter [en ligne] 2014, Manières de créer des sons. Disponible sur : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=438> (consulté le 27 août 2018).

⁵²⁶ *Id.*

⁵²⁷ MOLES, Abraham. « Structures sonores et musique ». **In** : *Id.*, *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris : Denoël, 1972, p. 166.

En musique, la discontinuité entre le visuel et le sonore remonte au début du XX^e siècle⁵²⁸, avec la première lutherie électronique⁵²⁹ et la diffusion radiophonique⁵³⁰. La différence fondamentale avec la *musique concrète* est que cette dernière propose un nouveau type d'écoute et une nouvelle approche de la composition. La séparation entre le visuel et le sonore est une conséquence du développement des techniques d'enregistrement, qui éliminent l'effort, l'engagement corporel sur le vif auparavant lié à toute production sonore réalisée sur scène. Ce bouleversement fait émerger en négatif le concept de « caractère vivant » [*liveness*] chez des auteurs tels que Philip Auslander⁵³¹, John Croft⁵³², Jeffrey M. Morris⁵³³ et Paul

⁵²⁸ Dès 1809, le paléontologue et inventeur Samuel Thomas Soemmerring avait créé un télégraphe électrique qui déclenchait une rangée de sonnettes à plusieurs kilomètres de distance, mais le cas est anecdotique puisqu'il ne permettait pas de diffuser de la musique (c'était une simple « télécommande »). L'influence la technique la plus importante pour le XX^e siècle est sans doute l'invention du télégraphe musical d'Elisha Gray en 1876. Pour plus d'informations, cf. : <http://120years.net/the-musical-telegraphelisha-greyusa1876/> (consulté le 27 août 2018).

⁵²⁹ La musique du Télharmonium était diffusée sur les lignes téléphoniques de New York (dans les lieux domestiques ou les hôtels), d'où le nom de l'instrument (« harmonie télégraphique »). Ray S. Baker, qui a pu l'entendre à l'hôtel Hamilton, témoigne de cette expérience insolite : « la musique semble sortir du néant, pas de musiciens à regarder, pas d'instrument, rien que deux câbles sortant du mur » [*The music apparently comes out of nothingness, no players to be seen, no instrument, nothing but two wires running out of the wall*]. Le chroniqueur regrette l'ensemble des données visibles qu'offre une présence scénique, c'est-à-dire « la vision, plaisante pour beaucoup d'entre nous, de l'humanité du leader histrionique avec son 'front pâle et sombre, et ses longs cheveux noirs', le gros homme au trombone, et enfin et non des moindres, le 'petit homme dans l'atelier de fer-blanc' » [*We shall miss the sight, pleasing to many of us, of the humanity of the histrionic leader with his 'pale, bleak forehead, and his long black hair' the fat man with the trombone, and last and not least, the 'little man in the tin shop'*]. BAKER, Ray S. « New Music for an Old World. Dr. Thaddeus Cahill's Dynamophone: An Extraordinary Electrical Invention for Producing Scientifically Perfect Music ». *McClure's Magazine*, 1906, vol. 27, n°3, p. 295, p. 301.

⁵³⁰ L'idée d'une diffusion de la musique par des câbles téléphoniques se situe dans le prolongement de trois inventions : le théâtrophone de Clément Ader (1881), dont le projet (abandonné avant la seconde guerre à cause de droits d'auteurs) consistait à diffuser en direct chez ses abonnés les représentations de l'opéra Garnier à l'aide de deux microphones placés de part et d'autre de la scène ; le journal téléphonique de Tivadar Puskás (1893), véritable ancêtre de la radio, qui consistait en la diffusion de programmes et de musique au domicile des auditeurs grâce au réseau téléphonique ; le Tel-musici (1909), où les abonnés appelaient directement une salle de diffusion centralisée pour que les opératrices puissent procéder à la sélection du contenu musical et le diriger jusqu'aux haut-parleurs spécialement conçus et logés au domicile de l'auditeur. Ce n'est qu'à partir des années 1920 que la radio ne sert plus de moyen de communication interpersonnel, se centralise et acquiert le rôle qu'on lui connaît aujourd'hui.

⁵³¹ AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, op. cit.

⁵³² John Croft, qui s'intéresse à la performance électronique en temps réel et donne des conditions pour préserver l'instrumentalité d'une performance électronique, qui a tendance à perdre son *caractère vivant*. Il définit également différents niveaux de relation entre un performeur et la médiation électronique, plus ou moins éloignés d'une symbiose où culminerait le *caractère vivant*. CROFT, John. « Theses on Liveness ». *Organised Sound [en ligne]* 2007, vol. 12, n°1, pp. 59-66. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/theses-on-liveness/CDF2F51B0741F2AFB23C660CF04BB517#> (consulté le 5 novembre 2018).

⁵³³ Jeffrey M. Morris utilise le *caractère vivant* comme élément d'une œuvre d'art. Au sein de ses propres pièces, il fait de la médiation un paramètre de composition qui assure un contrepoint. Cela lui permet de créer et de contrôler une tension au cours de la performance. La médiation devient alors un dispositif contrapuntique d'imitation et de structure formelle. Par exemple, des échantillons peuvent être enregistrés en temps réel, via un piano numérique, mais entendus seulement à la fin de la pièce, ce qui résout la tension installée lorsque le pianiste réalisait ces actions muettes (*Time Is the Substance of Which I Am Made*, 2007). En d'autres termes, « le caractère vivant de l'instant originel est mise en valeur par sa disparition dans la version médiatisée » [*The liveness of the original moment is highlighted through its disappearance in the mediatized version*]. Dans *This Is Not a Guitar* (2007), le spectateur assiste également à des gestes physiques sans résultante sonore et, inversement, à des

Sanden⁵³⁴, dont c'est la spécialité⁵³⁵. Le terme est utilisé en 1999 par Philip Auslander pour désigner l'authenticité de la production et de l'exécution musicales humaines, par opposition à l'artifice des reproductions électroniques. Dès les premières musiques mixtes, un décalage se crée entre une scène incarnée (musiciens) et une musique dont on ne perçoit pas les gestes producteurs de son (bande sonore). Ce décalage est particulièrement visible dans *Déserts* (Edgard Varèse, 1954), *Musica su due dimensioni* (Bruno Maderna, 1958) et *Analogique A et B* (Iannis Xenakis, 1959). Il se crée donc plusieurs plans en rupture les uns des autres (audio-visuel, audio, visuel, audio, etc.), qui provoquent un choc perceptif chez l'auditeur-spectateur. Notons que l'« absence » de *caractère vivant* entraînée par une écoute acousmatique n'est qu'apparente. Elle se situe seulement au niveau physique et spatial. Pour le dire autrement, « l'interprétation [...] est seulement déplacée de la salle de concert au studio⁵³⁶ ». Cette désincarnation n'évacue donc pas la sensation des gestes du compositeur et des musiciens enregistrés, qui sont bien présents à travers les sons eux-mêmes lors d'une écoute acousmatique :

Nous avons tendance à entendre le corps des musiciens comme la 'cause' principale des sons dans la musique instrumentale, alors que dans la musique acousmatique, notre attention se déplace vers des causes plus compositionnelles. L'acousmatique peut agir pour dissimuler ou déformer l'information que nous utilisons normalement pour identifier les gestes faits par

archétypes guitaristiques (comme un *bend* ou des *riffs* familiers) privés des actions qui sont censées les produire. Cette pièce utilise le contrepoint « dans la dimension du caractère vivant et de la médiation, pour créer de la tension et du relâchement et pour aider au développement de la musique » [*This piece uses counterpoint in the dimension of liveness and mediation to create tension and release and to aid the forward development of the music*]. MORRIS, Jeffrey M. « Structure in the Dimension of Liveness and Mediation ». *Leonardo Music Journal* [en ligne] 2008, n°18. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/lmj.2008.18.59> (consulté le 5 novembre 2018), p. 60.

⁵³⁴ Pour Paul Sanden, le *caractère vivant* est une trace de ce qui pourrait subvenir en temps réel, incluant le cas médiatisé. Il s'agit « [d']une perception, guidée par les différentes manières dont elle peut être évoquée à l'intérieur du discours et de la pratique culturelle » [*Liveness is a perception, guided by the different ways it may be evoked inside cultural discourse and practice*]. Malgré la personnalité très cérébrale du pianiste (l'effort corporel n'est pour lui important que parce qu'il assure la concrétisation de la pensée en sons audibles), l'auteur montre que les disques de Glenn Gould comportent un *caractère vivant corporel* [*corporeal liveness*] audible au travers de sa voix, de la chaise sur laquelle il est assis et de son piano, cette perception étant favorisée par une position très proche des micros lors des enregistrements. Dans ce cas, c'est donc la médiation elle-même qui rend possible la compréhension du sens musical, et qui invite à concevoir la présence d'un *caractère vivant* dans un enregistrement. SANDEN, Paul. « Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music ». *Current Musicology* [en ligne] 2009, n°88. Disponible sur : <https://currentmusicology.columbia.edu/article/hearing-glenn-goulds-body-corporeal-liveness-in-recorded-music/> (consulté le 5 novembre 2018), p. 8.

⁵³⁵ Paul Sanden a fait sa thèse de doctorat sur le *caractère vivant*, dans laquelle il extrait sept déclinaisons à partir d'un bilan de recherche sur le sujet, dont le *caractère vivant corporel* [*corporeal liveness*], qui définit la connexion de la musique à un corps sonore acoustique, généralement celui d'un interprète. C'est suivant cette dernière catégorie qu'il envisage les disques de Glenn Gould. SANDEN, Paul. *Performing Liveness: Musicians, Machines, and Mediatization*. Thèse de doctorat : Musique. London : University of Western Ontario, 2008.

⁵³⁶ BADINGS, Henk. « Sur les possibilités et les limitations de la musique électronique ». *Revue de musicologie*, 1959, vol. 13, n°1, p. 59.

les musiciens, mais les gestes du compositeur sont mis en évidence à travers les traces que ces gestes laissent derrière eux. D'un point de vue écologique, ces traces fournissent des informations qui précisent la présence de l'activité humaine et des actions qui communiquent ou signifient le caractère.⁵³⁷

Ainsi qu'on a pu le voir lors du précédent chapitre, l'écoute acousmatique provoque en effet une imagerie mentale qui reconstitue le côté musculaire, l'effort du geste du musicien⁵³⁸. Les répertoires de théâtre musical et de théâtre instrumental vont agir comme un « effet-jogging⁵³⁹ » vis-à-vis de la scène (qui est réinvestie) et de la partition, à une époque où le poste de télévision et l'électrophone envahissent les foyers⁵⁴⁰. Ces œuvres comportent en effet un *caractère vivant* encore plus présent que dans une pièce de concert classique (actions, déplacements, théâtralisation du *geste instrumental*, etc.) et viennent compenser ce changement médiologique. Pour Dieter Schnebel, il est clair que ces œuvres qui se donnent à voir autant qu'à entendre sont une réaction contre la musique acousmatique :

Le côté visible de la musique a-t-il considérablement gagné en importance. Et c'est un dommage qui s'est ainsi trouvé réparé. À savoir qu'au moyen du disque microsillon, de la bande magnétique et du haut-parleur, on avait pu réduire la musique à une pure présence

⁵³⁷ “We tend to hear the bodies of musicians as the primary ‘cause’ of sounds in instrumental music, whereas in acousmatic music our attention is shifted to more compositional causes. The acousmatic can act to conceal or distort the information we would normally use to identify the gestures made by musicians, but instead the gestures of the composer are highlighted through the traces such gestures leave behind. From an ecological standpoint such traces provide information that specifies the presence of human activity, and actions that communicate or signify character.” WINDSOR, W. Luke. « Gestures in Music-making: Action, Information and Perception », *op. cit.*, p. 60.

⁵³⁸ Cette imagerie peut être « sabotée » par la rupture entre le visuel et le sonore qu'instaurent la diffusion acousmatique et les techniques de manipulation sonore. En 1930, Paul Hindemith compose les *Trickaufnahmen* [Enregistrements de truc(age)s], une pièce produite par manipulation d'enregistrements d'instruments acoustiques, dans lesquels les vitesses de lecture sont modifiées à partir de plusieurs tourne-disques et d'un microphone. Ainsi, l'auditeur peut entendre de la musique acoustique (en l'occurrence du violoncelle et du xylophone) sans qu'il soit possible de la réaliser. Cette utilisation du *varispeed* se retrouve par exemple dans *Lower* (1946), où Les Paul a accéléré de deux fois la vitesse de lecture de plusieurs guitares. L'auditeur entend donc une octave plus haut et ne peut jouer le morceau lui-même avec ses propres moyens. Il y a donc une rupture entre ce qui est entendu et ce qui est réalisable par le corps de l'interprète. Dans une optique similaire, en 1952, lors d'un concert au Museum of Modern Art de New York, Otto Luening et son élève Vladimir Ussachevsky font entendre une pièce de flûte modifiée par enregistrement (*Fantasy in Space*) et une autre avec des sons de piano modifiés (*Sonic Contours*).

⁵³⁹ L'*effet-jogging* désigne une tendance du début du XX^e siècle qui consiste à favoriser la course à pieds au détriment de l'automobile, à une période où elle alors est en pleine expansion. Plus généralement, ce terme est employé pour caractériser un contre-effet du développement de la technique.

⁵⁴⁰ Dans les années 1960, la télévision devient à la fois le média dominant et un véritable média de masse. En 1956, 65% des foyers américains possèdent une télévision. En 1965, 40% des foyers français en ont une. À la fin des années 1960, près de 70% des foyers seront équipés de téléviseur, alors que seulement 10% d'entre eux l'étaient au début de la décennie. Après avoir renversé l'audience radiophonique du soir, la télévision s'accapare le temps libre des gens. On peut supposer que les différents acteurs du spectacle vivant, au théâtre ou en musique par exemple, participent à un *effet-jogging* qui se caractérise par la réhabilitation du corps sur la scène de manière encore plus soutenue et chargée de sens. Par ailleurs, une étude de Jennifer Barnes montre que la période 1951-2002 comprend une cinquantaine d'opéras commandés par la télévision. BARNES, Jennifer. *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*. Woodbridge : Boydell, 2003.

acoustique, et c'était d'autant plus vrai pour la musique électronique, qui avait même fait oublier l'interprète.⁵⁴¹

Ce sur quoi s'élève le compositeur allemand est l'absence des conséquences sonores d'une expérience de corps social pendant le concert, qui témoigne d'une marque organique de la salle :

Les spectacles musicaux offrent eux aussi beaucoup de choses dignes d'être observées, par exemple la manière dont la tension se relâche dans les toussotements et l'agitation entre deux mouvements, ou dans les applaudissements à la fin d'un morceau. Certaines conclusions fortissimo d'œuvres majeures sonnent vide quand elles sont diffusées à la radio, parce qu'il manque le tonnerre d'applaudissements en vue duquel elles sont composées. Et tout ce qu'il y a à voir !⁵⁴²



À partir d'une pratique compositionnelle « sur le vif », c'est-à-dire par une véritable physicalité du geste d'écrire, le paradigme de la *musique concrète* implique une conscience de l'*objet sonore* et la non-nécessité d'une présence corporelle sur scène. À côté des « anamorphoses temporelles⁵⁴³ », les expériences du « sillon fermé » et de la « cloche coupée⁵⁴⁴ » effectuées à l'aide de tourne-disques (Studio de la RTF, 1948) font naturellement émerger la pratique de l'*écoute réduite* – donc une nouvelle conscience de l'écoute. Ces découvertes imposent également un nouveau rapport au temps musical. Le *sillon fermé* par exemple, est un « 'fragment sonore' qui n'[a] plus ni début ni fin, un éclat de son isolé de tout contexte temporel, un cristal de temps aux arrêtes vives, d'un temps qui n'appartient plus à aucun temps⁵⁴⁵ ». La répétition acquiert un nouveau statut, détaché de la rhétorique d'un discours. D'une manière générale, c'est le processus de création électroacoustique qui est indissociable d'une appréhension différente du temps musical. Fixer le temps dans l'espace, telle est la propriété fondamentale de l'enregistrement. Le principe de répétition du *sillon fermé*

⁵⁴¹ SCHNEBEL, Dieter. « Sur les tenants et les aboutissants de la musique [1964] ». In : *Id., Son et corps*. Dijon : Les presses du réel, 2017, p. 26.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Le terme « anamorphose » provient de la déformation d'une image par un miroir. Pierre Schaeffer l'utilise dans le sens d'une déformation psychologique de la réalité physique, en particulier une interprétation du son différente de ses données quantitatives. Par exemple, un son paraîtra plus long s'il est lu à l'envers à s'il comporte plus d'informations qu'un autre son de même durée. Pour plus de précision, cf. : SCHAEFFER, Pierre. « Temps et durée ». In : *Id., Traité des objets musicaux, op. cit.*, pp. 244-258.

⁵⁴⁴ L'expérience de la « cloche coupée » consiste à retirer l'attaque d'un son de cloche lors de son enregistrement. Le son écouté ressemble alors à un hautbois, ce qui prouve que l'attaque est un paramètre déterminant dans la reconnaissance du timbre.

⁵⁴⁵ SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète, op. cit.*, p. 40.

peut alors être interprété comme du temps continu (qui boucle sur une durée assez courte, certes, mais qui devient un objet en soi) créé à partir d'un espace physique exigü (le sillon). Dans ce cas, comme dans celui du concert acousmatique, la discontinuité visuel-sonore se ramène finalement à une discontinuité espace-temps.

Le temps musical, auparavant insaisissable, devient tangible et mesurable : « l'enregistrement est en réalité une application *du temps sur l'espace* qui fait participer la substance temporelle jusque-là insaisissable des propriétés de celui-ci, parmi lesquelles la *permanence* a travers le temps est la plus évidente⁵⁴⁶ ». La manipulation de la bande magnétique rend possible une organisation plus fine des segments musicaux, ce qui favorise la création de formes fragmentaires et l'éviction des schémas antérieurs. Ce sont les notions de durée et de temps musical qui se trouvent affectées par le geste physique de « faire » de la musique, comme le font remarquer Eric Salzman et Thomas Desi : « l'élimination des modèles traditionnels dans le cadre de l'expérimentation des fragments, des collages et de l'abstraction remet les questions de durée et de temps sur le devant de la scène⁵⁴⁷ ».

Nouvelles gestions du temps musical

Dans son *Cours de médiologie générale*, Régis Debray considère qu'il existe un temps biologique lié à la mémoire ainsi qu'un temps industriel qui dépend de la technique, et que l'écart se creuse entre les deux. Tandis qu'il faut toujours neuf mois pour faire un enfant (qu'il soit prêté ou non, précise-t-il), le concorde traverse l'Atlantique en seulement trois heures et demie. L'homme moderne se trouve alors dans une position conflictuelle où il a du mal à préserver ses habitudes liées aux rythmes de la mémoire face à celles qu'il acquiert vis-à-vis de la technique. Le changement de vitesse de défilement dû à la multiplication des transports de plus en plus rapides induit inévitablement un changement de style de vie, de volonté, d'ambition et d'affect chez l'homme moderne :

Ce n'est pas le même homme social qui se déplace à pied, à cheval, en diligence, en voiture, en avion, demain en fusée. C'est l'homme-piéton, l'homme-cheval, l'homme-diligence,

⁵⁴⁶ MOLES, Abraham. « Structures sonores et musique », *op. cit.*, p. 166.

⁵⁴⁷ "The elimination of traditional models in the course of experimentation with fragments, collages, and abstraction puts the issues of duration and time span back onto center stage." SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. « Text ». In : *Id.*, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, *op. cit.*, p. 95.

l'homme-train, etc. Ce n'est pas le monde qu'il traverse, et ce ne sont pas les mêmes pensées qui le traversent. Si 'penser c'est passer', elles varient avec les vitesses de passage.⁵⁴⁸

La réflexion s'applique également au sujet des moyens d'enregistrements du son. Il y aurait donc le compositeur-papier, le compositeur-gramophone, le compositeur-microsillons, le compositeur-bande, le compositeur-numérique, chacun induisant des façons différentes de composer de la musique. Le cas le plus significatif reste la bande magnétique puisque celle-ci permet non seulement de transporter le son, mais surtout de le manipuler instantanément et de disposer n'importe quel *objet sonore* à n'importe quel instant.

Tandis que la musique tonale reste toujours l'héritière d'un *ars mensurabilis*, le paradigme de la *musique concrète* évacue la nécessité de la notation traditionnelle et de la mesurabilité pour laisser place à un temps non mesuré et non pulsé – qui était déjà présent en filigrane chez Claude Debussy⁵⁴⁹ et Anton Webern. Par ailleurs, l'éclatement de la dramaturgie, du déroulement chronologique propre à la musique tonale et de l'identité du personnage – présents à travers les œuvres de Bertolt Brecht et Kurt Weill (interpolation de l'intrigue par des *Songs*) et de l'opéra *De la maison des morts* (Leoš Janáček, 1930)⁵⁵⁰ – devient monnaie courante dans les formes scéniques d'après-guerre. Puisque « derrière toute expérience musicale se cache un visage vocal⁵⁵¹ », on peut supposer que ces formes fragmentaires ont avant tout des origines vocales, c'est-à-dire qu'elles sont étroitement liées à la fragmentation du mot, l'éclatement du sens au profit du timbre. De la même manière qu'une phrase n'a plus de valeur sémantique mais n'est qu'un enchaînement de mots qui ont une valeur *signifiante* (au sens saussurien du terme) propre, une partie musicale peut être constituée de l'enchevêtrement de phrases ou motifs ayant une charge propre, ainsi que le montre le zapping sonore de John Cage ou le collage, si simple à réaliser avec la bande magnétique.

⁵⁴⁸ DEBRAY, Régis. « Le système transmission/transports », *op. cit.*, p. 240.

⁵⁴⁹ Chez Claude Debussy, l'abandon du développement thématique libère le son de son assujettissement à une forme temporelle abstraite. Le développement est plutôt « atmosphérique » et « les sonorités laissent le temps musical comme spontanément s'écouler de leurs rapports naturels ». BRELET, Gisèle. « Temps musical et philosophie du temps ». In : *Id.*, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Presses Universitaires de France, 1949, p. 699.

⁵⁵⁰ Cet opéra ne comporte ni de personnage principal ni de conduite dramaturgique d'ensemble. Il s'agit d'une suite d'instantanés où la dramaturgie n'est présente que localement, à travers les différents récits de chacun des prisonniers, même si ceux-ci restent malgré tout ponctués par des événements *in situ*. Le flux musical est souvent interrompu de manière soudaine, et change du tout au tout. Il n'y a pas d'effort de mise en contexte ni de fin heureuse et une constante tension plane sur la scène. La dramaturgie fragmentaire oscille entre douleur, rage et folie.

⁵⁵¹ COHEN-LEVINAS, Danielle. « Envoi ». In : *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, *op. cit.*, p. 8.

La non-linéarité comme principe général

Pour Marta Grabócz, le XX^e siècle présente un changement fondamental de narration, qui devient éclatée : « il est clair que la fonction narrative propre au XX^e siècle présenterait l'éclatement – du point de vue temporel – aussi bien de la dimension séquentielle que de la dimension configurationnelle⁵⁵² ». L'auteure expose clairement les enjeux d'une recherche sur ces pièces formant un corpus hétérogène :

Pour aboutir à une typologie complète de ces discours propres au XX^e siècle, il faudrait réunir et l'aspect de l'absence de thématique déjà évoquée, et celui des nouveaux principes structuraux ici non esquissés. Ces derniers devraient opérer à l'aide des temporalités nouvelles, des questions de la stasis, de la directionnalité, de leurs juxta- et de leurs superpositions.⁵⁵³

Le processus de création électroacoustique s'effectue lui-même sur un temps éclaté, de sorte que la multiplication des compositions en temps éclaté proviendrait en partie des possibilités offertes par le support de sonofixation :

L'expression '**temps éclaté**' correspond aux allers et retours compositionnels entre les différentes étapes du processus de création électroacoustique : captation ou création des sons, transformation (filtrage, transposition, boucle, lecture inversée, effets temporels, etc.), montage et mixage (spatialisation, etc.). Chacune de ces étapes est une extraction temporelle, un décloisonnement du temps, d'où [l']expression 'temps éclaté'. La composition en temps éclaté est une des conséquences de la réversibilité du temps, réversibilité induite par la nature même du support enregistré.⁵⁵⁴

L'éclatement de la narration touche en réalité de nombreux domaines artistiques, comme la danse⁵⁵⁵, le cinéma⁵⁵⁶ et le théâtre⁵⁵⁷ qui, dans les années 1970, peut être qualifié de

⁵⁵² GRABÓCZ, Márta. « Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale ». In : *Id.*, *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 106.

⁵⁵³ *Id.*, p. 110.

⁵⁵⁴ BRICOUT, Romain., TIFFON, Vincent., LAVIALLE, Rémi. « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation », *op. cit.*

⁵⁵⁵ Dès les années 1950, les chorégraphies de Merce Cunningham ne possèdent plus de fil conducteur ni d'histoire. La danse n'a pas de narration et est considérée pour elle-même.

⁵⁵⁶ *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), par exemple, possède une narration déconstruite et une temporalité éclatée. Dans les années 1960, l'absence d'une narration chronologique se retrouve chez Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960 ; *Week-end*, 1967), Federico Fellini (*La douceur de vivre*, 1960 ; *Huit et demi*, 1963) ou encore Luis Buñuel (*Belle de jour*, 1967 ; *La voie lactée*, 1969).

⁵⁵⁷ Dans *La Cantatrice chauve* (Eugène Ionesco, 1950), l'enchaînement de situations indépendantes représente une temporalité fragmentée.

postdramatique. Ce dernier se prive en effet d'éléments de narration pour devenir fragmentaire. Le théâtre postdramatique est post-brechtien au sens où il n'agit plus comme un aiguisement de la perception du spectateur :

Lorsque manifestement l'illusion dramatique n'est plus simplement rompue ou remplacée par la distance épique ; lorsque, manifestement on n'a besoin ni de l'action dramatique ni des *dramatis personae* plastiquement conçues ; lorsque ni une collision dramatique/dialectique des valeurs ni même des personnages identifiables ne sont plus nécessaires pour produire du théâtre (et le nouveau théâtre démontre tout ceci très largement), alors le concept de drame, même avec mille différenciations, perd sa valeur conceptuelle. Il ne résout plus la mission des concepts théoriques consistant à aiguiser la perception, mais il occulte la compréhension du théâtre.⁵⁵⁸

Le drame est un modèle esthétique qui comporte des implications fondamentales à un niveau social et épistémologique, comme la représentation de la réalité humaine par le dialogue scénique et la pertinence du comportement d'un personnage dans la société. Le théâtre postdramatique marque la libération de sa subordination vis-à-vis du drame, et passe du théâtre d'œuvre au théâtre d'événement. Le théâtre postdramatique est un théâtre où toutes les modalités scéniques (geste, décor, mise en scène, etc.) sont placées au même niveau que le texte et concevables sans celui-ci : « ce n'est que lorsque les moyens théâtraux – au-delà de la langue – seront placés au même niveau que le texte et pensables même sans le texte, que l'on parlera de théâtre postdramatique⁵⁵⁹ ». De ce point de vue, le théâtre de l'absurde autant que le *théâtre épique* sont toujours attachés à la tradition du théâtre dramatique puisqu'ils sont dominés par un « cosmos textuel fictif⁵⁶⁰ ».

Jonathan D. Kramer, dans l'ouvrage *The Time of Music*, définit le temps comme une « *relation* interne entre les gens et les événements qu'ils perçoivent⁵⁶¹ ». Il analyse la musique du XX^e siècle en la considérant comme un changement paradigmatique de structuration du temps. Selon l'auteur, il y a eu un changement progressif d'un *temps linéaire*, où les événements découlent des événements précédents, à un *temps non-linéaire*, où ces événements sont indépendants et seulement impliqués par des principes qui gouvernent la pièce entière ou une de ses sections. La musique balinaise, par exemple, est *non-linéaire* en ce qu'elle n'est pas orientée vers un climax. Elle n'est pas appréciée comme un moyen d'atteindre un objectif, mais

⁵⁵⁸ LEHMANN, Hans-Thies. « Drame ». In : *Id.*, *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002, p. 45.

⁵⁵⁹ *Id.*, p. 81.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ "Relationship within between people and the events they perceived." KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, *op. cit.*, p. 5.

plutôt comme une satisfaction interne en soi. Le temps musical *non-linéaire*, en proie au morcellement et à la discontinuité, ne serait qu'une conséquence des mutations de la société moderne :

Aujourd'hui, bien que nous puissions avoir un sens de l'orientation dans notre vie quotidienne, il est difficile de maintenir notre foi dans les grands objectifs de l'humanité tout entière [...] Il est donc approprié que la musique multidirectionnelle moderne n'ait pas d'objectifs sans équivoque, malgré d'innombrables processus et progressions à petite échelle dans les paramètres individuels.⁵⁶²

Dans *Opera* (1970), Luciano Berio utilise trois niveaux narratifs distincts, mais pas de ligne narrative d'ensemble. Selon Giordano Ferrari, on passe d'un « contenu-histoire » à un « contenu-référence⁵⁶³ », c'est-à-dire qu'à la place de transmettre des idées, le compositeur construit des histoires. L'auditeur-spectateur assiste alors à des « polyphonies de couches textuelles et musicales⁵⁶⁴ » où les mouvements du musicien possèdent des informations faisant partie intégrante de l'œuvre. La *non-linéarité* doit donc être considéré comme une caractéristique globale qui, en musique, donne lieu à des œuvres au déroulement éclaté, à des polyphonies de drames, des narrations fragmentaires, ou simplement des compositions qui manquent de progression, de but à atteindre, de mouvement et de contraste, tel qu'on le perçoit chez John Cage ou dans *Stimmung* (Karlheinz Stockhausen, 1968). Cela n'enlève pas moins la consistance d'une œuvre en tant que forme, comme le dit Dieter Schnebel : « la composition n'en veut pas moins l'unité, même celle de l'hétérogène, fût-ce comme négation d'elle-même : la cohésion de ce qui n'a aucune cohésion, jusqu'à sa propre suspension⁵⁶⁵ ».

Constitution d'un temps lisse

La bande magnétique entretient un rapport intime entre l'espace et le temps, c'est-à-dire entre la longueur physique et la durée (sonore). Elle permet de découper « un millimètre de son » tandis que les générateurs permettent de produire des harmoniques précis au hertz près pouvant donc être placés n'importe où dans le temps. Le contrôle total de la durée d'un

⁵⁶² "Today, while we can have a sense of direction in our daily lives, it is difficult to maintain belief in large goals held by all of humanity [...] It is therefore fitting that modern multidirectional music should lack unequivocal goals, despite innumerable small-scale processes and progressions in individual parameters." *Id.*, p. 168.

⁵⁶³ FERRARI, Giordano. « Introduction à la question du théâtre musical dans les années soixante », *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶⁴ ALBERA, Philippe. « Opéra », *op. cit.*, p. 417.

⁵⁶⁵ SCHNEBEL, Dieter. « Processus de fermentation [1967] ». **In** : *Id.*, *Son et corps*, *op. cit.*, p. 37.

événement sonore permet une musique non pulsée, établie sur un *temps lisse*, comme en témoigne John Cage dans un entretien datant de 1981 :

[La bande magnétique nous] a fait prendre conscience qu'il y avait une équivalence entre l'espace et le temps, parce que la bande que l'on pouvait voir existait dans l'espace, alors que les sons existaient dans le temps. Cela a immédiatement changé la notation de la musique. Nous n'avions plus à compter un-deux-trois-quatre. On pouvait si on le voulait, mais ce n'était pas nécessaire. On peut mettre un son à n'importe quel moment dans le temps.⁵⁶⁶

Pour la création du *Ballet mécanique* dans les années 1920, George Antheil disait qu'il travaillait non pas avec des notes régies dans un système tonal, atonal ou dodécaphonique, mais avec le temps comme « 'toile de fond' principale⁵⁶⁷ ». Sa réflexion découle du fait que la musique mécanique a joué pour lui un très grand rôle. En effet, tout comme la bande magnétique, les instruments de reproduction mécanique (en particulier le piano mécanique, qui fut le seul à être exploité sur scène à cette période) imposent un rapport au temps et un contrôle différents⁵⁶⁸. Alors qu'avec la bande magnétique il devient théoriquement possible de disposer les éléments au dixième voire au centième de seconde près, il existe un contre-effet consistant à s'affranchir de la métrisation par le biais de musiques sans pulsation, écrites sur un *temps lisse*⁵⁶⁹. Dans les *Klavierstücke I-X* (Karlheinz Stockhausen), même si l'influence des possibilités offertes par la bande magnétique paraît dans la disposition ultra métrique des événements sonores, le temps reste *lisse*. Les pièces *Atmospheres* (György Ligeti, 1961) et *Lontano* (György Ligeti, 1967) se déploient dans des textures continues qui donnent une fausse d'impression de statisme, sans commencement ni fin. Les instruments d'orchestre y sont

⁵⁶⁶ "It made one aware that there was an equivalence between space and time, because the tape you could see existed in space, whereas the sounds existed in time. That immediately changed the notation of music. We didn't have to bother with counting one-two-three-four anymore. We could if we wanted to, but we didn't have to. We could put a sound at any point in time." CAGE, John. « Interview with Thom Holmes [avril 1981] ». In : HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*. New York : Routledge, 2016, p. 174.

⁵⁶⁷ « Le TEMPS, plutôt que la tonalité ou l'antitonalité constitue la 'toile de fond' principale, au sein de laquelle la musique se manifeste ». ANTHEIL, George. [Notes au sujet de *Ballet mécanique*, années 1960] In : BEAUVAIS, Yann., DUSINBERRE, Deke (dir.). *Musique film*. Paris : Scratch/Cinémathèque française, 1986, p. 39.

⁵⁶⁸ Même si la vitesse d'exécution peut être contrôlée par le pianiste, les séquences enregistrées sur rouleaux contraignent une lecture quasiment figée, ce qui pousse à concevoir le temps musical de la composition dans des termes plus millimétrés qu'en écrivant pour des instruments traditionnels.

⁵⁶⁹ Terme emprunté à Pierre Boulez dans son application de la notion d'*espace lisse*. En référence à une surface, le *temps lisse*, puisqu'il ne se réfère pas au temps chronométrique, est étranger au concept de vitesse. Au contraire, pour le *temps strié* (ou pulsé), « les structures de la durée se réfère[nt] au temps chronométrique en fonction d'un repérage, d'un balisage [la pulsation] ». Le *temps strié* est « susceptible d'être agi par la vitesse, [l']accélération ou [la] décélération ». BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 2011, pp. 99-100.

considérés comme des éléments d'une texture globale et modulante, comme c'est également le cas dans *Konx-Om-Pax* (Giacinto Scelsi, 1969) et *Styx* (François-Bernard Mâche, 1984). Le compositeur transcende l'aspect linéaire du temps en le figeant (ce qui donne un sentiment d'éternité inamovible) et crée une « machine à supprimer le temps⁵⁷⁰ ». Dans *Metastasis* (Iannis Xenakis, 1955), ce continuum sonore est marqué par des coups de wood blocks qui, en plus d'établir une strate d'éléments très courts ayant une morphologie *tonique*⁵⁷¹ qui contrastent nettement avec la nappe, rendent audibles l'unidirectionnalité du temps musical. La bande magnétique rend possible une musique discontinue construite par collages mais il se crée également un répertoire du continu, de stases faites de textures qui évoluent dans des formes libres, parfois à processus. La pièce *Continuum* (György Ligeti, 1968) exploite cette ambiguïté. En jouant du clavecin le plus rapidement possible, le musicien donne l'illusion d'une continuité à partir d'un « instrument discontinu ».

Collage et forme-moment

Dans les années 1950, « la bande magnétique induit une esthétique du collage, une écoute active du compositeur [...] et une nouvelle écoute instrumentée⁵⁷² ». La technique de collage, qui débute en fait dans les années 1910, chez les peintres (George Braque, Pablo Picasso, Juan Gris) et les dadaïstes puis les surréalistes des années 1920 (Raoul Hausmann, Francis Picabia, Kurt Schwitters, André Breton), s'inscrit dans le paradigme plus général du montage, où il est une fois encore difficile de ne pas faire le lien avec le cinéma⁵⁷³. En musique, le collage (manifeste dans *Glossolalie 61* de Dieter Schnebel, ou la *Sinfonia* de Luciano Berio, 1968) est une caractéristique de la postmodernité. Cette dernière se définit plus généralement par le fait d'aller puiser dans un réservoir de techniques d'écriture à travers toute l'histoire de

⁵⁷⁰ Formule empruntée à Claude Lévi-Strauss lorsqu'il expose une dénomination commune à la musique et à la mythologie. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et cuit*. Paris : Plon, 1964, p. 24.

⁵⁷¹ Dans le vocabulaire de la *typomorphologie* schaefferienne, un son *tonique* est un son dont la hauteur est fixe et repérable. Pour plus de détails, cf. : CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁵⁷² TIFFON, Vincent. « Pour une médiologie musicale », *op. cit.*, p. 122.

⁵⁷³ Lorsque Sergueï Eisenstein parle de techniques de montage au cinéma, cela ne représente pour lui « qu'un cas particulier de l'application du principe du montage en général, principe qui dans cette acception va bien au-delà du collage de morceaux de pellicule !... ». La combinaison d'éléments se trouve dans le son autant que dans l'image : « qu'il s'agisse de combiner des images, des sons, ou les deux à la fois, [...] on est en présence de la même méthode de montage ». EISENSTEIN, Sergueï. « Montage 1938 », *op. cit.*, p. 206, p. 224

la musique – les citations de Bernd Alois Zimmermann⁵⁷⁴, Klaus Huber, Bruno Maderna ou Dieter Schnebel⁵⁷⁵ sont à ce sujet caractéristiques. À partir de *Satyricon* (Bruno Maderna, 1976), Enzo Restagno dit que « l'opéra nouveau pourra être le reflet d'une réalité composite et surtout adopter une dramaturgie fragmentée, soutenue par une profonde connaissance des styles⁵⁷⁶ ». Le compositeur admet qu'il n'y a « aucune situation musicale principale par rapport à d'autres qui le seraient moins⁵⁷⁷ ». Le collage, qui n'est autre qu'un montage d'éléments hétérogènes, atteint son paroxysme avec le zapping tel que l'emploie John Cage⁵⁷⁸, dans l'usage de postes radiophoniques sur scène (*Imaginary Landscape n°4*, 1951 ; *Music Walk*, 1958) ou dans la sonofixation avec la pièce *William's Mix* (1951-53), qui impose la diffusion simultanée de 8 pistes indépendantes dont chacune est structurée selon la méthode de I Ching⁵⁷⁹. Là encore, la technique de composition empêche toute hiérarchie des différents éléments musicaux.

Par ailleurs, les interruptions franches, la succession de « moments » sans rapport direct les uns avec les autres, définissent la « forme-moment » [*Momentform*]. Même si la rupture assumée de différents « plans » sonores apparaît clairement dans « Les augures printaniers » (Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913), ce sont les *Symphonies d'instruments à vent* (Igor Stravinsky, 1920) qui constituent, selon Jonathan D. Kramer, la première pièce proposant une forme-moment⁵⁸⁰ – par ailleurs écrite au tout début d'une période cinématographique exploitant à fond l'art du montage. C'est ce que Pierre Boulez appelle *forme tressée*, quand il fait référence à *Jeux*⁵⁸¹ ou lorsqu'il parle d'une manière plus générale de « tresser les

⁵⁷⁴ Pour une étude sur la citation dans *Les soldats* (1965), cf. : DECROUPET, Pascal. « Citation et collage dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann ». *Art&Fact*, 1987, n°6, pp. 70-82.

⁵⁷⁵ Il ne s'agit pas d'un trait récurrent chez ce compositeur. En revanche, dans *Re-Visionen 1* et *2*, Dieter Schnebel cite Jean-Sébastien Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Richard Wagner et Claude Debussy.

⁵⁷⁶ RESTAGNO, Enzo. Cité dans : MATHON, Geneviève. « À propos du *Satyricon* de Bruno Maderna ». In : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, op. cit., p. 577.

⁵⁷⁷ MADERNA, Bruno. « Entretien à la radio hollandaise NOS après le *Satyricon* ». In : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, op. cit., p. 595.

⁵⁷⁸ Chez John Cage, le zapping est exploité pour sa caractéristique aléatoire. En revanche, dans les années 1990, lorsque la télévision est omniprésente, l'esthétique du zapping comme trait d'écriture musical est utilisé pour lui-même, sans être lié au hasard, ainsi qu'on peut l'entendre dans le groupe Naked City.

⁵⁷⁹ Le I Ching désigne un traité chinois ancestral utilisé pour les divinations, toujours consulté aujourd'hui. La méthode populaire pour interroger le livre consiste à jeter trois pièces de monnaie six fois de suite. L'utilisateur tombe alors sur un des 64 hexagrammes du livre, dont il peut lire les conseils de conduite à adopter par rapport à la question qu'il avait posé.

⁵⁸⁰ KRAMER, Jonathan D. « Moment Form in Twentieth Century Music ». *The Musical Quarterly*, 1978, vol. 64, n°2, pp. 177-194.

⁵⁸¹ Au sujet de *Jeux*, Pierre Boulez remarque que la forme musicale se renouvelle instantanément, « [qu']il faut traverser entièrement l'œuvre pour avoir conscience de sa forme ; cette dernière n'est plus architecturée, mais *tressée* ; autrement dit, il n'y a pas hiérarchie distributive dans l'organisation de 'sections' (statiques : thèmes, et dynamiques : développements) mais il y a des répartitions successives au cours desquelles les divers éléments constitutifs prennent une importance fonctionnelle plus ou moins grande. On conçoit qu'un tel sens de la forme ne

phénomènes divergents, et les forcer à l'unicité du dessein⁵⁸² ». Les *Symphonies d'instruments à vent* représentent une « expression extrême de discontinuité⁵⁸³ » [*extreme expression of discontinuity*] qui demeure malgré tout consistante grâce au croisement, à l'entrecroisement puis à la fusion des deux « thèmes », mais aussi probablement parce que la pièce est construite en proportions 3/2⁵⁸⁴. Au même moment, *Amériques* (Edgard Varèse, 1918-21) apparaît comme une forme musicale avec de forts contrastes, changeant subitement de section. Cette quasi-*forme tressée* naît d'une écriture fragmentée qui finit malgré tout par fusionner.

Après les expériences sérielles des années 1950, dont la *Klavierstück XI* (1957) constitue l'exemple-type, Karlheinz Stockhausen va plus loin, en portant ses règles d'agencement à un niveau supérieur, ce qui crée paradoxalement une *dramaticité* entre divers ensembles de sons *a priori* totalement autonomes. Dans *Kontakte* (1960) et *Carré* (1960), puis dans *Momente* (1962), ces ensembles s'appellent des « moments ». La démarche est similaire à celle d'Arnold Schönberg qui, après sa période atonale, souhaitait remettre de l'ordre en inventant la méthode de composition à 12 sons. Ici, Karlheinz Stockhausen, pour qui « la musique consiste en des relations d'ordre dans le temps⁵⁸⁵ », passe d'une phase de forme imprévisible de la musique (sous certaines conditions) à une autre où la direction n'est pas prévisible mais où la densité d'information l'est. Contrairement à la *Klavierstück XI*, on a donc une forme musicale prédéterminée, que l'on peut qualifier sans trop de risques de *non-linéaire*. En plus de cette forme particulière, cette pièce fondamentale du point de vue du temps musical contient des indications pour l'entrée du chef et les applaudissements (alors réalisés par l'orchestre !). De cette manière, le compositeur s'approprie les gestes « hors-temps », qui font partie du concert mais pas de la musique (un en début de concert, un à la fin). Il élargit au-delà des bornes la zone temporelle de jeu des instrumentistes. La notion de processus est progressivement « ruinée » à travers les œuvres du compositeur allemand, comme on peut le voir dans la progression chronologique suivante : *Kontra-Punkte* (écrite entre 1952 et 1953), *Klavierstück V* (composée

peut aller qu'à l'encontre d'habitudes auditives prises au contact de trois siècles de musique 'architecturale' ». BOULEZ, Pierre. « ... 'Auprès et au loin' [1954] ». In : *Id., Points de repère. Tome I : Imaginer*. Paris : Christian Bourgois, 1995, p. 312.

⁵⁸² BOULEZ, Pierre. « Un bilan ? ». In : *Id., Points de repère. Tome II : Regards sur autrui*. Paris : Christian Bourgois, 2005, p. 416.

⁵⁸³ KRAMER, Jonathan D. « Moment Form in Twentieth Century Music », *op. cit.*, p. 178.

⁵⁸⁴ Jonathan D. Kramer montre que chaque moment de la première moitié de la pièce fait l'objet d'une approximation du ratio 3/2, tandis que dans la seconde moitié, ce sont les sous-moments qui sont impliqués dans cette proportion.

⁵⁸⁵ "Music consists of order-relationships in time." STOCKHAUSEN Karlheinz. « ...How Time Passes... [1957] ». *Die Reihe*, 1959, n°3 : Musical Craftmanship, p. 10.

en 1954), *Gruppen* (écrite entre 1955 et 1957), *Klavierstück XI* (finalisée en 1954), *Zeitmaße* (composée entre 1955 et 1956), *Momente* (écrite entre 1962 et 1969). En particulier, *Gruppen*, *Zeitmaße* et la *Klavierstück XI* reposent sur des séries de durée possédant les mêmes propriétés structurelles que les séries de hauteurs. Après Karlheinz Stockhausen, « il n'y a 'plus ni structures, ni thèmes, ni motifs, ni objets' qui soient répétés, variés, développés, contrastés, décomposés, élaborés, agrandis, réduits, modulés, transposés, reflétés ou remontés'⁵⁸⁶ ». Le versant théorique des constructions formelles de ces œuvres fut publié en 1957 dans le célèbre article « ...wie die Zeit vergeht...⁵⁸⁷ », au sein duquel le compositeur construit pas à pas des échelles de temps analogues aux échelles de hauteurs⁵⁸⁸.

Non-fixité du déroulement musical et décloisonnement de l'espace scénique

Puisque le déroulement musical est fixé une fois pour toutes, l'exécution d'une musique pour bande empêche *de facto* son actualisation scénique. Comme le résume Pierre Schaeffer en 1952, la nature de l'œuvre est définitivement réalisée en studio :

Quand on fabrique la musique sur bande, on dispose d'un pouvoir formidable. Mais comme on paie toujours la note, dans la nature et dans l'art, on la paie ici au moment de la livraison. C'est-à-dire que la musique est toute faite, il n'y a quasiment plus de variation, en tous cas aucune variation structurale, seulement des corrections d'ordre acoustique, qui ont leur importance mais qui ne changent pas la nature de l'œuvre.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Pour Dieter Schnebel, la « musique nouvelle » se construit en deux étapes. Dans les années 1900-50, « la vie musicale continua à exiger des opéras, des concerts, des symphonies, etc. et contribua ainsi au maintien artificiel des schémas formels, si bien que ceux-ci devinrent de véritables anachronismes ». Dans ce cadre, Edgard Varèse réussit à donner aux auditeurs une confrontation physique avec les événements : « non seulement on entend [les sonorités], mais on les vit dans son corps ». La seconde étape a lieu avec la musique de Karlheinz Stockhausen qui met un terme à la notion de thème et de motif. SCHNEBEL, Dieter. « Formes de la musique nouvelle ». **In** : RAULET, Gérard (dir.). *Utopie, marxisme, selon Ernst Bloch*. Paris : Payot, 1976, pp. 95-96.

⁵⁸⁷ STOCKHAUSEN, Karlheinz. « ...wie die Zeit vergeht... [1957] ». **In** : *Id.*, *Texte zur Musik. Tome 1 : 1952-1962*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1963, pp. 99-139.

⁵⁸⁸ Karlheinz Stockhausen considère le rythme et la hauteur comme étant tous deux des dimensions du temps, ce qui l'amène à construire une série de durée analogue à la série harmonique naturelle, et une autre analogue au tempérament égal. Par ailleurs, de la même manière qu'il peut être interprété comme des microvariations de fréquences à partir d'une fréquence fondamentale, le timbre d'une note est assimilé à la manifestation de microrhythmes. Plus largement, une composition entière peut être considérée comme un spectre temporel d'une durée fondamentale.

⁵⁸⁹ SCHAEFFER, Pierre. Cité dans : CHION, Michel. « Le concert acousmatique a-t-il un avenir ? *op. cit.*, pp. 159-157.

La réaction au formalisme sériel des années 1950, qui ne dure qu'un temps⁵⁹⁰, conduit à une indétermination des paramètres musicaux ou de la trajectoire d'une œuvre musicale. Ce phénomène constitue un autre versant de la composition en *temps non-linéaire*. Dans le premier cas, au lieu de fixer des structures sonores par des symboles, la partition (graphique) représente du matériau créatif à la disposition de l'interprète⁵⁹¹, qui « s'engage totalement⁵⁹² ». Dans le second, l'ouverture de l'œuvre se situe uniquement à un niveau structurel (Pierre Boulez – *Sonate pour piano n°3*, 1957⁵⁹³ ; Karlheinz Stockhausen – *Klavierstück XI*, 1957). Par le biais d'œuvres qui font directement appel à l'audience⁵⁹⁴, la structuration du temps musical n'est pas un élément de première importance. C'est plutôt l'aspect ludique et la rupture de la séparation entre la scène et l'audience qui prime.

Lorsque l'auditeur participe à la performance, l'espace gestuel s'agrandit et n'est plus circonscrit à la scène. L'habituel continuum interprète-audience est rompu alors qu'au même moment, des expériences similaires ont lieu à la radio⁵⁹⁵ ou au théâtre, en particulier sous

⁵⁹⁰ Le formalisme, tel qu'il est présent dans la *Klavierstück XI* (Karlheinz Stockhausen, 1957), la *Sonate pour piano n°3* (Pierre Boulez, 1957) ou le « Mode de valeurs et d'intensités » (Olivier Messiaen, 1950), montre vite ses limites, comme en témoigne l'article « La crise de la musique sérielle » de Iannis Xenakis paru en 1955. Voici ce que le compositeur dit au sujet de « L'île de feu 2 » d'Olivier Messiaen : « la polyphonie linéaire se détruit d'elle-même par sa complexité actuelle. Ce qu'on entend n'est en réalité qu'un amas de notes à des registres variés. La complexité énorme empêche à l'audition de suivre l'enchevêtrement des lignes et a comme effet macroscopique une dispersion irraisonnée et fortuite des sons sur toute l'étendue du spectre sonore. Il y a par conséquent contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu qui est surface, masse ». XENAKIS, Iannis. « La crise de la musique sérielle ». *Gravesaner Blätter*, 1955, n°1, p. 3.

⁵⁹¹ Citons par exemple les pièces *December 52* (Earle Brown), *Intermission VI* (Morton Feldman, 1953), *Mobility* (Henri Pousseur, 1957), *Variations I* (John Cage, 1958) et *Figurationen III* (Michael Vetter, 1968).

⁵⁹² GLOBOKAR, Vinko. « Réagir... ». *Musique en jeu*, 1970, n°1, p. 70.

⁵⁹³ À l'instar du projet inachevé du *Livre* de Stéphane Mallarmé, qui ne possède ni commencement ni fin explicites et qui était symétrique et réversible, Pierre Boulez imagine dans la *Sonate pour piano n°3* une composition dont les parties peuvent être jouées dans n'importe quel ordre. Selon Françoise Siguret, « la circulation des constituants dans la circulation du constitué répond à l'idée même de Stéphane Mallarmé dans son projet du Livre ». En effet, le compositeur autorise la permutation de couples de « formants » qui engendre alors la lecture des feuillets de droite à gauche. Chaque formant est constitué de permutations dans des groupes de sons et de permutation des groupes dans la série. SIGURET, Françoise. « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale ». *Musique et textes*, 1981, vol. 17, n°3-4, p. 103.

⁵⁹⁴ Dans *J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort* (1970), Luc Ferrari demande aux choristes d'imiter les membres du public. Dans *Votre Faust* (Henri Pousseur, 1969), les spectateurs choisissent l'issue de la pièce en levant différents panneaux durant l'exécution. Dans *Kyldex I* (Pierre Henry, 1973), l'audience décide du prochain numéro à la fin de chacun d'entre eux.

⁵⁹⁵ En 1966, Max Neuhaus, qui était percussionniste solo pour Boulez et Stockhausen au début des années 1960, propose l'émission radiophonique *Public Supply 1* (WBAI, New York). Celle-ci consiste en un mélange d'appels téléphoniques simultanées reçues en temps réel au studio. L'auditeur qui appelait pouvait alors jouer sur le *feedback* que produisait son poste radio à travers le micro du téléphone. En 1977, Max Neuhaus va plus loin en créant *Radio Net*, « non pas faire un produit musical en vue de son écoute, mais instaurer un dialogue, un dialogue sans langage, un dialogue sonore ». Alors que *Radio Net* consistait en un groupement de 190 radios, le projet *Audium* était quant à lui un dispositif d'interaction en temps réel qui fonctionnait 24 heures sur 24. NEUHAUS, Max. Cité dans : BARBER, John. « L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu artistique ». *Appareil [en ligne]* 2017, n°18 : Art et médium 2 : Les médias dans l'art. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/appareil/2388#ftn25> (consulté le 10 avril 2019), p. 8.

l'influence du Living Theatre⁵⁹⁶. D'autre part, la mise en espace des sources sonores en exécution apporte une dimension autant acoustique que spectaculaire. Dans *Gruppen* (1958), le public est entouré de trois orchestres, dirigé chacun par un chef d'orchestre différent qui donne également des signes aux deux autres⁵⁹⁷. Quand il y a une guitare seule et que le public est entouré de plus de cent musiciens, il se passe quelque chose d'unique. Idem lors du troisième insert lorsque le solo de piano semble être une pièce autonome au sein de l'œuvre. Dans *Terretektorh* (Iannis Xenakis, 1966), 88 musiciens sont éparpillés dans le public. Dans *Passaggio* (Luciano Berio, 1963), un chœur est dans la fosse et un autre, ainsi que des acteurs, sont placés parmi le public. L'écriture en devient théâtrale et décrit dans un espace sonore physique. Deux chœurs sont opposés : un qui soutient la soprano et qui chante presque toujours ; un autre – celui parmi le public – qui réagit contre elle et ne chante presque jamais. Celui-ci est provocant, il crie contre la chanteuse et le spectacle, ce qui induit une *distanciation*, une prise de conscience d'une corporéité chez le spectateur : lui aussi est vivant le temps du spectacle.



Par l'agencement temporel des différents éléments d'un matériau musical laissé au bon vouloir du compositeur, la *musique concrète* permet de se passer définitivement de la « mesure » et sabote le lien de continuité entre le visuel et le sonore (ou l'espace et le temps). Grâce aux gestes liés à la bande magnétique, cette discontinuité peut se matérialiser par les techniques de collage (succession d'espaces discontinus sur un temps *non-linéaire* mais continu). Parallèlement, le déroulement d'une œuvre musicale peut ne plus être fixé à l'avance et la séparation entre le public et la scène semble faire partie du passé (participation du public, disposition des sources dans tout la salle). Ces nouvelles gestions du temps (et de l'espace, qui devient lui aussi *non-linéaire*) sont le reflet d'une « narration » *non-linéaire* touchant le domaine de la musique autant que le théâtre, le cinéma ou la danse. Le Théâtre Musical Contemporain compose avec le *temps non-linéaire* à plusieurs niveaux, que ce soit dans la distribution d'actions à l'aide de fiches (Mauricio Kagel – *Acustica*, 1970), la succession de séquences indépendantes (Georges Aperghis – *Les sept crimes de l'amour*, 1979), l'atomisation

⁵⁹⁶ Dans la pièce *The Apple* (Jack Gelber, 1961), les acteurs jouent parmi le public. C'est l'histoire d'un acteur qui devient fou lorsqu'il répète. Le second acte est écrit selon le point de vue de l'acteur devenu fou.

⁵⁹⁷ Parmi les autres pièces de Karlheinz Stockhausen qui utilisent une disposition spatiale des ensembles instrumentaux, il y a également *Zyklus* (1959), *Carré* (1960), *Mixtur* (1965). À chaque fois, le public est au milieu des orchestres, la barrière scène/audience est moins rigide et les sons circulent au-dessus de la tête.

du sens d'un texte et donc de la narration sous-jacente (Luciano Berio – *Circles*, 1960) ou encore la polyphonie d'actions et de déplacements (John Cage – *Music Walk*, 1958).

Dans le théâtre postdramatique tout comme dans le théâtre expérimental, « l'intrigue se dissout au profit de forces émotionnelles sous-tendues par un texte devenu fragmentaire⁵⁹⁸ ». L'absence de trame narrative, de personnages et l'éclatement d'une direction dramaturgique uniforme induisent de nouvelles temporalités. En particulier, dans les *formes divergentes*⁵⁹⁹, la narration est fragmentaire⁶⁰⁰, la trajectoire formelle « multidirectionnelle⁶⁰¹ », les temporalités et significations multiples, le fil conducteur évanescent ou absent. Dans ces pièces, dont font partie *Opera* (Luciano Berio, 1970), la *Sequenza V* (1966), *Staatstheater* (Mauricio Kagel, 1971) ou encore *Machinations* (Georges Aperghis, 2000), le temps est fragmenté et *non-linéaire*. La forme est construite par succession discontinue de couches textuelles qui n'est soumise à aucun élément vectorisant.

La problématique du geste dans le Théâtre Musical Contemporain ne peut s'aborder sans une conception plus large au regard des autres arts. En effet, les années 1950-60 représentent un moment d'effervescence artistique où le geste apparaît comme un élément commun et unificateur, que ce soit à travers l'expressionnisme abstrait, le Nouveau Réalisme, le théâtre pauvre ou celui de Samuel Beckett, le Tanztheater, le Living Theatre et l'Open Theatre. La performance, dont Fluxus représente une étape nécessaire, caractérise une période néo-dadaïste qui fait passer le statut de l'œuvre d'art d'un produit fini à un produit en train de se faire. La dimension gestuelle se situe donc au cœur de l'œuvre, d'autant plus lorsque le déroulement musical n'est plus fixé à l'avance.

⁵⁹⁸ TRUBERT, Jean-François. « De la mastication du temps dans le théâtre musical d'avant-garde : exemple de *Opera* (1970-77) de Luciano Berio », *op. cit.*, p. 326.

⁵⁹⁹ Jean-François Trubert définit la forme divergente de telle sorte que « l'arc formel est discontinu, souvent de nature hybride ou hétérogène, et pondéré par des gestes incidentaux ». TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1272.

⁶⁰⁰ Pour une étude du fragment dans le théâtre musical contemporain, cf. : TRUBERT, Jean-François. « Fragments de gestes dans le théâtre musical expérimental et dans *Jactations* de Georges Aperghis », *op. cit.*

⁶⁰¹ Ce terme est emprunté à Jonathan D. Kramer. L'auteur considère une pièce comme multidirectionnelle lorsque « la direction du mouvement est si fréquemment interrompu par des discontinuités, dans laquelle la musique va si souvent à des endroits inattendus, que la linéarité, bien qu'il s'agisse d'une force structurelle puissante, semble réorganisée » *[[There] are pieces in which the direction of motion is so frequently interrupted by discontinuities, in which the music goes so often to unexpected places, that the linearity though still a potent structural force, seems reordered]*. KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York : Schirmer Books, 1988, p. 46.

Le geste comme vecteur d'hybridation des arts

Après la seconde guerre, le corps, dans sa pure matérialité, est au cœur des préoccupations de l'artiste. À travers la performance, le geste apparaît comme un vecteur d'hybridation des arts (poésie, danse, peinture, musique, théâtre). Pour Patrice Pavis, le langage corporel de l'acteur engendre un « 'corps conducteur' que le spectateur désire, fantasme et identifie (en s'y identifiant)⁶⁰² ». Dans le théâtre musical, il n'existe pas de personnage sur scène comme c'est le cas au théâtre. Cependant, le terme « corps-conducteur » semble tout autant appropriée dans la mesure où la corporalité du performeur induit des éléments structurels et des signifiés sociaux autant qu'une empathie kinesthésique. Plus généralement, on peut penser qu'il s'agit d'une réévaluation du concept du corps, comme l'affirme Danielle Cohen-Levinas :

L'histoire du corps musical au XX^e siècle n'est pas uniquement histoire de geste, de gesticulation, d'hypertrophie de la matérialité et d'une érotisation du phénomène sonore. Elle est l'histoire d'une réévaluation du concept même de corps, et de sa définition la plus clinique, la plus transmissible, que les compositeurs s'acharnent à incarner.⁶⁰³

Le corps serait donc « réévalué » au sein d'une nouvelle hybridation des arts dans laquelle « le corps du spectateur qui réceptionne et orchestre ces faisceaux sensoriels⁶⁰⁴ ». Il existe en effet une nouvelle ouverture du champ des pratiques artistiques où règne la polyvalence. Dans son texte sur Jackson Pollock publié en 1958, Allan Kaprow disait justement que « les jeunes artistes [...] n'ont plus besoin de dire 'je suis peintre' ou 'poète' ou 'danseur'. Ils sont simplement 'artistes'⁶⁰⁵ ». En particulier grâce à Fluxus, les années 1970 vont être marquées par une « intermédialité⁶⁰⁶ » qui trouve ses racines dans une réappropriation des textes et des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. Afin de mieux comprendre l'émergence du Théâtre Musical Contemporain, il est nécessaire de s'intéresser à ces champs « péri-musicaux ».

⁶⁰² PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 71

⁶⁰³ COHEN-LEVINAS, Danielle. « Le corps vocal et les voix narratives ». **In** : *Id.*, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, op. cit., p. 65.

⁶⁰⁴ CHESTIER, Aurore. « Du corps au théâtre au théâtre-corps ». *Corps [en ligne]* 2007, vol. 1, n°2. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.html> (consulté le 18 octobre 2018), p. 107.

⁶⁰⁵ «Young artists [...] need no longer say, 'I am a painter' or 'a poet' or 'a dancer'. They are simply 'artists'." KAPROW, Allan. « The Legacy of Jackson Pollock [1958] ». **In** : *Id.*, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley : University of California Press, 1993, p. 9.

⁶⁰⁶ Le terme « intermédialité » apparaît à la fin des années 1980, mais c'est Dick Higgins (membre Fluxus) qui aurait été le premier à proposer l'idée d'« intermédia » en 1965 pour désigner la fusion des différents médias artistiques.

Un théâtre du geste

Le métier de metteur en scène occupe une place de plus en plus importante dans l'autorialité artistique d'une œuvre scénique⁶⁰⁷. Le rôle de metteur en scène, propulsé par des figures telles que Peter Brook, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Patrice Chéreau, Wolfgang et Wieland Wagner, Ariane Mnouchkine ou Giorgio Strehler, constitue alors la norme plutôt qu'une exception. Cet environnement, où la scène acquiert une valeur didactique⁶⁰⁸ héritée d'Erwin Piscator⁶⁰⁹, donne lieu à des réinterprétations d'opéras⁶¹⁰ ou des collaborations avec des compositeurs, comme celle entre Vsevolod Meyerhold et Sergueï Prokofiev⁶¹¹. Parallèlement à cette autonomie d'un travail qui devient une composante essentielle de la dramaturgie, avec son langage propre que le compositeur peut contrôler, les pièces de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal et Jean Vauthier substituent gestes, mouvements et objets au texte littéraire.

Plus généralement, le théâtre du XX^e siècle se déplace progressivement d'un théâtre du verbe vers un théâtre du geste. La relecture des textes de Bertolt Brecht et Antonin Artaud – mais aussi les tournées triomphales du Berliner Ensemble dans le monde, en particulier en France – et le théâtre d'avant-garde d'après guerre, en particulier l'absurde de Samuel Beckett, imprègnent la pensée des compositeurs. Pour Mauricio Kagel :

⁶⁰⁷ La profession de metteur en scène est officiellement reconnue en France en 1941 dans le Comité d'organisation des entreprises du spectacle établi par le Régime de Vichy

⁶⁰⁸ À ce titre, notons une réplique-clé dans *La Cantatrice chauve* (Eugène Ionesco, 1950), lorsque le pompier finit d'énoncer la fable « Le chien et le bœuf ». Mme. Martin demande : « quelle est la morale ? ». Le pompier répond alors : « c'est à vous de la trouver ». En réalité, cette réplique condense à elle seule la totalité de la pièce. IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve* [scène VIII] Paris : Gallimard, 1993, p. 80.

⁶⁰⁹ En 1939-40, Bertolt Brecht reconnaît l'influence décisive qu'ont eu les expériences scéniques d'Erwin Piscator sur la conception du *théâtre épique* : « c'est Piscator qui a entrepris la tentative la plus radicale pour conférer au théâtre un caractère didactique. J'ai participé à toutes ses expériences, et il n'en est pas une qui n'ait visé à développer la fonction didactique de la scène. Il s'agissait expressément de maîtriser sur le plateau les grands ensembles thématiques de notre époque : les luttes pour le pétrole, la guerre, la révolution, la justice, la question raciale, etc. Ce qui a fait apparaître la nécessité de transformer complètement la scène ». BRECHT, Bertolt. « Sur le théâtre expérimental [1939] ». *Écrits sur le théâtre. Tome 1*. Paris : L'Arche, 1972, p. 284.

⁶¹⁰ Vsevolod Meyerhold met en scène *Tristan, Boris Godunov, Elektra, Le rossignol, Orpheus and Eurydice* et *The Queen of Spades*. Giorgio Strehler adapte *L'Opéra de quat'sous* en italien et Patrice Chéreau a travaillé avec Pierre Boulez pour le *Ring, Lulu* et *De la maison des morts*.

⁶¹¹ La collaboration entre Meyerhold et Prokofiev se retrouve dans trois opéras : *Le joueur, L'amour des trois oranges* et *Semyon Kotko*. Pour une analyse précise des relations entre les deux protagonistes, cf. : ROBINSON, Harlow. « Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev ». *The Russian Review*, 1986, vol. 45, n°3, pp. 287-304.

Ce n'est que lorsqu'on compare l'échelle étroite du théâtre musical à la diversité du théâtre parlé que l'on comprend combien l'imagination des compositeurs, le courage des organisateurs et la curiosité des interprètes, qui, comme on pourrait presque dire cyniquement, traitent la scène musicale pour des raisons professionnelles, sont embarrassants.⁶¹²

Selon Rainer Nägele, « ce sont les gestes qui définissent le cadre de cette autre scène de Brecht et d'Artaud et surtout de cette scène entre eux. Le *théâtre épique* de Brecht est 'gestuel'⁶¹³ ». Le geste est un moyen de donner un sens métaphysique que ne peut atteindre la parole : « le déplacement est important : le geste n'est plus simplement lié à la main, l'organe privilégié du geste, mais est devenu 'tête'⁶¹⁴ » selon l'expression d'Antonin Artaud⁶¹⁵. Le corps est parlant et toujours vécu comme médium d'un langage :

Le geste comme matière et tête du théâtre et de son langage, le théâtre gestuel comme opposé au drame dialogique, signalent un certain déplacement de l'accent entre une dialectique intersubjective dramatisée dans les dialogues dramatiques et un théâtre comme spectacle où l'accent est mis sur le corps et le jeu entre les corps.⁶¹⁶

Le théâtre de la cruauté est sémiotique plutôt que sémantique. C'est un théâtre où le corps physique devient vecteur de signes : « à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots⁶¹⁷ ». C'est précisément dans cette réorganisation du potentiel corporel au détriment du dialogique – c'est-à-dire l'inverse de la démarche de Gordon Craig, qui prône un théâtre sans corps au profit d'un théâtre mécanique – que se crée une différence entre l'esthétique bourgeoise traditionnelle et une poétique moderne.

⁶¹² „Erst wenn man die enge Skala des Musiktheaters mit der Verschiedenartigkeit im Sprechtheater vergleicht, wird klar, wie unbeholfen die Phantasie der Komponisten, der Mut der Veranstalter und die Neugierde der Interpreten ist, die sich, wie man es fast zynisch sagen könnte, aus beruflichen Gründen mit der musikalischen Szene befassen.“ KAGEL, Mauricio. « Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966] ». In : BORIO, Gianmario., DANUSER, Hermann (dir.). *Im Zenit der Moderne*, vol. 3 : Dokumentation. Fribourg-en-Brisgau : Rombach, 1997, p. 249.

⁶¹³ NÄGELE, Rainer. « L'autre scène : entre(n) Brecht et Artaud », *op. cit.*, p. 148.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ « Le geste en est la matière et la tête ». ARTAUD, Antonin. [Deuxième lettre sur le langage, 28 septembre 1932] In : *Id.*, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 171.

⁶¹⁶ NÄGELE, Rainer. « L'autre scène : entre(n) Brecht et Artaud », *op. cit.*, p. 149.

⁶¹⁷ ARTAUD, Antonin. « Sur le théâtre balinais ». In : *Id.*, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 82.

Geste vocal et théâtre de la cruauté

Avec le « théâtre de la cruauté⁶¹⁸ », Antonin Artaud souhaite entreprendre « l'effacement des mots derrière les gestes⁶¹⁹ ». Le corps peut évoluer en marge du texte car il se trouve libéré de l'emprise psychologique qui s'exerce sur la parole, et ce depuis le théâtre de Racine⁶²⁰ : « le domaine du théâtre n'est pas psychologique, mais plastique et physique⁶²¹ ». Les gestes seraient à même de décrire des attitudes mieux que ne pourraient le faire les mots, car la parole – du moins dans le théâtre occidental – n'est là que pour transcrire des « conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie⁶²² ». L'investissement de la scène et le geste, en particulier le geste vocal, possèdent alors un pouvoir métaphysique qui transcende celui des mots : « c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits⁶²³ ». Par les mouvements, attitudes et gestes, le corps participe d'un nouveau langage scénique, duquel fait aussi partie l'aspect esthétique des objets ou bien la lumière :

Intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet.⁶²⁴

En réalité, le théâtre de la cruauté n'est même plus un théâtre au sens de la définition traditionnelle occidentale. Il représente une véritable fusion des arts :

Il serait vain de dire [que le langage] fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la musique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais

⁶¹⁸ En 1931, lorsqu'il assiste à un spectacle de théâtre balinais pour l'Exposition coloniale internationale (Paris, du 6 mai au 15 novembre), Antonin Artaud est frappé par le lien entre les mouvements et la musique de Gamelan. C'est à partir du théâtre balinais qu'il imagine le « théâtre de la cruauté ». Le mot « cruauté » est utilisé dans le sens « d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer ». ARTAUD, Antonin. [Deuxième lettre sur la cruauté, 14 novembre 1932] **In** : *Id., Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 159.

⁶¹⁹ ARTAUD, Antonin. [Première lettre sur le langage, 15 septembre 1931] **In** : *Id., Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 166.

⁶²⁰ « Il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée ». ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté ». **In** : *Id., Le théâtre et son double, op. cit.*, pp. 137-138.

⁶²¹ ARTAUD, Antonin. « Théâtre oriental et théâtre occidental ». **In** : *Id., Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 109.

⁶²² *Id.*, pp. 108-109.

⁶²³ ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 153.

⁶²⁴ *Id.*, p. 138.

seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier.⁶²⁵

Selon Jacques Derrida, « le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable⁶²⁶ ». Antonin Artaud rêve en effet d'un théâtre de forces vives qui donnent à voir des images d'amour, de crime, de guerre et de folie, car celles-ci sont plus redoutables que les événements eux-mêmes. Dans *Le théâtre et son double*, publié en 1938 mais dont la rédaction débute dès 1931, Antonin Artaud finit par donner des prérogatives thématiques⁶²⁷ concernant le spectacle, la mise en scène (qui est un « langage dans l'espace⁶²⁸ »), le langage scénique, les instruments de musique, la lumière et les éclairages, le costume, la scène et la salle, les objets, masques et accessoires, le décor, mais aussi des indications sur l'actualité, les œuvres, l'acteur, l'interprétation, le public, ainsi qu'un exemple de programme de théâtre de la cruauté.

Le théâtre de la cruauté, cette « étonnante prophétie⁶²⁹ » selon l'expression de Jerzy Grotowski, n'a jamais vraiment pu dépasser le stade de manifeste. Sa première réalisation, *Les Cenci* (Théâtre des Folies-Wagram, 1935), est interrompue après 17 représentations faute de moyens financiers. En revanche, une pièce radiophonique commandée par la Radiodiffusion française en 1947 aurait pu remplir ce rôle à travers un « modèle en réduction⁶³⁰ ». Par son propos trop sulfureux, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* a été interdit de diffusion le 1^{er} février 1948 par Vladimir Porché, directeur général de la Radiodiffusion française. Dans une lettre à Jean Paulhan datant du 10 février 1948, Antonin Artaud exprime son désarroi : « on n'entendra pas les sons, la xylophonie sonore⁶³¹, les cris, les bruits gutturaux et la voix, tout ce qui constituait enfin une première mouture du Théâtre de la Cruauté. C'est un DÉSASTRE pour moi⁶³² ». En

⁶²⁵ *Id.*, p. 139.

⁶²⁶ DERRIDA, Jacques. « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ». **In** : *Id.*, *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, p. 343.

⁶²⁷ ARTAUD, Antonin. « Les thèmes ». **In** : *Id.*, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, pp. 143-155.

⁶²⁸ ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 138.

⁶²⁹ « Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme ». GROTOWSKI, Jerzy. « Vers un théâtre pauvre ». **In** : *Id.* Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, p. 22.

⁶³⁰ ARTAUD, Antonin. [Lettre à Fernand Pouey, 16 janvier 1948]. **In** : *Id.*, *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004, p. 1669.

⁶³¹ L'œuvre est construite en dix parties, par l'alternance de la lecture d'un texte et de bruitages. La quatrième, la « xylophonie », consiste en de courts motifs mélodiques réalisées au xylophone. Les autres parties de bruitages sont réalisées par divers instruments de percussions (xylophones, tambours, gongs, timbales) et accompagnées de glossolalies et de cris.

⁶³² ARTAUD, Antonin. [Lettre à Jean Paulhan, 10 février 1948]. **In** : *Id.*, *Œuvres complètes. Tome XIII : Van Gogh le suicidé de la société, Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté et al.* Paris : Gallimard, 1974, p. 139.

effet, dans ce « spectacle vocal⁶³³ », l'auteur multiplie les modes d'expression vocaux, allant jusqu'à changer de typologie (voix grave, rauque, blanche, détimbrée, fausset, neutre) d'une phrase à l'autre⁶³⁴, dans le but « d'épandre [le sens d'une telle parole] que par et dans une voix qui saura le mieux rendre au corps sa force magique, oraculaire, hallucinée, qui excède largement au logique d'un sens articulé⁶³⁵ ». Finalement, c'est bien par une approche musicalisée du mot, qui s'appuie sur un travail du geste, du corps et du souffle, qu'Antonin Artaud réussit à exprimer sa pensée chargée d'affects, où la sémantique de la parole est évacuée. L'aspect physique du langage est privilégié, ce qui libère le mot de sa fonction linguistique. De cette manière, le langage devient « vivant ».

À côté du Living Theatre (créé en 1947) qui revendique clairement les théories d'Artaud à partir 1959⁶³⁶, plusieurs compositeurs s'inspirent du théâtre de la cruauté. Georges Aperghis, par ailleurs ami d'Arthur Adamov, dit avoir « deux phares⁶³⁷ » du théâtre : Samuel Beckett et Antonin Artaud. Selon le compositeur, « les mots s'usent. Dire les mêmes mots plusieurs fois n'est pas la même chose que de les dire une seule fois. Dans la répétition, il y a énormément de choses à trouver, un petit peu comme le faisait Artaud quand il réalisait ses exercices⁶³⁸ ». Dans la *Récitation n°1* (Georges Aperghis, 1978), la répétition de la même suite de mots efface le fragment de sens qui lui restait, à la manière d'un *sillon fermé*, qui finit ici par évacuer la signification de la langue. Le texte suivant, écrit par Artaud, possède une « gestuelle énonciative » mue par la répétition d'un même mot et différents verbes d'actions, dans lequel « il semble qu'il y ait à proprement parler [...] *cor(ps-)responance* entre le mouvement du

⁶³³ MAÏSETTI, Arnaud. « Artaud, la voix déchue. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* ». *Incertains regards*, 2014, n°3 : Le verbalisme : langage théâtral et déconstruction, p. 64.

⁶³⁴ Ces changements soudains sont particulièrement frappants à la fin du poème, lorsqu'Antonin Artaud énumère les différentes « saletés sociales » qu'il dénonce durant toute l'œuvre.

⁶³⁵ MAÏSETTI, Arnaud. « Artaud, la voix déchue. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* », *op. cit.*, p. 67.

⁶³⁶ Dans le spectacle *The Brig* (1963), au sujet duquel Judith Malina considère Artaud comme sa « muse folle » [*madman muse*], l'expression par le corps est la plus à même de reproduire la violence d'un milieu pénitencier. De cette manière, le théâtre de rôles semble être substitué par un « théâtre qui n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie elle-même » [*A theater that is not the imitation of life, but life itself*]. BECK, Julian., MALINA, Judith. Cités dans : NONO, Luigi. « Play and Truth in the New Music Theater [1962] ». *In* : DE BENEDICTIS, Angela Ida., RIZZARDI, Veniero (dir.). *Nostalgia for the Future. Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*. Oakland : University of California Press, 2018, p. 226.

⁶³⁷ Lors d'une émission de radio à France Culture, Laure Adler reçoit Georges Aperghis et dit : « on a l'impression que l'influence d'Artaud et prépondérante à l'intérieur de votre travail ». Le compositeur répond : « j'y pense beaucoup. Artaud et Beckett. C'est mes deux phares ». APERGHIS, Georges., ADLER, Laure (entretien réalisé par). « Hors-Champs » [émission radio] [**en ligne**] *France Culture*, 11 novembre 2014. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/georges-aperghis> (consulté le 10 septembre 2018).

⁶³⁸ *Ibid.*

corps écrivant, celui des signifiants dans le texte et ce à quoi (celles à qui) ces signifiants réfèrent⁶³⁹ » :

Creuser des abîmes, Ana,
éclater des abîmes, Cécile,
affirmer des abîmes, Catherine,
lever des abîmes, ah i par-dessus,
plaquer des abîmes, Anie,
planquer des abîmes, Yvonne⁶⁴⁰

Comme Antonin Artaud, et contrairement à la musique contemporaine qui la bannit, Georges Aperghis trouve dans la répétition (d'un geste vocal) un moyen économique de créer du sens nouveau à partir d'un même matériau.

Pour Wolfgang Rihm, l'énergie rituelle contenu dans la musique, par ailleurs déjà théâtre en elle-même, devrait pouvoir susciter « un théâtre qui n'est pas déterminé par l'action et l'enchevêtrement des dialogues, mais par l'image et l'appel [...] Pas d'entrées et de sorties de personnes qui exposent leurs opinions, mais l'image, le cri, des appels, des signes, la logique du rêve⁶⁴¹ ». Tous ces éléments font partie du théâtre artaldien⁶⁴². Par ailleurs, à trois reprises, le compositeur a mis en musique des textes d'Artaud. Il cite également le dramaturge lorsqu'il évoque la formation à la mobilité psychophysique de l'acteur. Dans *Tutuguri, poème dansé*, la vocalité du récitant et du chœur mixte rappelle celles d'Antonin Artaud et de Roger Blin⁶⁴³ dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Le cri et la glossolalie sont utilisés dans les trois œuvres. Toujours dans *Tutuguri*, le récitant non amplifié doit effectuer cinq cris distincts afin de « favorise[r] une réaction nerveuse et instinctive chez l'auditeur⁶⁴⁴ ». De cette manière, la corporalité est privilégiée par l'exploitation des capacités physiques du performeur. Par exemple, le *flatterzunge* est utilisé pour rendre perceptible le souffle du flûtiste, et donc la

⁶³⁹ BOUTHORS-PAILLART, Catherine. « L'ordonnement de la chaîne des signifiants selon une loi structurelle et structurante ». In : *Id., Antonin Artaud. L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Genève : Droz, 1997, p. 59.

⁶⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes. Tome XIX : Cahiers de Rodez. Décembre 1945-janvier 1946*. Paris : Gallimard, 1984, p. 33.

⁶⁴¹ RIHM, Wolfgang. « À propos du théâtre musical », *op. cit.*, p. 109.

⁶⁴² En ce qui concerne la logique du rêve, Antonin Artaud la revendique dans l'usage des mots : « il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves ». ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 145.

⁶⁴³ Les 22 et 29 novembre 1947, lorsqu'Artaud enregistre le texte, il demande à Maria Casarès, Paule Thévenin et Roger Blin de lire certains passages. Il invite ensuite Roger Blin à revenir le 16 janvier 1948 pour enregistrer des glossolalies, bruitages et séquences musicales.

⁶⁴⁴ DE PORTZAMPARC, Ariane. *Rihm et Artaud : Tutuguri, Die Eroberung von Mexico et Séraphin – un théâtre musical de la cruauté*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Paris VIII, 2015, p. 69.

corporalité du son. En ce qui concerne *Die Eroberung von Mexico* (1992), la partition régit le son mais également les comportements, les histoires, les objets, tout ce qui peut contribuer à la dramaturgie. Dans *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix...*, la corporalité du langage est exprimée par le cri et l'œuvre est rapprochée des différentes catégories de souffle écrites dans « Un athlétisme affectif⁶⁴⁵ ». Le théâtre musical de Wolfgang Rihm, dont fait partie le « théâtre musical de la cruauté » (selon l'expression d'Ariane de Portzamparc), s'inscrit dans les thématiques du mythe de la folie⁶⁴⁶. Il emprunte également à d'autres auteurs de théâtre, comme Jean Tardieu, George Büchner, Heiner Müller ou Sophocle.

Pierre Boulez, qui a par ailleurs avorté deux projets basés sur des textes d'Artaud⁶⁴⁷, cite le dramaturge lorsqu'il revendique une musique prise dans sa dimension corporelle intrinsèque : « je pense que la musique doit être hystérie et envoûtement collectifs, violemment actuels – suivant la direction d'Antonin Artaud⁶⁴⁸ ». Le compositeur, a été marqué par la lecture des textes en situation : « l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire⁶⁴⁹ ». Selon le compositeur français, les textes d'Artaud renferment les préoccupations fondamentales de la musique de la fin des années 1950⁶⁵⁰, à savoir l'éclatement du mot au profit de son *signifiant* sonore. En effet, les bruitages (vocaux et percussifs) réalisés par Antonin Artaud et Roger Blin dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* « libèrent la voix dans son enfermement

⁶⁴⁵ ARTAUD, Antonin. « Un athlétisme affectif ». In : *Id., Le théâtre et son double, op. cit.*, pp. 199-211. Pour une analyse de la figure de *Séraphin* chez Artaud vis-à-vis de la pensée d'Artaud, cf. : MOSCH, Ulrich. « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud ». In : FERRARI, Giordano (dir.). *La parole sur scène. Voix, texte, signifié, op. cit.*, pp. 115-150.

⁶⁴⁶ Pour plus de précisions sur le théâtre musical de la cruauté de Wolfgang Rihm, cf. : DE PORTZAMPARC, Ariane. *Rihm et Artaud : Tutuguri, Die Eroberung von Mexico et Séraphin – un théâtre musical de la cruauté, op. cit.* ; WASCHBÜSCH, Viviane. *Rihm et Artaud. La mise en œuvre du Théâtre de la cruauté dans La conquête du Mexique de Wolfgang Rihm*. Hofheim am Taunus : Wolke, 2017.

⁶⁴⁷ Les textes en question sont *Tutuguri* et *Héliogabale*. On retrouve par ailleurs des similarités avec *Tutuguri* dans sa manière de composer *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1975), en particulier dans la prévalence du chiffre 7 dans toute la construction de l'œuvre (2*7 sections plus une section récapitulative, 7 groupes instrumentaux plus un ensemble de 2*7 cuivres lié à un groupe de 7 gongs et 7 tam-tams, 7 gestes musicaux utilisés pour le matériau musical, etc.), mais également dans les associations instrumentales avec le texte. Pour plus de précisions, cf. : TISSIER, Brice. « Pierre Boulez et le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : De Pelléas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna ». *Intersections [en ligne]* 2008, vol. 28, n°2, pp. 31-50. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2008-v28-n2-is2953/029954ar/> (consulté le 25 janvier 2019).

⁶⁴⁸ BOULEZ, Pierre. « Propositions [1948] ». In : *Id., Points de repère. Tome I : Imaginer, op. cit.*, p. 262.

⁶⁴⁹ BOULEZ, Pierre. « Son et verbe [1958] ». In : *Id., Points de repère. Tome I : Imaginer, op. cit.*, pp. 429-430.

⁶⁵⁰ « Je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle ». BOULEZ, Pierre. « Son et verbe [1958] », *op. cit.*, p. 429.

dans la parole et rejoignent les prémisses du théâtre musical issues d'un dépassement de la signification au profit du sens⁶⁵¹ ».

Enfin, John Cage reconnaît l'influence d'Artaud dans un entretien avec Daniel Charles :

J'avais lu *Le Théâtre et son double*, d'Antonin Artaud. Cela m'a donné l'idée d'un théâtre sans littérature. Les mots et la poésie, bien sûr, peuvent toujours y entrer. Mais tout le reste, tout ce qui est en général non verbal, peut y entrer aussi. Ce qu'il faut éviter, c'est qu'une chose en supporte trop directement une autre : par exemple, que le texte soutienne le geste.⁶⁵²

De cette manière, on peut supposer que le *happening* trouve une racine dans l'œuvre artaldienne, en ce qu'il matérialise la volonté d'aplanir toute hiérarchie entre les différents modes d'expression, en l'occurrence ici le texte et le geste. Cette caractéristique sera fondamentale pour le Théâtre Musical Contemporain.

Même si Antonin Artaud n'a pas directement collaboré avec les compositeurs⁶⁵³, son influence paraît à travers plusieurs textes ou compositions. C'est de manière implicite que celle-ci se ressent dans le théâtre musical, que ce soit par la diction du maître, de la voix étranglée et richement timbrale, ou dans une présence de la théorie qui se lit en filigrane à travers la représentation d'une symbolique agonistique du performeur. Comme le montre *Fragments pour Artaud* (Pierre Henry, 1970) dans le domaine acousmatique, après Antonin Artaud, la parole est définitivement atomisée au profit de son potentiel phonétique, tout comme le corps du musicien-performeur constitue une caractéristique cruciale du langage scénique.

Gestus et effet de distanciation

Le théâtre d'Antonin Artaud autant que celui de Bertolt Brecht sortent de la « dictature exclusive de la parole⁶⁵⁴ », de manière à la fois antithétique et complémentaire, le premier par

⁶⁵¹ DE PORTZAMPARC, Ariane. *Rihm et Artaud* : Tutuguri, Die Eroberung von Mexico et Séraphin – un théâtre musical de la cruauté, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵² CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne : 2002, p. 44.

⁶⁵³ Il existe cependant un projet d'Edgard Varèse débuté en 1928. Quatre années plus tard, celui-ci avait demandé à Artaud de lui écrire le livret d'un opéra nommé *L'astronome*, qui a finalement été abandonné car son créateur était trop malade pour le terminer. On relève cependant quelques caractéristiques typiques des avant-gardes : des explosions sonores doivent se déployer dans l'espace « scénique » et les sons doivent retentir dans le corps. Dans le finale, des lumières sont censées aveugler l'audience. De ce projet avorté ne reste que le texte inachevé « Il n'y a plus de firmament » et les quelques notes du compositeur. VARÈSE, Edgard. « L'astronome ». **In** : *Id.*, *Écrits*, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁶⁵⁴ ARTAUD, Antonin. « La mise en scène et la métaphysique ». **In** : *Id.*, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 60.

l'exaltation du corps comme médium d'expression, le second en inculquant à l'audience le discernement des fonctions sociales. Tandis qu'Artaud priorise le geste physique (vocal) sur le verbe, Bertolt Brecht priorise le geste social par le truchement du verbe. Dans ses notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, il dresse un tableau qui montre les différences entre le théâtre dramatique « traditionnel » et le *théâtre épique*⁶⁵⁵. Ainsi, au lieu que la scène incarne un processus et implique le spectateur dans une action qui finit par épuiser son activité, elle raconte ce processus et fait du *spectateur* un *observateur* – ces deux mots ont par ailleurs le même sens étymologique – qui éveille son activité. Dans le *théâtre épique*, les sentiments et les émotions laissent place à des décisions et connaissances tandis que le déroulement importe plus que le dénouement et que la musique commente le texte au lieu de le rehausser.

Selon les mots de Bertolt Brecht, le procédé de *distanciation* permet de « transforme[r] l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique⁶⁵⁶ ». Ce processus dynamique nécessite donc au préalable une identification pour se manifester. Il décrit un objet (par exemple une praxis sociale) de sorte que le spectateur le reconnaisse mais qu'il ait en même temps une allure étrangère. Les idées et les sentiments doivent jouer un rôle dans la transformation du champ historique au lieu que ce dernier ne fasse simplement que les valider : « le théâtre, tel que nous le trouvons, ne montre pas la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle)⁶⁵⁷ ». Brecht veut donner une liberté et une mobilité à l'esprit qui observe. Il veut faire apparaître la réalité représentée « sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier⁶⁵⁸ ». Le spectateur doit être productif puisque le drame brechtien n'élabore aucune solution explicite. Celle-ci doit être trouvée au terme d'un processus critique produit par la conscience du public. Ce dernier doit pouvoir imposer son jugement et se « désaliéner » socialement parlant (le terme allemand *Verfremdung*, qui est traduit par « distanciation », renvoie à *Entfremdung* qui désigne l'aliénation), ce qui impose aux événements de se suivre de manière perceptible (à travers la succession de différents tableaux, comme le fait Bruno Maderna dans *Satyricon*). Le théâtre doit « amener son public à s'étonner⁶⁵⁹ » et pour cela, il a besoin d'une technique de la

⁶⁵⁵ BRECHT, Bertolt. « Notes sur l'opéra 'Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny' ». In : *Id., Écrits sur le théâtre. Tome 2*. Paris : L'Arche, 1979, pp. 328-330.

⁶⁵⁶ BRECHT, Bertolt. Cité dans : PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 99.

⁶⁵⁷ BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre* [§10], *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵⁸ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 99.

⁶⁵⁹ *Id.*, p. 42.

distanciation du familier : « ce qu'il montre, le théâtre doit le distancier⁶⁶⁰ ». Il existe un acte de montrer qui est lui-même artistique.

Cet *effet de distanciation* est apparent dans l'œuvre de Mauricio Kagel. *Staatstheater* (1971), par exemple, prend une position critique et assumée face à l'opéra. Et cette attitude passe par l'observation. En montrant les sources sonores en exécution, cela met à découvert le processus « magique » de la musicalité (et du concert), qui perd alors toute sa force. Il ne faut pas seulement entendre le son, mais également entendre comment il se produit : « le comportement des chanteurs, leurs pas [...], leurs attitudes peuvent, en effet, constituer en soi le contenu de l'action, 'la démarche devenir finalité de l'action elle-même' ; 'secouer les bras' ou 'tourner la tête' se voient élevés 'au rang de matériaux du récit'⁶⁶¹ ». Le compositeur déconstruit un processus pour en montrer les « coulisses ». L'objet qui sert de source sonore est reconnu mais paraît également étranger. Le spectateur s'interroge, il est actif. L'influence du *théâtre épique* sur l'œuvre de Mauricio Kagel transparait également à travers une analyse du comportement des musiciens entre eux. En effet, le *théâtre épique* s'intéresse avant tout au « comportement des hommes les uns envers les autres, là où ce comportement présente une signification historico-sociale (là où il est typique)⁶⁶² ». Dans *Gegenstimmen* (1972) par exemple, le spectateur observe l'incompréhension entre un chef et ses musiciens. En réalité, cette composante d'écriture est caractéristique du théâtre musical. Dans *Les sept crimes de l'amour*, Georges Aperghis interroge les relations entre musiciens, en particulier la non-écoute qui les caractérise. Dans *Circles* (Luciano Berio, 1960), la chanteuse sermonne les percussionnistes tandis que dans *Passaggio*, le chœur présent dans l'audience crie contre le spectacle. Selon Jean-François Trubert, Mauricio Kagel peut être ramené à Brecht en remarquant dans les deux cas que « la représentation n'est plus pensée comme un divertissement, mais plutôt comme un objet dont il appartient au spectateur d'interroger le sens, et dont les clés se situent déjà en amont de la représentation⁶⁶³ ».

⁶⁶⁰ *Id.*, p. 44.

⁶⁶¹ BOSSEUR, Jean-Yves. « Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui ». *Communications [en ligne]* 1988, n°47 : Variations sur le thème. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1709 (consulté le 5 janvier 2019), p. 123.

⁶⁶² BRECHT, Bertolt. « Sur l'emploi de la musique pour un théâtre épique », *op. cit.*, p. 704.

⁶⁶³ TRUBERT, Jean-François. « Les 'franges aux limites indécises' : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental ». *Loxias [en ligne]* 2008, n°20. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2135> (consulté le 14 septembre 2018).

Même si l'influence la plus explicite du *théâtre épique* se retrouve chez Luigi Nono⁶⁶⁴ et Giacomo Manzoni⁶⁶⁵, plusieurs compositeurs de la jeune génération d'après-guerre ont composé à partir de textes de l'auteur allemand⁶⁶⁶. Selon Jean-François Trubert, les dernières expériences d'Heiner Goebbels, comme *Eislermaterial* (1998), seraient celles qui se rapprochent le plus de la forme *épique* brechtienne. À la fin des années 1970, Heiner Goebbels a en effet composé les musiques pour différents textes de Bertolt Brecht⁶⁶⁷. Pour Luciano Berio, le théâtre brechtien est une source d'inspiration récurrente et constitue une influence permanente dans sa démarche théâtrale : « le théâtre épique dans le sens brechtien est très proche de moi. L'épique de Brecht m'a toujours intéressé du point de vue théorique⁶⁶⁸ ». En particulier, l'*effet de distanciation* et l'ouverture des solutions d'un spectacle se retrouvent dans *Opera* et *Un re in ascolto*. Quant à *Mimusique 2*, le librettiste Roberto Leydi estime lui-même qu'il s'agit d'un « spectacle très brechtien⁶⁶⁹ ». En octobre 1955, tandis que celui-ci allait être joué, Luciano Berio assiste à la préparation de la première production italienne de *L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Giorgio Strehler et dirigée par Bruno Maderna au Piccolo Teatro de Milan. À cette occasion, Luciano Berio a la chance de rencontrer Brecht :

Une très grande expérience pour moi a été la création de *L'Opéra de quat'sous* en 1954 à Milan par Strehler, avec la musique de Weill sous la direction de Maderna et en présence de Brecht que j'ai eu l'énorme chance de connaître.⁶⁷⁰

⁶⁶⁴ Bertolt Brecht demande la participation de tous les arts, non pas pour en faire une œuvre d'art total, mais pour les distancier mutuellement, de sorte que chacun possède son autonomie, et que l'on ne soit plus dans le schéma « je vois ce que j'écoute, j'écoute ce que je vois ». C'est pourquoi Luigi Nono considère Brecht plutôt que Ionesco : « Brecht oui. Ionesco non ». NONO, Luigi. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical [1962] ». In : NONO, Luigi., FENEYROU, Laurent (trad.). *Écrits, op. cit.*, p. 143.

⁶⁶⁵ Pour un état des lieux du théâtre d'influence brechtienne de Luigi Nono et de Giacomo Manzoni, cf. : FENEYROU, Laurent. « Dopo Brecht ». In : *Id.* (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle, op. cit.*, pp. 221-271.

⁶⁶⁶ Cathy Berberian a traduit un texte de *L'Opéra de quat'sous* pour chanter *Song of Sexual Slavery* en 1967, sur une musique de Kurt Weill. Elle chantera également *Surabaya Johnny* (toujours composée par Kurt Weill), qui fait aussi partie des *Three Songs* et qui contient un texte de Brecht tiré de *Happy End*. Vinko Globokar écrit *Toucher* (1973) pour percussionniste seul à partir de *La vie de Galilée* tandis que Luigi Nono compose le livret d'*Intolleranza 1960* à partir de textes de Paul Eluard, Jean-Paul Sartre, Julius Fučík, Henri Alleg, Vladimir Mayakovsky, ainsi que le poème *To Posterity* de Bertolt Brecht.

⁶⁶⁷ Voici une liste des pièces en question : *Die Ausnahme und die Regel* [L'exception et la règle], 1977, *Trommeln in der Nacht* [Tambours dans la nuit], 1978 ; *Kleinbürgerhochzeit* [La noce chez les petits bourgeois], 1978 ; *In den Haenden seiner Erben*, 1979 ; *Die Dreigroschenoper* [L'Opéra de quat'sous], 1979 ; *Das wirkliche Leben des Jakob Geherda* [La véritable vie de Jacob Geherda], 1979 ; *Morgens und abends zu lesen* [À lire matin et soir], 1981. En 1981, avec Alfred Harth, Heiner Goebbels compose *Ich, Bertolt Brecht* [Moi, Bertolt Brecht].

⁶⁶⁸ BERIO, Luciano. Cité dans : STOĀANOVA, Ivanka. « Luciano Berio : chemins en musique ». *La revue musicale*, 1985, n°375-377, p. 219.

⁶⁶⁹ LEYDI, Roberto. Cité dans : *id.*, p. 226.

⁶⁷⁰ BERIO, Luciano. Cité dans : *id.*, p. 219.

Plusieurs compositions s'inspirent de Bertolt Brecht. Une partie du texte d'*Epifanie* provient d'*An die Nachgeborenen* [À ceux qui viendront après nous], tandis qu'*Outis* (1996) contient plusieurs textes du dramaturge ainsi que de Samuel Beckett. Le troisième mouvement de la *Sinfonia* contient une référence subliminale à Brecht⁶⁷¹, tandis que pour *Allez Hop*, Luciano Berio dit que la musique exige des gestes brechtiens :

Musicalement, *Allez Hop* ne présente aucun problème. Même le rapport musique/action scénique est très clair. Mais dans toutes les productions scéniques – dont quelques-unes très valables – on a toujours eu tendance à compliquer l'action et à appuyer et surcharger les situations, alors que la musique réclame au contraire un théâtre direct et immédiat, fait de gestes conçus à la Brecht, sans redondances et avec une certaine pureté des images⁶⁷².

Pour le compositeur italien, Bertolt Brecht est inspirant en ce qu'il témoigne d'un processus de séparation puis de reconstitution des différents éléments de la représentation :

Dans des œuvres comme mon *Circles*, *Répons* d'Henri Pousseur, *Momente* de Stockhausen et d'autres de Kagel, Bussotti, etc., l'interprétation musicale a ouvert une possibilité déjà présente dans le théâtre épique de Brecht : la possibilité de séparer et d'éloigner les différents éléments de la représentation et de l'exécution, de les rassembler en les regroupant de différentes manières⁶⁷³.

En ce qui concerne Luciano Berio, Laurent Feneyrou estime que grâce à Brecht, il est passé « d'un théâtre de l'enchantement à un théâtre scientifique et conscient⁶⁷⁴ ». Plus généralement, le concert devient progressivement une action dramatique et cela provient du *théâtre épique* qui demandait aux acteurs de ne pas réellement incarner des personnages mais de prendre du recul par rapport à eux :

La base théorique pour transformer la musique de concert en action dramatique repose sur l'idée brechtienne que les acteurs ne se transforment pas en personnages mais se présentent

⁶⁷¹ Lorsque le ténor dit qu'il est incapable de rendre les vieux plus jeunes et de baisser le prix du pain, cela fait directement référence à la phrase « oui, et notre pain n'était pas moins cher » [*yes, and our bread was no cheaper*], qui fait partie de la pièce *L'important d'être d'accord* écrite en 1929 par Bertolt Brecht.

⁶⁷² BERIO, Luciano. « Le métier de compositeur ». **In** : *Id.*, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*. Genève : Contrechamps, 2010, p. 85.

⁶⁷³ «In lavori come i miei *Circles*, *Répons* di Henri Pousseur, *Momente* di Stockhausen e altri di Kagel, Bussotti ecc., l'esecuzione musicale si è aperta a una possibilità che era già presente nel teatro epico brechtiano: la possibilità di separare e di straniare i vari elementi della rappresentazione e dell'esecuzione e di riassettarli combinandoli in maniera differente.» BERIO, Luciano., DEGRADA, Francesco (trad.). « Problemi di teatro musicale [1967] ». **In** : *Id.*, *Scritti sulla musica*. Turin : Giulio Einaudi, 2013, pp. 53-54.

⁶⁷⁴ FENEYROU, Laurent. « *Dopo Brecht* », *op. cit.*, p. 223.

à nous comme des joueurs avec lesquels nous avons un accord non écrit : les accepter comme représentant les rôles qu'on leur demande de jouer.⁶⁷⁵

Contrairement à l'opéra qui se base sur le concept illusionniste de la représentation, le théâtre musical présente des situations qui ont de la valeur pour elles-mêmes et qui ne s'inscrivent généralement pas dans un arc narratif comprenant une directionnalité, des personnages et une (seule) histoire.

La notation des gestes comme caractéristique de l'absurde

Dans le théâtre de l'absurde, une anecdote (sujet qui n'est pas important en soi) devient l'argument principal de la pièce, ce qui ne fait qu'accroître la futilité de cette anecdote, au point où la vie elle-même est inutile car étant elle aussi une simple anecdote. Par exemple, la mystérieuse « cantatrice chauve » (Eugène Ionesco, 1950) n'est même pas un personnage de la pièce en question, et il n'existe qu'une seule réplique à son sujet, dont la fonction est tout-à-fait anecdotique⁶⁷⁶. Le titre de la pièce est donc lui-même anecdotique, ce qui rend l'intrigue entièrement anecdotique, donc absurde. Comme la cantatrice, on ne sait pas vraiment qui est Godot, il n'arrive jamais et il n'y a pas de surprise (répétition quasi identique du même acte). L'absurde qui résulte de l'éloge de l'anecdotique n'est pas gratuit et, paradoxalement, ce théâtre forge une unité par la dominance du discours au détriment d'une désintégration apparente du sens. L'absurde induit une réflexion qui instruit le spectateur, à savoir que l'homme est toujours en quête de dessein supérieur, qu'il est toujours dans l'attente et que cela ne mène à rien. La conscience du personnage est « tellement émietlée qu'il semble dépourvu de motivations psychologiques. Animé par des forces obscures qui lui échappent, il est incapable de porter un jugement réflexif sur ses actions qui paraissent absurdes et dérisoires⁶⁷⁷ ».

⁶⁷⁵ “The theoretical basis for turning concert music into dramatic action rests with the Brechtian notion that actors do not turn themselves into characters but present themselves to us as players with whom we have an unwritten agreement: to accept them as representing the roles they are asked to play.” SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. « Text », *op. cit.*, pp. 94-95.

⁶⁷⁶ Au moment où le pompier doit partir, celui-ci s'exclame avec étonnement : « À propos, et la cantatrice chauve ? ». Un silence général et une gêne se produisent. Puis Mme. Smith répond : « Elle se coiffe toujours de la même façon ! ». Sans tergiverser, le pompier s'en va et la scène se termine. IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve* [scène X] *op. cit.*, p. 92.

⁶⁷⁷ CHESTIER, Aurore. « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *op. cit.*, p. 106.

Dans *En attendant Godot* (1953)⁶⁷⁸ et *La dernière bande* (1960)⁶⁷⁹, Samuel Beckett écrit les didascalies avec une précision extrême. Disciple de James Joyce et inspiré d'Anton Tchekhov – qui a d'ailleurs introduit une structure musicale dans ses pièces⁶⁸⁰ – il effectue un travail minutieux des gestes, qui sont notés. Par exemple, dans *Oh les beaux jours* (1961), certains bouts de phrase doivent être récités en même temps que des gestes lorsque Winnie sort les éléments du sac. Les silences sont inscrits et remplis de sous-textes. Rien n'est laissé au hasard. Tout ces détails comptent beaucoup pour Beckett⁶⁸¹, et pour la pièce en elle-même. Le dramaturge souhaite analyser la réalité de l'existence humaine avec une grande précision de détails. Le rire fait alors office de catharsis contre une tragédie de vivre qui ne peut pas durer trop longtemps. Dans certains cas, la notation du geste se matérialise de la monstration du geste d'exécution. Dans *Not I* (1973) par exemple, la lumière n'éclaire que la bouche de la comédienne, d'où l'on peut percevoir toute la finesse des gestes des muscles faciaux mis en œuvre par la vocalité. Beckett ne donne à voir que le processus de production vocale, à un niveau technique et musculaire, et suivant toutes ses possibilités. Dans *Comédie* (1963), les

⁶⁷⁸ Dans *En attendant Godot*, une tirade de Pozzo est bourrée de didascalies : « Manteau ! (Lucky dépose la valise, avance, donne le manteau, recule, reprend la valise.) Tiens ça. (Pozzo lui tend le fouet, Lucky avance et, n'ayant plus de mains, se penche et prend le fouet entre ses dents, puis recule. Pozzo commence à mettre son manteau, s'arrête.) Manteau ! (Lucky dépose tout, avance, aide Pozzo à mettre son manteau, recule, reprend tout.) Le fond de l'air est frais. (Il finit de boutonner son manteau, se penche, s'inspecte, se relève.) Fouet ! (Lucky avance, se penche, Pozzo lui arrache le fouet de la bouche, Lucky recule.) [...] Pliant ! (Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.) Plus près ! (Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.) [...] Panier ! (Lucky avance, donne le panier, recule.) Le grand air, ça creuse. (Il ouvre le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin. À Lucky.) Panier ! (Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise.) Plus loin ! (Lucky recule.) Là ! (Lucky s'arrête.) Il pue (Il boit une rasade à même le goulot.) À la bonne nôtre. (Il dépose la bouteille et se met à manger.) ». BECKETT, Samuel. *En attendant Godot* [acte 1] Paris : Éditions de Minuit, 1952, pp. 32-33.

⁶⁷⁹ *La dernière bande* commence par quatre pages de descriptions d'actions, dont voici un extrait : « Krapp demeure un moment immobile, pousse un grand soupir, regarde sa montre, farfouille dans ses poches, en sort une enveloppe, la remet, farfouille de nouveau, sort un petit trousseau de clefs, l'élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se lève et va vers le devant de la table. Il se baisse, fait jouer la serrure du premier tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une bobine, l'examine de tout près, la remet, referme le tiroir à clef, fait jouer la serrure du second tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une grosse banane, l'examine de tout près, referme le tiroir à clef, remet les clefs dans sa poche. Il se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui ». BECKETT, Samuel. *La dernière bande*, suivi de *Cendres*. Paris : Éditions de Minuit, 1959, pp. 8-9.

⁶⁸⁰ Dans *La mouette* (1896), les personnages sont traités tels des choristes.

⁶⁸¹ Dans *La dernière bande*, lorsqu'une bouteille est débouchonné, le public doit entendre le son : « bruit de bouchon qu'on tire ». Dans le cahier de production, Samuel Beckett ajoute plus de détails, comme le fait de tirer le bouchon avec les doigts ou avec le tire-bouchon, selon des variantes par rapport au contenu de la bouteille. Le public doit deviner s'il s'agit de vin ou de whiskey à partir de ces indications. BECKETT, Samuel. *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, *op. cit.*, p. 11.

acteurs doivent parler le plus vite possible, sans ton et avec une simple lumière dirigée vers eux. Là aussi, la priorité est donnée au geste d'exécution.

Parmi les compositeurs de la génération d'après-guerre inspirés par Samuel Beckett⁶⁸², il y a Georges Aperghis, qui a par ailleurs emprunté des textes à d'autres auteurs (Sigmund Freud, Denis Diderot, Claude Lévi-Strauss, Edgar Allan Poe, Eschyle). Dans *Un temps bis* (2014), une comédienne et une altiste se partagent des moments de musique et des textes de Beckett. Le problème du spectacle réside dans les transitions d'un mode d'expression à l'autre. La musique de Beckett est déjà dans le texte, et il faut trouver le phrasé comme si c'étaient des mélodies de musique. Celles-ci peuvent alors être relayées ou poursuivies par l'alto, de manière élégante et légère. Le compositeur Stefano Gervasoni s'inspire également de Samuel Beckett. Dans l'œuvre *Pas si* (son seul théâtre musical, composé en 1998-99), il indique précisément les gestes (pencher légèrement son buste, faire un pas en avant avec le pied droit, tourner le corps de 180° dans le sens horaire) et compose à partir de procédés phonématiques.

Théâtre pauvre et investissement corporel de l'espace scénique

À l'inverse de Samuel Beckett, Jerzy Grotowski emprunte une « voie négative ». Il dépouille la scène afin de garder le substrat strictement nécessaire qui délimite l'existence du théâtre. Le « théâtre pauvre » est en effet un théâtre sans maquillage, sans costumes autonomes, sans musique ni jeux de lumière, sans scénographie, avec bien souvent un seul acteur sur scène. Jerzy Grotowski rejette également la scène en tant que lieu séparé d'un spectacle. Puisque le spectacle « ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, 'vivante'⁶⁸³ » et que « l'essentiel consiste à trouver la relation spectateur/acteur propre à chaque type de spectacle et d'incarner la décision dans ses arrangements physiques⁶⁸⁴ », il crée une infinité de variantes dans la relation acteur/spectateur, une pour chaque spectacle⁶⁸⁵. Le Théâtre Laboratoire constitue un véritable lieu de « conquête

⁶⁸² Parmi eux, Morton Feldman a écrit *For Samuel Beckett* (1987). Le dramaturge a même été le librettiste du monodrame *Neither* (1977). Plus des deux tiers du texte de la *Sinfonia* (Luciano Berio) proviennent de *L'innommable* (Samuel Beckett, publié en 1953). Philip Glass compose des musiques pour plusieurs pièces de Samuel Beckett (*Play*, *The Lost Ones*, *Company*, *Fin de partie*, *Beckett Shorts*).

⁶⁸³ GROTOWSKI, Jerzy. « Vers un théâtre pauvre », *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁴ *Id.*, p. 19.

⁶⁸⁵ Dans *Cain* (1960, d'après Lord Byron) et *Shakuntala* (1960, d'après Kâlidâsa), les acteurs jouent au milieu des spectateurs. Dans *Akropolis* (1962, d'après Stanisław Wyspiański) incluent les spectateurs dans l'architecture de

de l'espace ». Jerzy Grotowski organise des rencontres et des actions collectives dans lesquelles il n'y a plus de spectateur passif : que des actants, pas de regardants. Tous les gens de l'extérieur participent. Selon lui, « le comédien doit susciter la mémoire du corps pour retrouver des sensations latentes et renouer avec un patrimoine gestuel enfoui⁶⁸⁶ ». Le rôle d'acteur est secondaire. Il ne représente que la fin puisque c'est l'organisme vivant qui compte le plus. Le théâtre pauvre n'est plus un théâtre du verbe mais un théâtre du rythme du mouvement emprunté à l'orient. C'est un théâtre de la pratique, de l'organicité, du *training* : « la technique personnelle de l'acteur est le noyau de l'art théâtral⁶⁸⁷ ». Par ses exercices, il souhaite libérer le corps de ses contingences sociales et matérielles. Jerzy Grotowski a su remettre à l'œuvre l'importance d'un travail sur le corps de l'acteur avec autant de ferveur que l'avait fait Constantin Stanislavski. Ce dernier empruntait la voie « naturaliste » du comportement quotidien tandis que Jerzy Grotowski utilise le corps comme véhicule d'un sens caché, qui n'est pas observable par des actions. Il cherche, par l'intermédiaire de l'intonation et de gestes, « la relation entre les énergies internes du corps et leurs expressions extérieures⁶⁸⁸ ».

Jerzy Grotowski rejette le théâtre contemporain « synthétique » (qu'il nomme « riche [en faiblesses] », mêlant littérature, sculpture, architecture, jeux de lumière, interprétation sous la direction d'un metteur en scène, etc.⁶⁸⁹ Pour lui, c'est peine perdue de vouloir ressembler à la télévision ou au cinéma, car quoiqu'il arrive le théâtre sera toujours techniquement inférieur à eux. Le processus d'appauvrissement acquiert ici toute sa force :

Le théâtre doit reconnaître ses propres limites. S'il ne peut pas être plus riche que le cinéma, qu'il soit pauvre. S'il ne peut être aussi prodigue que la télévision, qu'il soit ascétique. S'il ne peut être une attraction technique, qu'il renonce à toute technique. Il nous reste un acteur 'saint' dans un théâtre pauvre [...] Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : la proximité de l'organisme vivant [...] Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus âpres se produisent en face à face avec le spectateur et que

l'action. Dans *Le prince Constant* (1965, d'après Pedro Calderón), les spectateurs sont séparés des acteurs par une haute palissade où seules leurs têtes peuvent dépasser.

⁶⁸⁶ CHESTIER, Aurore. « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *op. cit.*, p. 106.

⁶⁸⁷ GROTOWSKI, Jerzy. « Vers un théâtre pauvre », *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁸ BROOK, Peter. « Qualité et artisanat ». In : *Id., Avec Grotowski*. Arles : Actes Sud, 2009, p. 94.

⁶⁸⁹ « Le Théâtre Riche dépend de la cleptomane artistique, puisant à d'autres disciplines, édifiant des spectacles hybrides, des conglomérats sans caractère ni intégrité, présentés maintenant comme un ouvrage d'art total ». GROTOWSKI, Jerzy. « Vers un théâtre pauvre », *op. cit.*, p. 17.

celui-ci soit à la portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre.⁶⁹⁰

Le théâtre pauvre abandonne les éléments de la conduite quotidienne : « le *signe organique*, et non le geste commun, est pour nous l'expression élémentaire⁶⁹¹ ». Il se sert des contradictions (geste-voix, voix-parole, vouloir-action, etc.) car celles-ci « éclaire[nt] la structure organique des signes⁶⁹² ». Même si l'influence directe de Jerzy Grotowski a lieu dans l'univers clos du théâtre (comme chez Peter Brook⁶⁹³, qui le considère comme un « génie visionnaire⁶⁹⁴ ») et qu'il est donc difficile de cerner les relations directes qui existent avec le domaine musical⁶⁹⁵, le théâtre pauvre constitue une tentative vigoureuse d'occupation de l'espace scénique par les potentialités corporelles, ainsi que sur l'ouverture de la scène au public. Ces deux composantes se retrouvent dans le Théâtre Musical Contemporain.



Les hommes de théâtre sont une source d'inspiration décisive pour les compositeurs de théâtres musicaux, qu'elle soit conscience ou non. Tandis qu'Antonin Artaud s'inscrit dans la décomposition du sens du mot et accorde une valeur précieuse à l'effort corporel, qui assume la médiation du verbe, le *théâtre épique* se trouve à la base d'une rupture de la séparation entre la scène et le public. La précision d'écriture que l'on trouve dans les pièces de Samuel Beckett est comparable aux instructions que les compositeurs donnent aux performeurs dans leurs partitions, et le théâtre pauvre déshabille la scène de tous ses artifices. Si le théâtre est une source d'inspiration pour la jeune génération d'après-guerre, c'est que, comme le reconnaît Mauricio Kagel, il est plus innovant que ne l'est la musique : « l'envie de servir les opéras anciens d'une manière moderne et contemporaine prouve le désir justifié des dramaturges et

⁶⁹⁰ GROTOWSKI, Jerzy., BARBA, Eugenio (entretien réalisé par). « Le nouveau testament du théâtre [1964] ». **In** : *Id.*, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁶⁹¹ GROTOWSKI, Jerzy. « Vers un théâtre pauvre », *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Peter Brook a consacré plusieurs textes sur Jerzy Grotowski (réunis dans l'ouvrage *Avec Grotowski*) et reconnaît partager avec lui le même objectif. Il abandonne ainsi le décor à partir de 1962 et entretient une relation étroite entre l'acteur et le public : « une forte présence des acteurs et une forte présence du public peuvent produire un ensemble d'une intensité unique, au sein duquel les barrières sont brisées, où l'invisible devient réalité. Alors, la vérité de tous et la vérité de chacun se confondent. Elles sont une même expérience. Inséparables ». BROOK, Peter. « Artaud et le grand puzzle ». **In** : *Id.*, *Avec Grotowski*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁹⁴ BROOK, Peter. « Le théâtre sacré ». **In** : *Id.*, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 1977, p. 73.

⁶⁹⁵ Christian Wolff, qui était à la fois élève et ami de John Cage, compose *Prose Collection* (1968-71), dont font partie les pièces « Stones » et « Fits & Starts ». Cette musique « fixée » verbalement peut être considérée comme une musique pauvre. Ne pourrait-on d'ailleurs pas aussi considéré les œuvres phonographiques de Luc Ferrari et François-Bernard Mâche comme relevant d'un art pauvre, dépouillé de tout accessoire ?

des metteurs en scène d'appliquer au théâtre musical les conceptions et les innovations incomparablement plus larges et différenciées du théâtre⁶⁹⁶ ». Puisque le théâtre est plus novateur, le compositeur doit s'en inspirer. S'il décide de créer un théâtre musical, il ne peut le faire qu'en connaissance de cause, sans ignorer les avancées du théâtre parlé : « aucun nouveau théâtre musical n'est possible sans une prise de conscience de ce qui a été réalisé dans le domaine du théâtre parlé et de la direction linguistique ces derniers temps⁶⁹⁷ ». C'est donc à partir d'aller-retours entre la scène théâtrale et la scène musicale que se dessine un territoire artistique qui emprunte à l'un et à l'autre des principes esthétiques. En particulier, Georges Aperghis adopte une démarche interdisciplinaire explicite en créant l'ATEM, d'où il crée plusieurs de ses théâtres musicaux, et John Cage entretient des rapports étroits avec les membres fondateurs du Living Theatre, qu'il fait jouer dans le théâtre Cherry Lane.

Le geste performatif comme acte de création

New York : centre de l'expérimentation artistique

Un déplacement essentiel de l'œuvre à l'événement s'opère de l'autre côté de l'Atlantique. Le corps se situe en effet au centre de l'attention des divers acteurs de la scène artistique, dont New York constitue le principal foyer. La même année que le premier *happening* (John Cage – *Untitled Event*, 1952), Harold Rosenberg utilise le terme *action painting* pour qualifier l'importance de la gestualité dans le processus d'élaboration de certaines peintures. Bien que la peinture d'action touche également l'Europe⁶⁹⁸, elle concerne plus des figures américaines telles que Jackson Pollock, Joan Mitchell, Willem De Kooning ou encore Sam Francis peignant au nom de la liberté du geste. En utilisant la technique du *dripping*, Jackson Pollock donne une trace visuelle et matérielle de ses gestes, et intègre à l'œuvre toute

⁶⁹⁶ „Beweist der Drang, alte Opern modern und im zeitgenössischen Gusto zu servieren, den berechtigten Wunsch der Dramaturgen und Regisseure, die ungleich breiteren und differenzierteren Auffassungen und Erneuerungen des Schauspiels auf das Musiktheater zu applizieren.“ KAGEL, Mauricio. « Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966] », *op. cit.*, p. 249.

⁶⁹⁷ „Ohne Bewußtsein von dem, was auf dem Gebiet des Sprechtheaters und der Sprachregie in letzter Zeit geleistet wurde, ist kein neues Musiktheater möglich.“ *Ibid.*

⁶⁹⁸ En 1953, après trois ans de peintures gestuelles, Claude Viseux débute ses peintures instrumentales. Il utilise pour cela des élastiques enduits de peinture, qu'il tend puis lâche sur la toile. Comme dans le cas de Jackson Pollock, l'œuvre évoque immédiatement la trace de l'acte de peindre.

la vivacité d'un corps en action. Le procédé réside en effet dans la fixité de l'empreinte du geste spontané et l'implication complète du corps du peintre lors de son processus de création :

Pour chaque peintre américain, il arrive un moment où la toile a commencé à apparaître comme une arène dans laquelle agir – plutôt qu'un espace dans lequel reproduire, redessiner, analyser ou 'exprimer' un objet, réel ou imaginaire. Ce qui devait aller sur la toile n'était pas une image mais un événement.⁶⁹⁹

Alors que le geste pictural subissait auparavant une « ellipse », le processus de création occupe maintenant une place prépondérante dans l'art de peindre. C'est bien cette qualité de *happening*, cet « en-deçà du langage⁷⁰⁰ » qui plait particulièrement à Allan Kaprow, lequel affirmait ne plus être un « peintre d'action » mais un « artiste d'action », voué à participer directement au monde (et non plus seulement à la production de ses images). Les *happenings* (littéralement, « ce qui est en train de se produire ») d'Allan Kaprow intègrent des éléments disparates pour former une action faite de gestes spontanés mais éphémères, dans un espace différent de la scène théâtrale. Ses œuvres sont plus proches de celles de Jackson Pollock que du théâtre. Dans son essai sur Pollock publié en 1958, Kaprow met fin à l'art comme artisanat, ainsi qu'à la permanence de l'art : « Pollock n'a pas fait seulement de magnifiques peintures, il a aussi détruit la peinture⁷⁰¹ ». Kaprow considère Pollock comme ayant aboli l'art pictural mural pour en faire un environnement : « le choix d'énormes toiles par Pollock servait différents buts, le premier étant que la peinture murale cesse d'exister en tant que peinture pour devenir un environnement⁷⁰² ». Les *happenings* sont éloignés du théâtre. Ils refusent l'idée de la scène et sont non verbaux, ce qui n'est pas compatible avec le théâtre traditionnel, fait d'échanges vocaux entre des personnages. Les *happenings* ont « abandonné la trame, ou la structure narrative, fondement du théâtre traditionnel⁷⁰³ ». Par principe, le *happening* peut avoir lieu n'importe où, n'importe quand. Comme le dit Peter Brook, le *happening* a détruit des formes

⁶⁹⁹ "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event." ROSENBERG, Harold. « The American Action Painters ». *Art News*, 1952, vol. 51, n°8, p. 22.

⁷⁰⁰ « La surexposition du geste exprime cette caractéristique propre à toute peinture, qui est la non réciprocité ou l'asymétrie du rapport entre visible et lisible, c'est-à-dire entre image et langage. Elle démontre à sa manière que la peinture se déroule d'abord en-deçà du langage ». HECKEL, Nicolas. « Le sujet de la peinture », *op. cit.*, p. 200.

⁷⁰¹ "[Pollock] created some magnificent paintings. But he also destroyed painting." KAPROW, Allan. « The Legacy of Jackson Pollock [1958] », *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰² "Pollock's choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments." *Id.*, p. 6.

⁷⁰³ "Happenings have abandoned the plot or story structure that is the foundation of our traditional theatre." KIRBY, Michael. *Happenings*. New York : E. P. Dutton, 1966, p. 13.

sclérosées : « la tristesse des théâtres et ces ornements sans charme que constituent le rideau, les ouvreuses, le vestiaire, le programme, le bar⁷⁰⁴ ».

En 1952, John Cage organise au Black Mountain College un événement (*Untitled Event*, nommé plus tard *Theatre Piece n°1*), ou devrait-on dire, une « intervention poly-artistique ». Cette performance hybride, qui dure approximative une heure et qui est habituellement considérée comme le premier *happening*, contenait projections de films (Nicolas Cernovitch) et de diapositives (de peintures), peintures (Robert Rauschenberg – *White Paintings*, au plafond), musique enregistrée (diffusée par Rauschenberg à l'aide d'un vieux phonographe), programmes radio, lecture (John Cage fait une causerie sur Maître Eckhart et trace des lignes à la craie sur le sol), performance (David Tudor joue *Water Music*), déclamation et poésie (Mary Caroline Richard et Charles Olson, sur des échelles), danse (Merce Cunningham, un chien avec lui). De cette performance ressortent en premier lieu l'enchevêtrement des pratiques artistiques et l'absence de hiérarchie entre elles, lesquelles ne sont pas sans rappeler les mots du futuriste Umberto Boccioni publiés quarante ans plus tôt : « il n'y a ni peinture, ni sculpture, ni musique ni poésie, il n'y a que des créations !⁷⁰⁵ ». Le premier *happening* public eut lieu en 1958 au Douglass Residential College (New Jersey), alors qu'Allan Kaprow étudiait la musique avec John Cage (de 1957 à 1959, à la New York School for Social Research). En octobre 1959, à la galerie Reuben (New York), ont eu lieu les *18 Happenings in Six parts*, dans lesquels se jouaient de la musique, de la danse et des scènes fragmentées. Le public participait selon des instructions précises notées sur un carton, tenant par exemple compte du placement des spectateurs et du moment où ils changeaient de salle. Comme dans l'œuvre de Jackson Pollock, la priorité est accordée à l'acte créateur plutôt qu'à l'objet créé. La soirée fut un succès, si bien que la directrice Anita Reuben demanda à Kaprow de rédiger un ouvrage sur cette nouvelle forme d'art. La galerie Reuben deviendra alors l'espace où la plupart des *happenings* avaient lieu à la fin des années 50 et au début des années 1960.

John Cage était proche de Julian Beck et Judith Malina. Avec Merce Cunningham, ils élaborent en 1951 des plans pour la gestion du théâtre Cherry Lane situé dans le quartier de Greenwich Village de New York. Dans ce lieu se jouent de nouvelles pièces de théâtre, en alternance avec des spectacles, ballets, concerts et soirées poétiques⁷⁰⁶. David Tudor y joue

⁷⁰⁴ BROOK, Peter. « Le théâtre sacré », *op. cit.*, p. 80.

⁷⁰⁵ “Non v'è nè pittura, nè scultura, nè musica, nè poesia, non v'è che creazione.” BOCCIONI, Umberto. « Manifesto tecnico della scultura futurista ». *Direzione del movimento futurista*. Milan : 11 avril 1912, p. 4.

⁷⁰⁶ Pour un détail de la relation entre Judith Malina et John Cage, cf. : VENDEVILLE, Stéphanette. « John Cage et le Living Theatre ». In : FERRARI, Giordano (dir.). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, *op. cit.*, pp. 79-94.

Music of Changes le 1^{er} janvier 1952. En plus des pièces de John Cage, ce lieu – puis Le Grenier à partir d’octobre 1953 (situé à un croisement de Broadway) – accueillait les œuvres de Morton Feldman, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, Erik Satie, Henry Cowell et Earle Brown. Le Living Theatre est redevable à John Cage des techniques d’improvisation inspirées du I Ching – mais également d’autres précurseurs, comme Marcel Duchamp (*Objets trouvés*, 1912), Jean Arp (*Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance*, 1916), André Breton (principe de composition automatique⁷⁰⁷, 1924), la New York School of Action Painting (1942) et Allan Kaprow pour ses *happenings*. Dans la pièce *The Marrying Maiden* (Jackson Mac Low, 1960), dont la partition et la bande sonore furent composées par John Cage, un jet de dés détermine l’usage de la partition (par exemple, quand le joueur tombe sur 5, il doit déclencher la bande sonore) mais également la mise en scène (créée par Judith Malina), les actions des personnages, leurs textes, etc. Chaque performance est donc différente et l’acteur est dans une insécurité qui ne permet pas de prévoir à l’avance le « voyage affectif » du spectateur :

L’acteur n’est plus celui qui exécute ce qu’il connaît et ce qu’il a appris ; il est sur une scène, pendant le spectacle, en état de création et d’insécurité. Cette insécurité, vécue ensemble par la scène et la salle, abolit la convention de la représentation, parce que le souffle est suspendu dans l’attente ou l’effort de la trouvaille ; toutes les respirations changent de rythme.⁷⁰⁸

Toujours à New York, l’Open Theatre fut créé dans les années 1960, durant la période d’« ouverture » des formes artistiques (en musique comme en peinture ou en architecture). Cette ouverture concerne ici le public, comme le souhaitait Antonin Artaud, lui qui voulait « supprim[er] la scène et la salle⁷⁰⁹ » et les remplacer « par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d’aucune sorte⁷¹⁰ » dans le but d’établir une communication directe entre le spectateur et le spectacle. Dans *Opera*, Luciano Berio utilise le texte d’une pièce d’Open Theatre nommée *Terminal* (Joseph Chaikin, 1971) et lui emprunte des expériences⁷¹¹. Que ce soit par les *happenings*, l’Open Theatre et le Living Theatre, le corps se situe au centre des

⁷⁰⁷ Voici un extrait du manifeste du surréalisme (tiré de la partie « Secrets de l’art magique surréaliste ») décrivant le principe de composition automatique : « placez-vous dans l’état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire ». BRETON, André. « Manifeste du surréalisme [1924] ». In : *Id.*, *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1979, p. 41.

⁷⁰⁸ *Id.*, p. 94.

⁷⁰⁹ ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 148.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Pour plus de détails sur l’apport de l’Open Theatre dans *Opera*, cf. : MAURIN, Frédéric. « L’embarquement pour Santa Fe : la contribution de l’Open Theater à la création d’*Opera* ». In : FERRARI, Giordano (dir.). *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome I : de Passaggio à La Vera Storia*, *op. cit.*, pp. 285-320.

préoccupations. Le Living Theatre sollicite une participation *in situ* des spectateurs en leur demandant d'inventer les solutions des spectacles. En particulier grâce au Living Theatre, Luigi Nono pointe l'importance de l'ouverture de la scène vers le public. Il cite un exemple atypique du début du XIX^e siècle (Ludwig Tieck – *Le Chat botté*) dans lequel l'action a lieu sur la scène mais également au parterre. Les acteurs jouent le public « en commentant l'action scénique, même durant celle-ci, en discutant entre eux et en se querellant sur la signification de cette fable pour enfants⁷¹² ». Par ailleurs, le compositeur italien collabore avec le Living Theatre pour *A floresta éjovem e cheja de vida* (1966). Selon Wolfgang Rihm, « la signification du théâtre musical (et partant, sa chance) réside dans [...] son caractère d'événement⁷¹³ », c'est-à-dire simplement quelque chose qui « a lieu ». Plus généralement, le théâtre musical est redevable du *happening* et de ces formes nouvelles de théâtre qui sont focalisées sur le temps de la performance, qui est *non-linéaire*.

Nouveau Réalisme : un autre exemple de fixation du geste performatif

Le terme « néo-avant-garde » définit un regroupement d'artistes des années 1950-60 qui reprennent et révisent les modes opératoires des années 1910-20, tels que le collage, l'assemblage, le *ready-made* ou la peinture monochrome. Dans ce dernier cas par exemple, Robert Rauschenberg (*White Paintings*, 1951), tout comme Yves Klein, Ellsworth Kelly ou Lucio Fontana, relancent la peinture monochromatique de Kasimir Malevitch et Alexandre Rodtchenko. D'une certaine manière, le côté performatif des années 1950 tel qu'on le trouve dans les *happenings* est une résurgence et une extension, au-delà du mot, des performances des avant-gardes des années 1910-20. Tout comme le pop art, le Nouveau Réalisme, par des méthodes d'assemblages et de collages, s'oppose à l'abstraction américaine des années 1950, mais également aux *happenings*. Le mouvement n'a pas d'influence directe dans le domaine musical mais témoigne une fois de plus de l'exaltation du corps dans les arts des années 1950-60, ainsi que de l'importance du geste dans l'acte de création. Une partie des œuvres des nouveaux réalistes des années 1960 appartiennent à la fixation du geste performatif. Lorsque Niki de Saint-Phalle réalise à partir de 1963 ses « tableaux-tirs⁷¹⁴ » (dont le titre décrit autant

⁷¹² NONO, Luigi. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical [1962] », *op. cit.*, p. 148.

⁷¹³ RIHM, Wolfgang. « À propos du théâtre musical », *op. cit.*, p. 110.

⁷¹⁴ Entre 1961 et 1963, Niki de Saint-Phalle tirait à la carabine sur des ballons de peinture suspendus à des surfaces recouvertes d'objets insérés dans du plâtre, faisant ainsi gicler la peinture qui colorait la toile. Elle en réalisa une

l'action que le produit), elle fixe la partie incontrôlée de son geste créateur, qui devient visible. Comme l'œuvre de Pollock, l'aspect formel de ces réalisations constitue « la trace du geste physique de peindre, plus ou moins contrôlé⁷¹⁵ » et « le processus de *réalisation* de l'œuvre s'identifie à l'*aspect final* de celle-ci⁷¹⁶ ». Lorsque César découvre la presse hydraulique, il s'en sert pour déformer une voiture et l'exposer. De cette manière, il rend visible la quantité d'énergie dépensée durant l'acte de création. Enfin, le Nouveau Réalisme esthétise le geste à travers les performances réalisées en public et documentées, comme les anthropométries, dans lesquelles Yves Klein fixe le geste sur un support et conserve la trace d'une « présence charnelle », ou bien la destruction d'un piano à la masse par Arman (1962) ainsi que sa réalisation par un collage, ou bien encore les « meta matics » de Jean Tinguely, ces machines qui créent elles-mêmes des œuvres d'art. Tous ces exemples exhibent l'aspect manuel du travail, la quantité d'efforts fournie durant l'acte de création, cette même qualité qui avait jadis fait de la peinture un *art mécanique*.

Pierre Restany nomme les manifestations du Nouveau Réalisme des « actions-spectacles » qui, contrairement aux *happenings* dont le caractère est éphémère, gardent une trace de l'œuvre d'art une fois passée l'exécution :

Ces actions-spectacles sont des démonstrations dont le but est de provoquer la participation spontanée et directe du public, de l'intégrer au processus d'ensemble de la communication. L'action est un 'travail', son résultat est une 'œuvre'. Au contraire du *happening*, l'action N.R. n'épuise pas son sens au fur et à mesure de son déroulement. À la fin du spectacle, la trace tangible demeure. L'expression collective a été créatrice⁷¹⁷.

Le titre du deuxième manifeste des nouveaux réalistes, « 40° au-dessus de Dada », montre combien dans les années 1960 Dada reste encore la référence de l'avant-garde artistique, ce que revendiqueront d'ailleurs les artistes Fluxus. Denys Riout relève les rapports entre les attitudes dadaïstes des membres du cercle des nouveaux réalistes :

Il existe en effet des rapports importants entre plusieurs protagonistes du Nouveau Réalisme et le souvenir du mouvement Dada. Arman pointe les différences entre ses propres pratiques et celles de Kurt Schwitters, mais il ne nie pas l'importance de sa rencontre avec l'art 'merz'. Daniel Spoerri fut danseur à l'Opéra de Berne avant de changer d'orientation. Il conçut le

douzaine d'œuvres. Les séances suivantes étaient photographiées, filmées et diffusées à la télévision. Certaines d'entre elles furent même réalisées directement dans l'enceinte du musée.

⁷¹⁵ ANGELINI, Cécile. « Traces conceptuelles ». In : ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*, op. cit., p. 131.

⁷¹⁶ *Id.*, p. 132.

⁷¹⁷ RESTANY, Pierre. *Les nouveaux réalistes*. Paris : Union Générale d'Édition, 1978, p. 217.

projet de mettre en scène, à Darmstadt, la pièce de Tristan Tzara, *Le Cœur à barbe* et, lorsqu'il fonda les éditions de 'multiple' MAT (Multiplication d'Art Transformable), il fit appel, entre autres, à Marcel Duchamp. L'inventeur du *ready-made* n'avait pas dédaigné de collaborer également avec l'une des machines de Tinguely lors de son exposition à la galerie Iris Clert, *Les Méta-matics. Les sculpteurs qui peignent* (juillet 1959). La référence au *ready-made* s'impose aux artistes qui prélèvent des affiches lacérées sur les murs des villes pour les transporter dans des lieux dévolus à l'art. Ainsi, Villeglé, dans un texte de 1958, 'Des réalités collectives', affirmait : 'La lacération implique le refus de toute échelle de valeur entre l'objet créé et le *ready-made*, mais nous tenons le choix en grande estime'.⁷¹⁸

Les nouveaux réalistes déplacent le temps de création de l'œuvre d'art plastique en avançant la monstration du processus en public. La trace n'est pas seulement empreinte d'un événement passé et enterré, mais bien l'instantané d'une action, d'un processus en train de se faire. Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri, influencés par l'avant-garde du début du XX^e siècle (en témoigne l'œuvre *Eaten by Marcel Duchamp*, 1964), immortalisent les reliefs d'un repas. Plus généralement, dans chacune des œuvres de ce groupe d'artistes, il s'agit à chaque fois d'exposer la trace d'un geste performatif.

Fluxus : de l'œuvre actée à l'œuvre en acte

La formation du groupe Fluxus, initié par George Maciunas dans les années 1960, marque une réappropriation des idées de Marcel Duchamp et des groupes d'avant-gardes des années 1910-20, comme le dadaïsme, le Futurisme et le Bauhaus. Cette néo-avant-garde revendique un retour de l'art vers la praxis, en particulier une autonomie artistique de l'acte performatif, qui devient objet d'art en soi, les acteurs s'affranchissant de la représentation. Les membres de Fluxus, autoproclamés néo-dadaïstes, revendiquent leur filiation à Dada. Denys Riout, auteur d'un article sur le sujet, estime que « l'attrait de la scène, sous toutes ses formes, se manifestait avec force en ce début des années 1960, tant aux États-Unis qu'en Europe, sous les auspices de Dada. Plus que tout autre, le mouvement Fluxus jeta un pont entre les deux continents⁷¹⁹ ». En effet, la première manifestation (New York, 1962) se nommait *Neo-Dada in New York*. Denys Riout précise qu'à cette occasion, George Maciunas lisait une version

⁷¹⁸ RIOUT, Denys. « Néo-Dada. Des artistes acteurs d'une réévaluation », *op. cit.*, pp. 210-211.

⁷¹⁹ RIOUT, Denys. « Néo-Dada. Des artistes acteurs d'une réévaluation ». In : BUCH, Esteban., RIOUT, Denys., ROUSSIN, Philippe (dir.). *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, *op. cit.*, p. 212.

allemande du texte « Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art ». La deuxième manifestation fut organisée par Nam June Paik à Düsseldorf, et s'appelait *Neo Dada in der Musik* (juin 1962). Puis, en septembre, le premier festival Fluxus, nommé *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (Wiesbaden), concernait la musique. En août de la même année, dans une lettre destinée à Nam June Paik, George Maciunas proclame « qu'à l'avenir nous devrions éliminer toutes les pièces non 'action', non 'néo-Dada', non 'concrètes'⁷²⁰ ». Par ailleurs, Nam June Paik était musicien avant de devenir plasticien. Il a suivi les cours de Darmstadt en 1957 et 1958, où il a rencontré Karlheinz Stockhausen (avec qui il collabore pour *Originale* en 1961), Luigi Nono, John Cage et David Tudor. En 1958, il travaille auprès de Stockhausen au studio de Cologne. D'autre part, Wolf Vostell, qui a participé à l'organisation de la première manifestation Fluxus (aux côtés de Nam June Paik et George Maciunas), collabore avec Mauricio Kagel (mais aussi Alfred Feussner, Friedrich Heubach et Gabor Altorjay) pour la mise en place d'une société interdisciplinaire de recherche acoustique et visuelle (*LABOR e.V.*, 1968). En définitive, la polyvalence des artistes Fluxus – trait que l'on trouve déjà chez les futuristes – entraîne naturellement le rassemblement de nombreuses disciplines (arts plastiques, musique, littérature, arts visuels, etc.).

En 1961, George Brecht, inventeur des « partitions d'événements » [*event scores*]⁷²¹, compose *Incidental Music*, succession de cinq actions sans cohérence entre elles et n'étant *a priori* pas musicales (comme photographier un piano ou disposer un tabouret de piano sur le côté). Le terme « geste incidentel », présent dans le texte de George Maciunas⁷²², qualifie ici

⁷²⁰ MACIUNAS, George. Cité dans : SMITH, Owen F. « Fluxus : bref historique et autres fictions ». In : LEGRAND, Véronique., CHARLES, Aurélie (dir.). *L'esprit Fluxus*. Marseille : Musées de Marseille, 1995, p. 28.

⁷²¹ George Brecht, qui a suivi les cours de John Cage à la New School for Social Research (1958-59), invente en 1959 le principe de l'*event* : une série d'instructions concises inscrites sur une petite carte afin de réaliser des événements. Par exemple, *Two Exercises* (1961) consiste en l'instruction suivante : « Considérez un objet. Appelez ce qui n'est pas l'objet 'autre'. Ajouter à l'objet, à partir de l' 'autre', un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouvel 'autre'. Répétez l'opération jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d' 'autre'. Prendre une partie de l'objet et l'ajouter à l' 'autre', pour former un nouvel objet et un nouvel 'autre'. Répétez l'opération jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet » [*Consider an object. Call what is not the object 'other'. Add to the object, from the 'other', another object, to form a new object and a new 'other'. Repeat until there is no more 'other'. Take a part from the object and add it to the 'other', to form a new object and a new 'other'. Repeat until there is no more object*]. En 1962, George Brecht compose *Three Arrangements*, reposant sur l'effectuation de trois actions : « sur l'étagère / sur un portemanteau / objet noir chaise blanche » [*on the shelf / on a clothes tree / black object white chair*]. L'année suivante, l'œuvre *Water Yam* consiste en une boîte en plastique noir avec une étiquette, contenant 97 cartes et un carnet. Les partitions d'événements deviennent un emblème du groupe Fluxus. En effet, le *Fluxus Performance Workbook* constitue le recueil le plus important des partitions d'événements. FRIEDMAN, Ken., SMITH, Owen., SAWCHYN, Lauren (dir.). *Fluxus Performance Workbook [en ligne]* Performance Research, 2002. Disponible sur : <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> (consulté le 25 octobre 2018).

⁷²² Plus exactement, George Maciunas emploie le terme d'« incidentalité » [*incidentalness*] afin de désigner le caractère non illusionniste d'une production sonore, qui définit une « musique concrète » au sens de Fluxus. Par exemple, une note de piano ou une note chantée façon *bel canto* est abstrait, tandis qu'un son qui indique clairement

des « interventions, commentaires, mouvements ou situations, qui ne sont pas régis par une conduite dramaturgique générale, et dont l'objectif est moins de construire une intrigue que de s'inscrire dans une poétique compositionnelle⁷²³ ».

Fluxus entretient un lien étroit avec le monde musical, que ce soit par John Cage directement, Nam June Paik – sur lequel le compositeur américain a justement écrit quelques pages⁷²⁴ – les performances de George Brecht (comme *Incidental Music*) ou bien les relations directes que les compositeurs établissent avec les membres. Tandis que Nam June Paik a collaboré avec Karlheinz Stockhausen pour *Originale* (1961) et que Dieter Schnebel fut proche de Fluxus et que), György Ligeti a appartenu un certain temps au groupe, d'où proviennent *L'avenir de la musique* (1961) – une conférence d'une dizaine de minutes qui ne dit rien – et les *Trois bagatelles pour un pianiste* (1961), qui « vise directement les pièces de Cage⁷²⁵ ». Avec le *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962), György Ligeti interroge le rapport au temps par l'aléatoire et un symbole du monde musical (le métronome). Dans cette « performance », une dizaine de personnes activent les métronomes puis sortent de scène, et reviennent saluer à la fin. Même s'il n'y a donc pas vraiment de performeurs, l'œuvre repose sur des thèmes chers à Fluxus, comme le hasard et le détournement d'un objet iconique. En ce qui concerne György Ligeti, c'est sans doute dans *Aventures* (1962) que l'influence Fluxus est la plus reconnaissable. Les chanteurs (alto, soprano colorature, baryton) doivent effectuer des actions, comme chanter dans un cône pour amplifier la voix. Ce sont des acteurs qui agissent également les uns sur les autres, par des déplacements, mimiques, attitudes expressives, etc. Par ailleurs, le compositeur connaît bien l'œuvre de James Joyce, à mi-chemin entre une langue poétique et une langue musicale, ainsi que les premières compositions phonétiques des dadaïstes (comme celles d'Hugo Ball et de Kurt Schwitters⁷²⁶) mais aussi le lettrisme et la poésie concrète d'après-guerre

la nature de la réalité matérielle qui le produit est concret. MACIUNAS, George. « Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art ». In : PHILLPOT, Clive., HENDRICKS, Jon (dir.). *Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York : The Museum of Modern Art, 1988, pp. 25-32.

⁷²³ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1272.

⁷²⁴ CAGE, John. « Nam June Paik: A Diary ». In : *Id.*, *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown : Wesleyan University Press, 1967, pp. 89-91.

⁷²⁵ MICHEL, Pierre. « Œuvres ironiques et théâtre musical ». In : *Id.*, *György Ligeti*. Paris : Minerve, 1995, p. 56.

⁷²⁶ « Certains contenus affectifs du poème sont transportés par sa structure phonétique ou, comme je dirais même, par sa structure musicale [...] Je pense par exemple à toute la palette de mutations et de transformations du langage chez James Joyce, aussi bien dans *Ulysse* que dans *Finnegans Wake*. On trouve des choses analogues dans les premières compositions phonétiques des dadaïstes, chez Hugo Bail tout d'abord dans les aimées dix, je crois, puis dans la célèbre *Ursonate* de Kurt Schwitters ». LIGETI, György. « Réflexions sur le théâtre musical. À propos d'Artikulation, *Aventures* et *Nouvelles aventures* [1968] ». In : *Id.*, *L'atelier du compositeur. Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Genève : Contrechamps, 2013, p. 86.

(György Ligeti affectionne particulièrement Hans G. Helms), où ce n'est pas la signification du texte qui prévaut mais bien la « couche phonético-musicale ».

Les performances Fluxus des années 1960-70 se construisent sur l'effectuation d'une action et l'immédiateté de son pouvoir signifiant. Elles forment un « théâtre énergétique » fait de successions d'intensités. Cette esthétique de l'effectuation, de la démarche comme finalité se retrouvera par exemple dans les installations sonores des années 1980 (bien que leur origine remonte à 1969 avec l'environnement sonore et lumineux contrôlé par ordinateur et nommé *Glowflow* de Myron Krueger), comme celles de Jean-Robert Sedano et Solveig de Ory (*Sonopticon*, 1980 ; *Musique en marche*, 1981 ; *Pavillon chromatique*, 1986 ; *Papillon électrique*, 1989). À la manière du *happening*, Fluxus engendre un mouvement vers une théâtralité qui est le fruit d'une remise en question des catégories artistiques et de leurs identités. Dans les deux cas, il s'agit de « productions de présence », où les mouvements provoquent volontairement des situations que l'on ne peut pas reproduire ailleurs que sur scène, grâce à une mise en espace et une présence corporelle. Fluxus ouvre la voie de la performance dans toute la liberté qu'elle peut avoir, que ce soient par exemple dans les performances de l'art corporel⁷²⁷, où le corps est littéralement martyrisé, ou celles questionnant le statut de l'instrument (comme le fait Christian Marclay). De ce paradigme découlent des « performances musicales » telles que *Pendulum Music* (Steve Reich, 1968), *Poème symphonique pour cent métronomes* (György Ligeti, 1962), *Music Walk* (John Cage, 1958), *Incidental Music* (George Brecht) ou plus récemment *Gamelunch* (2007), une table de dîner sonore. Sans partition préalable, les performeurs réalisent les actions usuelles d'un dîner (couper un aliment, servir un verre d'eau, manger, etc.). Les éléments de la table (carafe, couteau, fourchette, le saladier, etc.) sont « augmentés » afin de produire un *sound design* interactif avec les participants⁷²⁸. Dans les

⁷²⁷ En marge de Fluxus, l'art corporel, qui appartient également à la performance, se développe dans les années 1970. Des pratiques extrêmes sont portées sur la scène. Marina Abramović pratique la laceration, la flagellation et la congélation. En 1977, avec Ulay, ils respirent chacun l'air des poumons de l'autre, et cela est amplifié grâce à un microphone placé près de la gorge. Dans *A Hot Afternoon* (1977), Gina Pane se scarifie en public. L'action de son geste, qui concerne plus particulièrement la langue, pourrait métaphoriser la rétention de la parole et forcerait le spectateur à s'interroger sur cet acte à mettre en rapport avec le mouvement féministe. Les performances formées par la série d'opérations chirurgicales d'Orlan entre 1990 et 1993 se situent dans la même visée. Ici, le corps demeure encore un objet de débat public. Plus orienté politiquement, Chris Burden se fait tirer une balle dans le bras à bout portant (*Shoot*, 1971), s'immole (*Fire Roll*, 1973), respire de l'eau (*Velvet Water*, 1974), « joue » avec du verre pilé, l'électricité, la pendaison ou la crucifixion. Pour lui, le corps reflète les contraintes sociales. En particulier, à tout juste 25 ans, le coup de pistolet de *Shoot* exprime la violence politique qui sévit contre la jeunesse américaine. Cette manière de s'exprimer montre qu'il contrôle le destin en provoquant l'accident sans le subir de manière inopinée.

⁷²⁸ POLOTTI, Pietro., PAPETTI, Stefano., DELLE MONACHE, Stefano *et al.* « *Gamelunch: Forging a Dining Experience through Sound* ». Actes du colloque *CHI – Human Factors in Computing Systems* (Florence, 5-10 avril

partitions d'*Action Music* (Alvin Lucier, 1962), *Anaparastasis III – The Pianist* (Jani Christou, 1969), *Maulwerke* (Dieter Schnebel, 1971) et ses alternatives instrumentales (*Handwerke-Blaswerke I*, 1977), toutes les actions sont décrites dans les moindres détails, comme dans les pièces de Samuel Beckett⁷²⁹. Pendant la vague Fluxus, il n'est donc pas rare d'observer des interventions surprenantes de la part d'un « musicien », comme marcher sur la scène (John Cage – *Music Walk*, 1958 ; Luciano Berio – *Sequenza V*, 1965), poser une chaise sur le sol (Mauricio Kagel – *Dressur*, 1977) ou croquer une pomme (Georges Aperghis – *Les sept crimes de l'amour*, 1979). Ces actions reflètent la caractéristique éphémère de l'œuvre en train de se faire, et qui n'existe plus une fois la performance « actée ».



Finalement, le geste apparaît comme l'élément qui fédère plusieurs pratiques artistiques. Après la relecture ou l'emprunt de textes théâtraux, l'appareil vocal est considéré comme le moyen le plus à même de rendre compte d'un « appétit de vie », le comportement des performeurs favorise une *distanciation* de la fable, le détail minutieux des actions permet de valider l'absurdité de l'existence et la dérision qui est nécessaire à la survie, et la scène se dépouille pour mieux embrasser le *corps propre* du performeur. Les différentes pratiques performatives (expressionnisme abstrait, *happening*, Nouveau Réalisme, Fluxus, etc.) forment un courant néo-dadaïste qui fait passer le statut d'œuvre à un acte éphémère qui, selon les cas, meurt aussitôt qu'il est effectué. D'autres pratiques artistiques s'inscrivent dans ce nouveau paradigme qui sublime le geste performatif : le *Tanztheater*⁷³⁰ (amorcé dans les années 1920 mais promu par Pina Bausch en Europe à partir des années 1970), les ballets de Maurice Béjart⁷³¹, le *Soundpainting* (langage gestuel de communication développé par Walter Thompson et destiné aux musiciens autant qu'aux acteurs, danseurs et plasticiens) et les œuvres

2008), pp. 2281-2286. Disponible sur : <https://dl.acm.org/citation.cfm?doid=1358628.1358670> (consulté le 5 mai 2019).

⁷²⁹ Samuel Beckett commence à noter méticuleusement toutes les didascalies car elles font partie du message même de la pièce. Cette « manie » atteint son paroxysme avec les *Actes sans paroles* (1957-60), dont le texte n'est qu'une suite de didascalies. De manière similaire, les exemples présentés ci-dessus intègrent une minutie descriptive des actions des musiciens.

⁷³⁰ On trouve un prototype de *Tanztheater* dès les années 1920, dans les œuvres de Kurt Jooss, professeur de Pina Bausch. Dans les années 1980, il existe aussi un courant français de danse-théâtre, mené par Maguy Marin et faisant partie de la *Nouvelle danse française*.

⁷³¹ Maurice Béjart revisite des classiques du répertoire (*Le Sacre du printemps*, *Boléro*) ou collabore pour des créations (en particulier avec Pierre Henry : *Symphonie pour un homme seul*, *Messe pour le temps présent*) en considérant la musique comme rythme du corps humain et de la nature. Le chorégraphe arrive à relancer les ballets dans les années 1960 en réintroduisant le geste face à la technologie. Il ouvre ensuite l'école Mudra (qui signifie « geste » en sanscrit) à Bruxelles en 1970.

intermédiaires⁷³² dont font partie certaines pièces d'Iannis Xenakis⁷³³ et qui font appel à des artistes, tel Nicolas Schöffer⁷³⁴. Le théâtre musical s'inscrit dans ce contexte.

Le Théâtre Musical Contemporain comme nécessité expressive

C'est au sein d'un changement de paradigme à la fois technique et artistique que se créent des formes musicales scéniques dont la nécessité s'explique socialement et historiquement. L'avant-garde musicale d'après-guerre montre une volonté de changer la forme d'un appareil archaïque construit sur un modèle aristotélicien et vectorisé par un principe binaire attente/satisfaction dont on aperçoit déjà les limites depuis *Pelléas et Mélisande* (Claude Debussy, 1902). Souffrant de conservatisme aigu⁷³⁵, l'opéra ne peut en effet satisfaire les besoins actuels. De nouvelles situations humaines induites par des événements historiques et sociaux doivent trouver un cadre pour être exposées. Les maisons d'opéra représentent alors un musée qu'il faut fuir en tentant de trouver d'autres lieux dans le but de servir au mieux de nouveaux modes d'expression. Ceux-ci se traduisent par l'aplanissement de la hiérarchisation des éléments constitutifs (texte, musique, mise en scène, décors, costumes, lumière, etc.), mais

⁷³² Même s'il y a toujours eu des expériences interartistiques (en particulier depuis le début du XX^e siècle), à partir des années 1950 se développent de véritables œuvres exploitant les techniques les plus récentes. Pour un détail sur les œuvres interartistiques du début du XX^e siècle, cf. : DIXON, Steve. « Introduction ». In : *Id.*, *Digital Performances: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge : The MIT Press, 2007, pp. 1-33.

⁷³³ La série des *Polytopes* d'Iannis Xenakis illustre le désir de convoquer tous les sens lors d'une représentation (simultanéité des sensations). Le premier *Polytope* a lieu à Montréal, puis cinq autres suivent, dont le *Polytope de Cluny*, pour bande, lumière et vidéo (1972). La même année, Iannis Xenakis réalise l'exposition *Musique à voir* au Musée d'Art Moderne de Paris.

⁷³⁴ Nicolas Schöffer est le précurseur de l'art cybernétique. Au sujet de la *Tour cybernétique* (1961), il affirme avoir réalisé une synthèse des différentes disciplines artistiques (sculpture, peinture, cinéma, musique). Outre son travail avec Maurice Béjart (*CYSP 1*, 1955), il collabore avec Iannis Xenakis et Pierre Schaeffer (pour le film *Fer chaud* de Jacques Brissot, 1960), Pierre Henry (pour la *Tour spatiodynamique cybernétique et sonore* en 1954, et *Kyldex 1* en 1973), Henri Pousseur (*Tour cybernétique*, 1961), Pierre Jansen et Pierre Boulez (pour la présentation du Musiscope au Théâtre de France en 1961). Il compose les *Variations sur 600* avec la 4X de l'IRCAM, aux côtés de Marc Battier (1983), et collabore avec Pierre Barbaud (inventeur de la musique algorithmique) pour le film *le Grand Prisme de la Sorbonne* (1975). *Kyldex 1* (Pierre Henry, 1973), sa plus importante réalisation scénique, est la pièce la plus « totalisante ». Durant ce ballet interactif, le public est invité à participer. Après chaque séquence, le spectateur brandit un panneau : triangle jaune (répéter), triangle vert (répéter deux fois plus vite), losange bleu (répéter deux fois plus lentement), carré blanc (demander des explications), rond rouge (arrêter le spectacle). *Kyldex 1* mêle sculpture, projection, film, chorégraphie, musique et effets lumineux, ces derniers étant réalisées par Nicolas Schöffer. Cinq sculptures cybernétiques dansent avec le ballet de l'opéra de Hambourg et les deux étoiles (Carolyn Carlson et Emery Hermans). Les écrans montent et descendent et deux caméras sont utilisées pour faire apparaître une danseuse avec des effets d'écho qui la démultiplie.

⁷³⁵ Un état des lieux de la situation de l'opéra en France à la fin des années 1970 est réalisé à travers des textes et entretiens de metteurs en scène, compositeurs et directeurs de théâtre dans l'ouvrage : ROSTAIN, Michel., RIO, Marie-Noël (dir.). *Recherches*, 1980, n°42 : Aujourd'hui l'opéra.

aussi par la dissolution du gouffre séparant le public de la scène (la fosse). Une collaboration directe et simultanée succède à une dialectique des modes d'expression chère à l'opéra, où la musique dominait et où le chant était le principal vecteur d'expression sensé et assurait par là son hégémonie. Plutôt que de tenter de théoriser le théâtre musical – ce qui a d'ailleurs déjà été fait par Eric Salzman et Thomas Desi⁷³⁶ – cette partie s'attache à cibler ses caractéristiques et à donner quelques éléments de définitions.

Une aversion contre l'opéra et la hiérarchisation des modes d'expression

Depuis le XVII^e siècle, l'utilisation de termes tels que *Singspiel*, *favola in musica*, *dramma per musica*, *pastorale*, *dramma giocosa* ainsi que le « drame musical » de Richard Wagner montrent une volonté de composer de la musique lyrique tout en s'écartant du cadre rigide de l'opéra. Néanmoins, jusqu'à Bertolt Brecht – et ceci malgré les monodrames d'Arnold Schönberg (*La main heureuse*, 1913 ; *Erwartung*, 1924) et les pièces hybrides d'Igor Stravinsky (*Histoire du soldat*, 1918 ; *Pulcinella*, 1920 ; *Mavra*, 1922 ; *Renard*, 1922 ; *Les noces*, 1923) – aucun changement de fond n'a été réalisé. Les éléments sont toujours dépendants les uns des autres afin d'assurer le primat du texte et de l'illusion théâtrale, comme le souligne Luigi Nono en 1962 :

L'interdépendance continuellement redéfinie des différents éléments constitutifs du théâtre finit par briser le despotisme univoque d'une composante sur les autres : la musique sur le texte et la scène. Il n'y a donc plus de dépendance dans la collaboration : le texte, puis la musique, puis la mise en scène, donc une réalisation scénique et musicale – comme un produit dont on montrerait au fur et à mesure les éléments fabriqués –, mais une participation directe et simultanée.⁷³⁷

Le théâtre musical (qui donne la réalité à voir telle qu'elle est) est un « acte de résistance » contre l'opéra (qui, lui, esthétise la réalité), le conservatisme et la surannation dont il est porteur. Pour le dire simplement, le théâtre musical tente de « camoufler les carences du théâtre lyrique en matière de création⁷³⁸ ». Le répertoire des grandes maisons d'opéra est en effet constitué dans sa quasi-totalité d'œuvres du XVIII^e et, surtout, du XIX^e siècle. Tandis que Luciano Berio

⁷³⁶ SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. «Toward a Theory to the New Music Theater ». In : *Id.*, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, op. cit., pp. 309-341.

⁷³⁷ NONO, Luigi. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical [1962] », op. cit., p. 139.

⁷³⁸ BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve, 2013, p. 188.

demande aux chanteuses de *Laborintus II* (1965) d'éviter la vocalité opératique et que Mauricio Kagel « passe au crible le genre de l'opéra⁷³⁹ » sans proposer de réelle alternative (*Staatstheater*, 1971), certaines formes longues vont jusqu'à porter le nom d'« anti-opéra », comme le *Prometeo* de Luigi Nono (composé en 1981-84). György Ligeti qualifie *Le grand macabre* (composé en 1974-77) d'« anti-anti-opéra » tandis que la pièce *Neither* (Morton Feldman, 1977), sur un livret de Samuel Beckett, se voit attribuer le label « anti-opéra » par la critique, selon la base d'un mépris des créateurs envers l'opéra.

Si certaines formes restent ouvertes (Mauricio Kagel – *Staatstheater*, 1971 ; *Bestiarium*, 1976), d'autres peuvent exposer clairement un affrontement entre une forme opératique traditionnelle et une forme anti-opératique (György Ligeti, *Le grand macabre*, 1978). À la manière des monodrames d'Arnold Schönberg ou d'opéras comme *Elektra* (Richard Strauss, 1909), ces formes scéniques sont souvent en un acte (Luigi Nono – *Intolleranza 1960*, Morton Feldman – *Neither*, Luigi Dallapiccola – *Il prigioniero*, créé à l'Opéra de Paris en 1968), sans personnages définis (*Neither*, Marc Monnet – *À trappe*) voire sans intrigue (comme *Neither*) : dans *Satyricon*, les quatre personnages chantent dans des langues différentes (anglais/allemand, français, vocalises, latin), le texte de *Laborintus II* est écrit en italien, français, anglais, allemand et latin, tandis que les textes d'*À trappe* sont sans rapport les uns des autres et ne constitue pas d'histoire véritable. Sur le modèle de *Wozzeck* (Alban Berg, 1925), les pièces ne proposent en général pas de dénouement heureux (*Intolleranza 1960*, Bernd Alois Zimmermann – *Les soldats*, 1965). Si la forme opératique reste utilisée, ce n'est que pour mieux la démonter, comme dans *Histoire de loups* (Georges Aperghis, 1976), un opéra où les règles de l'opéra lui-même sont critiquées et bousculées.

Les maisons d'opéra représentent le lieu d'une institution conservatrice, un musée que les artistes d'avant-garde doivent éviter pour mener à bien leurs projets⁷⁴⁰. Dans *Staatstheater* (Mauricio Kagel, 1971), la narrativité, cette capacité de l'esprit humain à « pouvoir mettre des

⁷³⁹ MUSSAT, Marie-Claire. « Qu'est-ce que le théâtre musical ? ». In : *Trajectoires de la musique du XX^e siècle*. Paris : Klincksieck, 2002, p. 136.

⁷⁴⁰ Par exemple, l'Opéra de Paris interdit à tout musicien d'être présent sur scène, sauf cas de force majeure. Dans cette situation, il semble difficile d'imaginer que cela puisse être un lieu de création plutôt qu'un lieu de « vérification ». Lorsque Jorge Lavelli devait réaliser l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi en Province, il souhaitait mélanger instruments anciens et actuels. Mais l'idée a posé des problèmes syndicaux à l'orchestre, à tel point qu'il fallut annuler le contrat. Le metteur en scène parle d'un « dialogue de sourds » au sein des grands théâtres. LAVELLI, Jorge., ROSTAIN, Michel (entretien réalisé par). « Des dialogues de sourds ». In : ROSTAIN, Michel., RIO, Marie-Noël (dir.). *Aujourd'hui l'opéra*, op. cit., pp. 21-30.

événements temporels dans un certain ordre, dans un continuum syntagmatique⁷⁴¹ », est atomisée. Il n'y a ni de livret ni de rôle dramatique. *Staatstheater*, dont le sujet est l'institution lyrique elle-même, constitue l'antithèse de l'opéra. La scène est en morceaux et l'action est dilapidée. Même s'il y a des éléments typiques comme des solos vocaux, de la danse, des *tutti* orchestraux, il ne s'agit que d'une matière première qui est utilisée individuellement. Chaque élément et chaque partie est facultative, ce qui pousse Björn Heile à qualifier la pièce de « do-it-yourself *opera povera*⁷⁴² ». Il existe cependant un élément unificateur qui sert de liant à cet imbroglio d'informations. Selon Jean-François Trubert en effet, « seuls les mouvements des interprètes donnent une cohérence formelle à l'ensemble : les situations cocasses et absurdes renvoient à un autre niveau de signification : la présence humaine donne sa seule justification à l'œuvre d'art⁷⁴³ ».

L'idée de rejeter les institutions conservatrices se trouvait déjà dans les textes d'Antonin Artaud, lui qui prônait l'abandon des salles de théâtre au profit de lieux étrangers à l'art, comme les hangars ou les granges⁷⁴⁴. Luigi Nono insiste bien sur le fait que, pour pouvoir jouer une musique de scène plus actuelle, il est nécessaire de trouver de nouvelles salles adaptées à de nouveaux moyens d'expression, c'est-à-dire d'autres lieux que l'opéra, qui représente un établissement du passé⁷⁴⁵. C'est ainsi que le compositeur italien adapte son processus de composition par rapport à une configuration spécifique de l'église San Lorenzo de Venise⁷⁴⁶, où il fait jouer *Prometeo* (1984), tandis que Luciano Berio spécifie dans la partition que *Laborintus II* peut être jouée dans un théâtre, une salle de concert, à la télévision, à la radio ou plein air, et que Georges Aperghis investit la scène du Théâtre d'Avignon pour ses formes

⁷⁴¹ TARASTI, Eero. « Vers une grammaire narrative de la musique ». *Degrés*, 1987, n°52 : La musique comme langage I, p. 57.

⁷⁴² HEILE, Björn. « The Instrumental Theatre ». In : *Id., The Music of Mauricio Kagel*. Burlington : Ashgate, 2006, p. 58.

⁷⁴³ TRUBERT, Jean-François. « Les 'franges aux limites indécises' : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental », *op. cit.*

⁷⁴⁴ « C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grande quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Thibet ». ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, pp. 148-149.

⁷⁴⁵ « L'adaptation des théâtres existants ou reconstruits selon des schémas traditionnels s'accord[e]nt difficilement avec les nouvelles exigences techniques, en relation avec une nouvelle conception spatiale, sonore et visuelle ». NONO, Luigi. « [Sur le théâtre musical] ». In : NONO, Luigi., FENEYROU, Laurent (trad.). *Écrits, op. cit.*, p. 107.

⁷⁴⁶ Pour *Prometeo*, Luigi Nono recherche une « véritable thématique de l'espace à la manière d'un archipel » dans lequel « chaque position locale dev[ient] une île où pouvaient être groupés des solistes, des parties, chorales, et être projetés des sons produits par quatre groupes orchestraux ». DELIÈGE, Célestin. « La troisième phase de l'œuvre de Luigi Nono ». In : *Id., Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*. Bruxelles : Mardaga, 2003, p. 750.

longues (*La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, 1971 ; *Pandaemonium*, 1973 ; *Histoire de loups*, 1976 ; *Récitations*, 1978 ; *L'écharpe rouge*, 1984 ; *Commentaires*, 1996), ou bien des lieux parisiens singuliers (*La bouteille à la mer*, Bouffes du Nord, 1976 ; *Les sept crimes de l'amour*, IRCAM, 1979). Pour le compositeur français, « l'Opéra de Paris, c'est à la fois une architecture et une forme qui s'étend de Monteverdi à Berg : moule du bâtiment, moule de l'Histoire musicale⁷⁴⁷ ». Par ailleurs, Georges Aperghis crée en 1976 l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) à Bagnolet⁷⁴⁸, en faisant appel à des comédiens autant qu'à des musiciens. Il cherche « une musique qui sorte du corps, où l'on retrouve cet état physique entre le corps de l'instrumentiste et le corps musical⁷⁴⁹ ». C'est dans ce lieu qu'il dégage des règles pour le théâtre musical. L'ATEM représente en effet un laboratoire artistique⁷⁵⁰ qui sert à développer de nouvelles méthodes pour l'élaboration d'un spectacle : détournement, déplacement des valeurs et des idées, privilège aux choses et aux sons abandonnés de tous.

Le théâtre musical rejette l'illusion du drame. C'est un genre qui se positionne « d'emblée *contre* l'opéra, dont on a commencé à annoncer le décès dès le début du XX^e siècle⁷⁵¹ ». Les termes d'« anti-opéra » tout comme l'interdiction donnée par Luigi Nono d'inscrire le terme « opéra » sur la partition d'*Intolleranza 1960* (qui est plutôt considérée comme une « action scénique » [*azione scenica*]) sous-tendent la question centrale de l'importance d'une linéarité narrative et gestuelle⁷⁵². Dans une pièce de théâtre musical, le livret ne conditionne pas d'emblée l'ensemble de la production : voix, instruments, mises en scène, gestes, lumières, costumes sont étroitement imbriqués. Pour Daniel Durney, « le fil conducteur de l'action est préalablement posé dans un opéra, alors qu'il n'y en a aucun dans le théâtre musical où toutes les situations scéniques naissent de purs jeux musicaux⁷⁵³ ». Dans un opéra, le contour de l'œuvre est extrêmement précis et la dramaturgie est assurée par un ensemble de

⁷⁴⁷ APERGHIS, Georges, RIO, Marie-Noël., ROSTAIN, Michel (entretien réalisé par). **In** : *Id.*, *L'opéra mort ou vif*, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁴⁸ L'ATEM est toujours actif aujourd'hui. La pièce *200 motels* a été présentée en septembre 2018. Pour plus de renseignements, cf. : <http://theatre-musique.com/> (consulté le 13 novembre 2018).

⁷⁴⁹ ROTHSTEIN, Evan. « Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire ». **In** : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 466.

⁷⁵⁰ Pour un témoignage historique et une description des séances à l'ATEM, cf. : APERGHIS, Georges., ROSTAIN, Michel (entretien réalisé par). « Un théâtre musical sans les règles de l'opéra ». **In** : ROSTAIN, Michel., RIO, Marie-Noël (dir.). *Aujourd'hui l'opéra*, *op. cit.*, pp. 99-110.

⁷⁵¹ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1274.

⁷⁵² Par ailleurs, les spectateurs étaient privés de sièges durant la première à Venise (La Fenice, 13 Avril 1961), ce qui rapprochait plus l'acte de la représentation d'une performance que d'un opéra.

⁷⁵³ DURNEY, Daniel. *Les compositions scéniques de Georges Aperghis, une écriture dramatique de la musique*. Thèse d'habilitation : Musicologie. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, pp. 10-11.

situations dramatiques (réunis dans le livret). Dans ce paradigme, « tout converge pour éclairer le mieux possible ces situations ‘musico-théâtrales’ à base de texte porteur de sens⁷⁵⁴ ». Le théâtre musical, lui, comporte plus de risques. Il possède une part de liberté plus importante, pose des questions plus complexes sans forcément y apporter de réponses, et apporte un niveau de signification métatextuelle, comme l’indique Giordano Ferrari au sujet de *Passaggio* (Luciano Berio, 1962) :

Passaggio ne se développe pas sur une dramaturgie soutenue par une histoire, comme le veut la tradition de l’opéra, mais se construit directement sur ce second niveau de lecture d’une histoire, bien défini dans ces années-là par Roland Barthes, d’ordre symbolique, ‘qui ne possède pas la même logique temporelle, pour lequel l’avant et l’après n’existent pas, comme dans les rêves. Son temps est révisible, il est une configuration symbolique de forces, de complexes, d’images’.⁷⁵⁵

Dans l’opéra, qui est d’une certaine manière une forme hybride de théâtre et de musique, la composante visuelle reste toujours dans les rouages du musical. La gestuelle fait partie du déroulement dramatique. Elle est non autonome, réglée par une mise en scène. Dans le théâtre musical en revanche, la gestuelle fait partie intégrante de la composition, au même titre que les déplacements, les postures, éventuellement la lumière. La voix y est utilisée comme un producteur de sons au potentiel timbral infini. Elle devient matériau musical au même titre qu’un violon ou un piano dont on ne cesse d’exploiter les ressources. Partant, la technique de chant propre à l’opéra est substituée dans (ou diluée parmi) une pluralité de modes de jeu d’une richesse sonore à l’image des possibilités qu’offrent les studios de Cologne ou Paris. Voici, à titre indicatif, un tableau comparant les caractéristiques de l’opéra et du Théâtre Musical (Contemporain) :

⁷⁵⁴ APERGHIS, Georges. « Quelques réflexions sur le théâtre musical [1989] », *op. cit.*, p. 455.

⁷⁵⁵ “*Passaggio* non si sviluppa su una drammaturgia sorretta da una storia, come è tradizione nell’opera lirica, ma si costruisce direttamente su quel secondo livello di lettura di una storia, ben definito in quegli anni da Roland Barthes, d’ordine simbolico, ‘qui ne possède pas la même logique temporelle, pour lequel l’avant et l’après n’existent pas, comme dans les rêves. Son temps est révisible, il est une configuration symbolique de forces, de complexes, d’images’”. FERRARI, Giordano. « Berio e lo spazio drammaturgico ». In : DE BENEDICTIS, Angela Ida (dir.). *Luciano Berio. Nuove prospettive*. Actes du colloque *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Sienne, 28-31 octobre 2008). Florence : Olschki, 2012, p. 448.

	Opéra	Théâtre Musical
Représentation de la réalité	Esthétisée, illusion par le drame	Telle qu'elle est, sans artifice
Forme	Surannée, archaïque, conservatrice	Actuelle, ouverte
Mécanisme de tension/détente	Par les règles d'écriture musicale	Facultatif, par le geste, par le signe en général
Modes d'expression	Soumis au texte	Non hiérarchisés
Voix	Instrument (lyrique)	Producteur de sons, matériau musical
Gestes/déplacements	Soumis à la mise en scène	Paramètre de composition
Lieu	Institutions	Tous (sauf les institutions)
Chant	Principal mode d'expression, transmission des idées du texte	Facultatif
Technique de chant	Lyrique, virtuosité	Imitation d' <i>objets sonores</i> inouïs provenant des studios
Temps	<i>Linéaire</i> , conditionné par le livret	<i>Non-linéaire</i>
Partition/livret	Structurent la totalité de l'œuvre	Facultatifs
Sujet/thème	Unique, mythologique, bourgeois	Tous (politique, écologie, guerre, psychologie, etc.), éventuellement multiple ou facultatif
Instrumentiste/chanteur	Identité et pupitre fixes, un seul rôle	Polyvalent, performeur
Instrumentistes	Dans la fosse	Sur scène
Déroulement de l'action	Une après l'autre	Polyphonique, enchevêtré
Règle des trois unités	Ne pas trop s'en éloigner	À éviter à tout prix
Dénouement	Heureux	Malheureux, facultatif
Actes	Plusieurs	Un seul
Déroulement	Action continue, fil conducteur, homogène	Possible suite de numéros/séquences, hétérogène
Personnages	Définis, issus du livret	Indéfinis, parfois sans noms
Utilisation de la technique	Amplification du drame	Autonome, fonctionnelle en soi

Tableau 2 : proposition comparative des caractéristiques de l'opéra et du théâtre musical

La voix comme matériau musical

Dans un texte datant de 1967, Luciano Berio explique que la voix peut être manipulée sur une structure physique (la bande magnétique). De ce fait, elle se situe au même niveau que les autres informations sonores, dans un continuum que l'on peut littéralement sentir sous ses doigts :

Maintenant, grâce en partie à l'expérience de la musique électronique – avec ses possibilités de synthèse, d'analyse, de sélection, de division et de combinaison d'un large éventail de phénomènes acoustiques – le compositeur peut placer la voix humaine au milieu du continuum sonore, la mettant en relation avec d'autres sons non pas sur la base du mécanisme de production ou des conventions de la pratique de l'exécution, mais sur la base de la structure physique.⁷⁵⁶

Dans les années 1950-60, en pleine période de développement de la musique électroacoustique, la voix semble être une « inscription indélébile et tenace⁷⁵⁷ ». Elle permet, malgré une rupture d'esthétique clairement identifiable, d'entretenir un lien avec la production musicale de la première moitié du XX^e siècle. La voix, qui assure depuis toujours la médiation de la communication vers le public, apparaît en effet tel un phare au sein du corpus hétérogène qui se profile au début des années 1950 :

Éclaté, pulvérisé au travers des multiples pratiques musicales contemporaines, le visage [vocal] conserve néanmoins une extraordinaire unité, agissant comme un phare au milieu de tous les systèmes différenciés. Même soumises aux phénomènes de dislocation, de déconstruction, elle résiste au trop d'absorption et d'engloutissement dont elle est le centre nerveux et perdure dans sa vocation originelle [de la vie] : exprimer l'homme dans le Monde.⁷⁵⁸

Progressivement, durant le XX^e siècle, la vocalité est passée d'un état unique et continu (elle instruit le temps de la parole) à un état multiple et discontinu, en mélangeant d'abord le chanter

⁷⁵⁶ «Ora, grazie in parte all'esperienza della musica elettronica – con le sue possibilità di sintesi, analisi, selezione, divisione e combinazione di un'ampia gamma di fenomeni acustici –, il compositore può collocare la voce umana nel pieno del continuum sonoro, mettendola in relazione con altri suoni non sulla base del meccanismo di produzione o delle convenzioni della pratica esecutiva, ma sulla base della struttura fisica.» BERIO, Luciano., DEGRADA, Francesco (trad.). « Del gesto vocale [1967] ». In : *Id., Scritti sulla musica, op. cit.*, p. 64.

⁷⁵⁷ COHEN-LEVINAS, Danielle. « Envoi », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵⁸ COHEN-LEVINAS, Danielle. « Quelques considérations sur le lied romantique allemand ». In : *Id., La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, p. 49.

et le parler, voire le dire. La voix devient une « matérialité du corps surgie du gosier⁷⁵⁹ ». Son éclatement est corrélé à une conscience multiparamétrique du sonore :

Pour soutenir la charpente des valeurs paramétriques du son, les compositeurs ont utilisé des sons parasites : claquements, hoquets, raclements de langue, cris, onomatopées. Progressivement, l'œuvre ne présente plus un discours reconnaissable et intelligible du point de vue littéraire, mais son simulacre.⁷⁶⁰

Une fois encore, il nous faut mettre en rapport cette vocalité « excentrique » avec la primauté du *signifiant* sur le *signifié* présente dans les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle. Les futuristes, les dadaïstes (dont Kurt Schwitters) puis John Cage s'emparent du mot comme expérience musicale à part entière. Dépourvu de sémantique (pas de langue repérable, écriture phonétique), la musique ne passe pas par l'intellect mais pénètre directement dans le corps, comme c'est le cas dans *Glossolalie 61* (Dieter Schnebel) grâce à l'emploi de vocalités « archaïques ». Pour Luigi Russolo, « le langage a des richesses de timbres inconnues aux orchestres et cela pourrait prouver que la nature, lorsqu'elle a voulu augmenter et enrichir le timbre de ce magnifique instrument qu'est la voix humaine, a eu recours aux timbres des bruits⁷⁶¹ ». Les compositeurs d'après-guerre exploitent à la fois cette richesse timbrale et cette plasticité du langage. Puisque le phonème est dénué de sens, il devient un emblème de la vocalité comme source sonore de niveau neutre, ce qui ne l'empêche pas de métaphoriser une revendication⁷⁶² ou de maintenir un sens critique (Mauricio Kagel – *Hallelujah*, 1968). Le mot « voix » provient du verbe grec *φωνέω* (phônêô) qui suggère la recherche d'une dimension sonore de la parole. L'utilisation d'une vocalité en tant que « simple » producteur de sons est en cela une résurgence de la substance vocale. Apparente chez Marinetti ou Kurt Schwitters, il s'agit d'une caractéristique néo-dadaïste. Lorsqu'elle n'est pas le véhicule d'un texte intelligible et sensé, la voix semble détachée du corps, comme dans *Not I* (Samuel Beckett, 1972), où le geste vocal technique est mis au premier plan tandis que le reste du corps est caché.

La vocalité fait partie des universaux de la musique en ce qu'elle représente un instrument (humain) inné vecteur de la parole (humaine). Dans le répertoire savant occidental, le geste vocal constitue la base de la musique mélodique, donc des airs « chantables », dont les

⁷⁵⁹ BARTHES, Roland. « L'écoute », *op. cit.*, p. 218.

⁷⁶⁰ COHEN-LEVINAS, Danielle. « Unité et éclatement du matériau voix », *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶¹ RUSSOLO, Luigi. « Les bruits du langage (les consonnes) [1916] ». In : LISTA, Giovanni. *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, *op. cit.*, p. 999.

⁷⁶² *Nuits* (Iannis Xenakis, 1967), composée à partir de phonèmes ancestraux, est ainsi dédiée aux prisonniers politiques grecs, dont les noms sont écrits en tête de partition. Pour douze voix mixtes, cette œuvre expose un mode de jeu vocal pour chacune des douze sections qui la compose.

« derniers » datent approximativement du *Sacre du printemps* (1913). Partant, la « crise de la vocalité » – qui est embrayée dans les années 1920-30 (lorsque la radiophonie et le cinéma parlant se développent grâce à l’amplification sonore) mais s’accomplit dans le domaine musical dans les années 1950 – induit plus généralement une « crise musicale ». Un renouvellement du langage musical passe en effet nécessairement par un renouvellement de la vocalité puisque la voix constitue l’identité d’une l’individualité et conserve les particularités idiosyncrasiques. Remettre en question la standardisation d’un mode d’émission vocale revient à remettre en question l’homme lui-même et la place qu’il occupe au sein de l’objet d’étude (l’œuvre lyrique). La voix n’a plus d’identité fixe et standardisée (qui a d’ailleurs tendance à gommer les différences entre les individus) mais devient un vecteur d’expression kaléidoscopique et idiosyncrasique. Les nouveaux modes de jeu vocaux constituent de réelles alternatives au chant lyrique. L’éclatement de la voix est synonyme d’engagement contre l’opéra et constitue donc une composante essentielle du théâtre musical, qui en fait un thème de prédilection. La pièce *Phonophonie* (Mauricio Kagel, 1965) est à ce sujet caractéristique. Il s’agit d’un tombeau de la tradition vocale européenne. Selon le compositeur, le thème de la pièce est « ‘la fin de l’existence artistique de la voix’, soit pour le chanteur, soit pour un acteur⁷⁶³ ».

Dans ce processus de renouvellement du langage vocal, *Gesang der Jünglinge* (1957) apparaît sans doute comme une pièce-clef, où le texte n’est pas restitué tel quel. Pas de texte ni de poésie donc, mais une composition musicale à partir de syllabes – du moins en ce qui concerne le matériau vocal⁷⁶⁴. Un an après la première du *Marteau sans maître* (Pierre Boulez, 1955), où la mise en place du texte de René Char rendait impossible la saisie des mots, la pièce a marqué toute une génération de compositeurs. György Ligeti reconnaît que Karlheinz Stockhausen « a franchi à [s]on avis un pas important avec son *Gesang der Jünglinge*⁷⁶⁵ ». D’une part, la langue est atomisée et d’autre part elle est utilisée comme source d’inspiration, comme matériau brut de composition musicale. Grâce à l’électronique, le compositeur est en mesure de placer la voix humaine dans le continuum sonore dont il dispose. La voix peut produire des *objets sonores*. C’est sur ce principe que sont élaborées *Anagrama* (Mauricio Kagel, 1957) et *Nuits* (Iannis Xenakis, 1967), composées à partir de phonèmes, ainsi que certaines pièces de Luciano Berio

⁷⁶³ KAGEL, Mauricio. « Musique et cruauté [1972] ». In : *Id.*, *Tam tam*, op. cit., p. 36.

⁷⁶⁴ Pour une étude sur les fondations sérielles de *Gesang der Jünglinge*, cf. : DECROUPET, Pascal., UNGEHEUER, Elena. « Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of *Gesang der Jünglinge* ». *Perspectives of New Music*, 1998, vol. 36, n°1, pp. 87-142.

⁷⁶⁵ LIGETI, György. « Réflexions sur le théâtre musical. À propos d’*Artikulation*, *Aventures* et *Nouvelles aventures* [1968] », op. cit., p. 87.

(*Epifanie*, *Thema*, puis *Circles* et la *Sequenza III*). Dans *Aventures* (1962), György Ligeti parle à travers des archétypes expressifs (pleurs, rire, toux, etc.) produisant du son et qu'il nomme des « manifestations sonores humaines⁷⁶⁶ ». Ce n'est pas le texte qui est musicalisé, c'est le texte lui-même qui est musique et matériau de composition : le texte est constitué d'onomatopées. Le compositeur explore les frontières du langage comme il l'avait déjà fait avec *Artikulation*, produite en 1958 après son travail à la WDR. György Ligeti a « élimin[é] de la langue humaine la couche porteuse de la signification, purement sémantique, et [a] travaill[é] avec les couches musicale et affective de la langue⁷⁶⁷ ».

Malgré quelques tentatives de transformer la vocalité dans la première moitié du XX^e siècle (comme la technique de *Sprechgesang* ou la nocturne *Sirènes* de Claude Debussy), ce n'est donc qu'à partir des années 1960, sous l'impulsion du *Gesang der Jünglinge* (1956) et après les progrès de la phonétique et de la linguistique des années 1950, que l'on voit apparaître des « transformations radicales dans la manière d'utiliser la voix comme matériau et moyen de communication⁷⁶⁸ ». En d'autres termes, la voix est pensée comme un producteur de sons, indépendamment de la sémantique liée à une langue particulière. La voix est utilisée comme matériau d'écriture protéiforme et le mot est considéré pour ses qualités acoustiques⁷⁶⁹. Ces « transformations radicales » vont donner lieu à l'appellation « nouvelle vocalité », qui désigne de nouveaux moyens vocaux employés pour la composition, tels que le parler (Luciano Berio – *Laborintus II*, 1965 ; Luciano Berio – *Sinfonia*, 1968), le rire (Mauricio Kagel – *Pandorasbox*, 1960 ; Luciano Berio – *Sequenza III*, 1966), le cri (Dieter Schnebel – *! (madrasha II)* ; Mauricio Kagel – *Anagrama*, 1958 ; Maurice Ohana – *Cris*, 1969), l'onomatopée (Cathy Berberian – *Stripsody*, 1966) ou le souffle (Dieter Schnebel – *Atmezüge*, 1970 ; Michaël Levinas – *Arsis et thesis* ; John Cage – « Solo for Voice 22 », extrait du premier *Song Book*, 1970). Dans ce nouvel idiome, la signification d'un texte ne constitue plus l'unique motivation de son emploi. Selon Marie-Claire Mussat, « le signifié est alors annulé au profit de la transmutation des sonorités et de la création d'un matériau acoustique », comme dans *Stimmung* de Stockhausen, le mouvement *O King* de la *Sinfonia* de Luciano Berio, le *Tango alemán* de Mauricio Kagel ou *Music Walk* de John Cage (univers de mouvements qui n'évoque pas forcément de significations mais qui s'inscrit dans la lignée des *happenings*).

⁷⁶⁶ *Id.*, p. 90.

⁷⁶⁷ *Id.*, p. 85.

⁷⁶⁸ MUSSAT Marie-Claire. « Quelles nouvelles utilisations de la voix distingue-t-on à partir des années 60 ? ». In : *Id.*, *Trajectoires de la musique du XX^e siècle*, op. cit., p.116.

⁷⁶⁹ On peut par exemple penser au travail qu'effectue Berio sur le texte de Markus Kutter pour la *Sequenza III*, ou bien au choix qu'il effectue au sujet des poèmes d'e. e. cummings pour *Circles*.

Tandis qu'en France, le Club d'essai de la RTF (1946-63) est fondé et dirigé par Jean Tardieu, dramaturge et poète, le studio de musique électronique de la « *Westdeutscher Rundfunk* » de Cologne est fondé en 1951 par Robert Beyer, Herbert Eimert et Werner Meyer-Eppler. Deux ans avant, ce dernier avait publié un livre dans lequel il décrivait sa volonté de produire de la musique par des moyens purement électroniques, en imaginant la synthèse de la parole⁷⁷⁰. La musique électronique des années 1950 est donc dès l'origine enracinée dans la vocalité, avec *Gesang der Jünglinge* (Karlheinz Stockhausen, 1956) comme parangon d'une composition mêlant astucieusement langage et musique. D'autre part, Luciano Berio et Bruno Maderna fondent en 1955 le « Studio de Phonologie de la RAI » à Milan. Le travail en studio effectué par Luciano Berio aboutira à des œuvres vocales telle que *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958)⁷⁷¹, où le texte de James Joyce, difficile à saisir au départ, est réduit à des phonèmes qui sont enregistrés puis auscultés ; et *Visage* (1961), où le texte, réduit au terme « parole », développe la ressemblance avec des langues comme l'hébreu, l'anglais ou le dialecte napolitain. À la suite de ces expériences sur les propriétés acoustiques de la langue, il existe des compositions dont les phonèmes deviennent un matériau de genèse de l'œuvre⁷⁷², comme *Glossolalie 61* (Dieter Schnebel). Le choix du texte et de la langue peut devenir déterminant. Par exemple, en choisissant certains poèmes d'e.e. cummings, Luciano Berio peut utiliser la consonne fricative /s/ pour créer un rapport intime avec certains instruments à percussions, ou bien utiliser le présent en « -ing » pour légitimer vocalement un balayage du spectre harmonique, la bouche fonctionnant alors comme un filtre passe-bas présent dans les studios (*Circles*, 1960). D'autre part, la radiophonie a permis d'affiner l'écoute de l'auditeur grâce à la perception des détails de la parole⁷⁷³ (accents, soupirs, susurrements, variations de ton, vitesse,

⁷⁷⁰ Dès 1769, soit un siècle avant les travaux d'Hermann von Helmholtz, Wolfgang von Kempelen proposait une « machine parlante » [*Sprechmaschine*]. L'avant-bras contrôlait la soufflerie, la paume était associée à la modification de la cavité buccale (ce qui permettait de changer de voyelle) tandis que l'autre main contrôlait la nasalité. En 1781, Christian Kratzenstein avait construit un orgue dans lequel chaque tuyau possédait une cavité de résonance caractéristique d'une voyelle (/a/, /e/, /i/, /o/ et /u/) et construite à l'aide d'anches libres.

⁷⁷¹ La première matérialisation notable des recherches au « Studio de Phonologie de la RAI » fut *Thema (Omaggio a Joyce)*, musique sur bande réalisée en collaboration avec Umberto Eco à partir d'un fragment d'*Ulysse* (James Joyce, 1922), et enregistrée par Cathy Berberian en 1958. Pour plus de précisions, cf. : BERIO, Luciano. « Poésie et musique, une expérience ». In : *Id.*, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, op. cit.*, pp. 137-150.

⁷⁷² Par exemple, dans *Glossolalie 61* (Dieter Schnebel), terme signifiant « don des langues », la vocalité se situe avant la langue. Le babillage qu'effectue les performeurs possède en effet un sens de l'intonation mais n'est pas encore une langue.

⁷⁷³ En 1930, Jean Cocteau faisait l'apologie du microphone et du système d'amplification : « parler très bas près du microphone, s'appliquer le microphone contre le cou [...] que la machine use d'une voix propre, dure, inconnue, fabriquée avec elle. Ne plus adorer les machines ou les employer comme main-d'œuvre. Collaborer avec... ». COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*. Paris : Stock, 1999, pp. 213-214.

etc.) tout en s'éloignant du lieu de l'opéra⁷⁷⁴. Selon Werner Klüppelholz, la multiplication des différentes articulations vocales comme matériau de composition a permis de considérer la voix comme au-delà de l'organe du chant, comme producteur vocal d'une richesse inouïe, tout en préservant son organicité :

Le recours à des bruits issus de différentes sources sonores a permis d'estomper la frontière qui séparait l'art et la vie dans la musique vocale. L'introduction d'articulations de la voix comme le chuchotement, le cri, le râle, le soupir ou encore d'autres bruits d'origine vocale a permis d'élargir le domaine du chant traditionnel, tout en établissant dans l'esprit de l'auditeur un lien avec la réalité.⁷⁷⁵

Dans la *Sequenza III*, le geste vocal se discrétise en unités minimales dépourvues de sémantique⁷⁷⁶ – les phonèmes – qui font dorénavant partie du langage musical contemporain⁷⁷⁷, comme on l'observe à de nombreuses reprises dans d'autres œuvres du même compositeur, mais aussi chez Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti ou Georges Aperghis. La chanteuse passe du chuchotement au sanglot, au rire et à l'inspiration, en passant par les claquements de bouche, la toux, le trille de langue ou encore les claquements de lèvres. Cet « arsenal » d'expressions vocales induit un contrepoint d'affects et une multiplicité de signes. En effet, la réalisation de la trentaine d'indications expressives⁷⁷⁸ en moins de dix minutes implique *de facto* des changements rapides d'états émotionnels. Selon le compositeur, « la *Sequenza III* est un geste personnel : elle est en effet dédiée à un grand maître du geste. Derrière ce travail se cache le souvenir de Grock, le dernier grand clown⁷⁷⁹ ». Le thème de la composition est de « présenter un répertoire, un catalogue d'actions vocales quotidiennes reconnaissables par tout le monde et qui n'ont rien à voir avec la musique au départ, et les traiter musicalement,

⁷⁷⁴ Grâce à la création d'opéras radiophoniques, comme *Don Perlimplin* de Bruno Maderna, diffusé sur les ondes de la RAI en 1962.

⁷⁷⁵ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », *op. cit.*, p. 470.

⁷⁷⁶ Luciano Berio crée des unités musicales à partir des unités linguistiques de Markus Kutter : *Give me / a few words / for a woman // to sing / a truth / allowing us // to build a house / without worrying / before night comes.*

⁷⁷⁷ Comme le montre Pascal Decroupet, le principe formel conducteur de la *Sequenza III* peut s'expliquer à l'aune d'une polyphonie de transformations de timbres. Pour plus de précisions, *cf.* : DECROUPET, Pascal. « Et si le bruit n'était pas une simple anecdote ? Plaidoyer pour une interprétation 'esthétiquement informée' des *Sequenze II et III* de Luciano Berio ». In : ORLANDO, Stéphane (dir.). *Les XIV Sequenze de Luciano Berio. Le laboratoire du compositeur*. Paris : Delatour France, 2015, pp. 239-257.

⁷⁷⁸ Parmi ces indications expressives : déconcertée, langoureuse, timide, rêveuse, tendue, extatique, joyeuse, intense, frénétique, impassible, nerveuse, tendre, excitée, etc.

⁷⁷⁹ « *Sequenza III* è anche un gesto personale: infatti, è dedicata a un grande maestro di gesti. Dietro questo lavoro si nasconde la memoria di Grock, l'ultimo grande clown. » BERIO, Luciano., DEGRADA, Francesco (trad.). « Del gesto vocale [1967] », *op. cit.*, p. 67.

les intégrer à un processus musical⁷⁸⁰ ». De ce kaléidoscope résulte une série discontinue d'affects dont l'ensemble est autant hétérogène que le sont les modes d'émission vocale⁷⁸¹.

Dans *dt 31,6* (première pièce du cycle *für stimmen (... missa est)* de Dieter Schnebel, 1956-58), pour 12 ensembles vocaux, la voix est considérée comme un producteur de sons d'une richesse abondante. Exceptée la fin de la pièce, où un fragment est déclamé, il n'y a aucun texte. L'aspect chanté demeure même s'il est tordu à cause de glissements et de la granulosité. Dieter Schnebel y mêle d'autres modes de jeux vocaux inhabituels (soupirs, /r/ roulés, cris, sifflantes, sons voisés, /r/ râclés, bouche fermée, etc.). En proposant une polyphonie vocale non réduite au chant, le compositeur devient l'un des premiers à étendre les techniques vocales sur scène. L'œuvre s'apparente à une démonstration de toutes les possibilités de l'appareil vocal, capable de produire des *objets sonores* extrêmement variés, au niveau du timbre, des registres, des modulations, et des superpositions. D'une manière similaire, Jani Christou utilise tous les modes vocaux (cri, soupir, rire, cri désespéré, souffle, murmure, etc.) dans *Perses* (1964). Pour bien cerner les différentes modalités vocales, Anastasia Georgaki emploie alors les termes de voix-chant, voix-timbre, voix-cri, voix-pleur, voix-supplie, voix-geste, voix-animale, voix-incantatoire⁷⁸².

De manière plus plastique, sur un procédé de fragmentation et de collage, l'*Aria* (John Cage, 1958), qui précède les *Song Books* (publié en 1970), donne à voir une spectacularité clairement discrétisée. La chanteuse doit en effet enchaîner différents styles vocaux (jazz, oriental, bébé, intonations nasales, *Sprechstimme*, dramatique, imitation de Marlene Dietrich, soprano colorature, chant folk) dans différentes langues (anglais, français, italien, arménien, russe). Ces styles de chant sont interpolés par des éléments vocaux extra-musicaux qui impliquent une configuration musculaire différente et constamment renouvelée, et donc des états corporels soudains et spectaculaires. *Aria* est une œuvre sans direction ni dramaturgie, constituée d'états émotionnels brefs au sein d'un continuum vocal hétérogène. Le renoncement à l'utilisation d'une langue unique est une caractéristique qui illustre l'agencement parataxique dont parle Hans-Thies Lehmann⁷⁸³. Dans ce style, il n'est pas étonnant que *Finnegans Wake* (James Joyce,

⁷⁸⁰ BERIO, Luciano. Cité dans : STOÏANOVA, Ivanka. « Luciano Berio : chemins en musique », *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸¹ Le rire, le pleur ou le cri ne sont en effet pas des processus homogènes. Ils engagent un mode de production et une corporéité très instables qui se propagent en termes acoustiques.

⁷⁸² GEORGAKI, Anastasia. « Allégories et mutations vocales au sein de la tragédie grecque moderne à travers les œuvres de Yannis Christou (1926-1971) et Michael Adamis (1929) ». In : FERRARI, Giordano (dir.). *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*. Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 65-78.

⁷⁸³ LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques ». In : *Id.*, *Le théâtre postdramatique, op. cit.*, pp. 128-170.

1939), un des textes majeurs de la littérature, fut l'un des favoris de John Cage pendant une longue période. Il était d'ailleurs lu avec Merce Cunningham pour la représentation chorégraphique de *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (Avignon, 1979). Plus généralement, James Joyce a influencé plusieurs compositeurs de la génération d'après-guerre⁷⁸⁴.

La pièce *Aventures* (1962), pour trois chanteurs et sept instrumentistes, est significative d'une spectacularité à plusieurs niveaux. Dans la feuille de commentaires de la partition, György Ligeti inscrit des phonèmes en alphabet phonétique international, avec pour chaque phonème un mot adéquat pour le prononcer. Il n'y a pas de sens dans le texte. En cela, la pièce va plus loin qu'*Anagrama* (mais aussi *dt 31,6* de Dieter Schnebel), où Mauricio Kagel n'abandonnait pas complètement les conventions sémantiques (il part du palindrome latin « In girum imus nocte et consumimur igni » [nous tournons en rond dans la nuit et sommes consumés par le feu], que la soprano chante tel quel dès le début de l'œuvre). Remarquant que l'action d'un opéra ne peut être comprise qu'après avoir lu le livret ou le résumé avant la représentation, György Ligeti crée un texte dont le sens n'est pas indispensable pour comprendre l'action. Ce texte ne fixe « aucune relation abstraite, mais tradui[t] directement des émotions et des comportements, de sorte que les éléments scéniques et les actions puissent être pris pour des choses sensées au lieu des extravagances abstraites du texte⁷⁸⁵ ». Le mode de production vocal se retranche dans ses dimensions acoustiques et spectaculaires. Un autre niveau de spectacularité émerge lorsque le percussionniste fait soudainement éclater un sac en papier, quand il exhibe un grand livre et tourne les pages dans faire de bruit, lorsqu'il caresse le güiro, quand il frappe un grand coup sur un meuble en bois avec une canne ou un gourdin, ou encore lorsqu'il tire des élastiques et les lâche sur un tambour. Le percussionniste crée donc des événements qui se donnent immédiatement à voir et le regard du spectateur est dirigé vers plusieurs sources d'informations. Les couches sonores se superposent, mais c'est l'action du performeur qui attire l'attention du spectateur. La forme musicale est discontinue. Il s'agit en effet d'une suite d'événements : 9 parties enchaînées selon 5 groupes de caractères expressifs différents (humour, tristesse, érotisme, peur, ironie). Comme le remarque Pierre Michel, il existe un véritable contrepoint de caractères et attitudes⁷⁸⁶, avec des indications telles que :

⁷⁸⁴ En dehors, de l'*Aria*, on relève la présence d'une polyglossie dans plusieurs compositions, comme *Laborintus II* de Luciano Berio (où sont mêlés latin, allemand, italien, anglais et français) ou *Roemische Hunde* (Heiner Goebbels, 1991), ainsi que des adaptations d'autres textes de l'écrivain (Luciano Berio – *Thema, Chamber Music, Epifanie* ; Bernd Alois Zimmermann – *Requiem für einen jungen Dichter*, 1969).

⁷⁸⁵ LIGETI, György. Cité dans : MICHEL, Pierre. « Œuvres ironiques et théâtre musical », *op. cit.*, p. 57.

⁷⁸⁶ *Id.*, p. 59.

devant soi, présomptueux, ironique, vers le public, élégant, sans contact, sure la défensive. Ce que cherche musicalement cette écriture « à haute voix », c'est un texte qui rende compte d'un corps audible, d'une physicalité du son, où l'on puisse entendre « le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage⁷⁸⁷ ». Mais il y a une recherche théâtrale qui vise clairement la spectacularité. Dans les instructions, on trouve la ligne suivante : « l'ensemble de la pièce doit être interprété de manière très expressive, à des endroits où l'expressivité est exagérée et où le mime et le geste sont amplifiés en conséquence (cela vaut surtout pour les chanteurs)⁷⁸⁸ ». À la fin de la pièce par exemple, tout le monde est immobile et regarde l'alto qui s'exécute toute seule. Selon Pierre Michel, l'absence de texte au profit de la pluralité de modes de jeu (gloussements, rires, sanglots, cris, gémissements, expressions de menace ou de douleur) fait d'*Aventures* une pièce hybride, à mi-chemin entre le théâtre et la musique : « il ne s'agit ni de théâtre ni de musique pure, mais d'un théâtre imaginaire dont le langage, imaginaire lui aussi, élabore une dramaturgie de l'absurde⁷⁸⁹ ». Cette absurdité est tangible lorsque le baryton se met à fixer le public [*zum publikum*] pour faire son solo, alors qu'il n'y a aucune raison que celui-ci arrive à percevoir une valeur sémantique dans l'articulation des phonèmes.

Dans le théâtre musical, l'utilisation de la voix passe donc de l'unique instrument à véhiculer des unités intelligibles en un outil inné de production sonore dont le produit peut facilement être exploité dans toutes ses dimensions (hauteur, intensité, mais surtout rythme et timbre). De cette manière, la musique se « débarrasse » de l'assujettissement à une organisation temporelle d'un texte et cesse d'en subir l'empreinte pour affirmer son propre déroulement temporel. Le théâtre musical n'obéit donc pas à un sens externe assujetti à un livret, mais uniquement à la loi de sa composition interne, accédant par là à une certaine autonomisation du *signifiant*. L'utilisation de la voix comme matériau de composition est une manière supplémentaire de se positionner contre l'opéra et sa technique de chant normalisée et hégémonique, tout en prenant en compte les moyens les plus actuels de composer de la musique.

⁷⁸⁷ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973, p. 105.

⁷⁸⁸ “The entire piece should be performed very expressively, at places with exaggerated expressiveness and correspondingly heightened mime and gesture (this applies above all to singers).” LIGETI, György. *Aventures [partition]* Francfort-sur-le-Main : Henry Litolff, 1964, p. 2.

⁷⁸⁹ MICHEL, Pierre. « Œuvres ironiques et théâtre musical », *op. cit.*, p. 57.

Le geste comme paramètre d'écriture

En tant qu'il produit du matériau musical, le geste vocal est un paramètre de composition capable de produire un nombre important de modes de jeu et de riches variations timbrales. Dans le théâtre musical, c'est plus généralement le geste qui constitue un paramètre de composition. Intégré au déroulement du temps musical, le geste est inscrit sur partition⁷⁹⁰. La notation explicite le processus de production et non seulement un aperçu du résultat sonore. Elle décrit le moyen en œuvre plutôt qu'une représentation du résultat, comme l'écrit Karlheinz Stockhausen :

Ce développement [l'écriture d'action] tend vers une *écriture de projet*, qui transmet à l'interprète, au lieu d'une *prescription* une *représentation* de la musique. On utiliserait des signes qui ne décrivent pas le phénomène sonore lui-même, mais la *direction* que peut prendre l'exécutant.⁷⁹¹

Puisqu'elle intègre d'autres éléments que la musique, la partition de théâtre musical ne propose pas uniquement une notation prescriptive. Elle tend plutôt à être descriptive, contenant alors les attitudes du performeur, leurs déplacements ou expressions faciales, les indications de lumière, etc., à la manière d'indications textuelles des pièces de Samuel Beckett. La marge de liberté de l'interprète est donc réduite, puisque par exemple la simple tenue d'un instrument peut faire partie du projet compositionnel⁷⁹² :

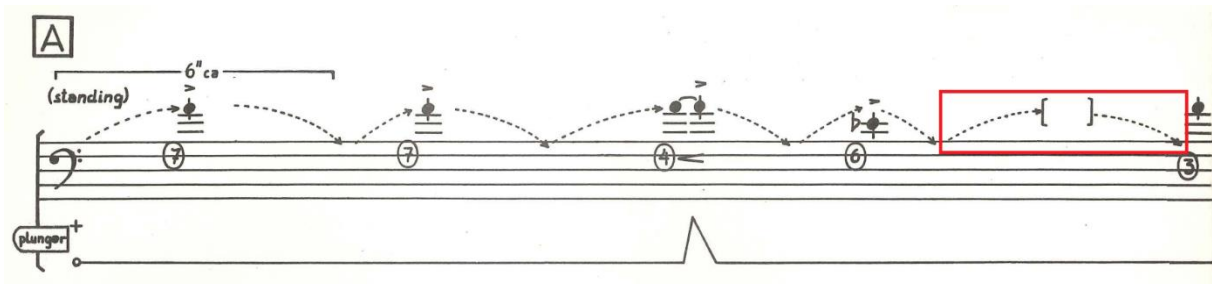


Figure 13 : BERIO, Luciano. *Sequenza V* [extrait] [partition] Londres : Universal, 1968, n.p.

Dans cet extrait du début de la *Sequenza V* (pour trombone seul, 1966), les flèches pointillées indiquent la hauteur à laquelle tenir l'instrument. Lors de la cinquième occurrence (en rouge),

⁷⁹⁰ La notation du geste apparaît déjà dans la première moitié du XX^e siècle, de manière symbolique. Lorsque par exemple Anton Webern note un *accelerando* sur une mesure de silence, celui-ci ne peut qu'être interprété dans l'intention, par les gestes. La remarque reste valide lorsque Claude Debussy écrit un *crescendo* sur une seule note de piano.

⁷⁹¹ STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique et graphisme [1959] ». *Musique en jeu*, 1973, n°13, pp. 96-97.

⁷⁹² L'extrait de partition est reproduit avec l'autorisation des éditions Universal.

le performeur lève le trombone mais ne joue pas de note, provoquant alors le rire du spectateur⁷⁹³. La partition ne suggère plus ce que doit jouer l'instrumentiste mais donne des indications sur le performeur lui-même. Il arrive donc que les portées désignent les parties du corps du performeur, qui devient lui-même instrument⁷⁹⁴ :

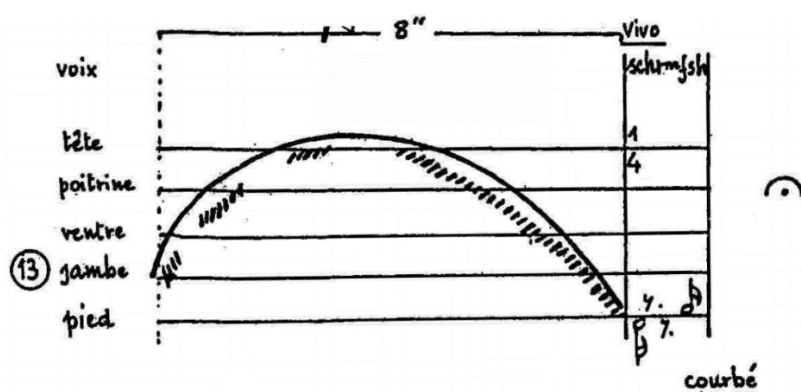


Figure 14 : GLOBOKAR, Vinko. *Corporel* [extrait] [partition] Francfort-sur-le-Main: Henry Litolff, 1989, n.p.

La partition organise tout, le domaine du sonore ainsi que les différentes composantes de la représentation. La notation permet d'avoir une idée de ce qui est entendu mais également de ce qui est vu. Écrire le geste permet au compositeur de donner des indications d'intentions extramusicales. Alors que les didascalies de la *Sequenza III* sont des « matrices textuelles de 'représentativité'⁷⁹⁵ », les nombreux graphiques de *Stripsody* (Cathy Berberian, 1966) suggèrent précisément l'attitude corporelle associée à chaque geste vocal, afin de produire une suite d'instantanés bruiteux et pittoresques⁷⁹⁶ :

⁷⁹³ Selon Henri Bergson, un geste répété devient risible puisqu'il nie la vie elle-même, parce qu'il va à l'encontre de « la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais ! ». Le caractère risible de l'imitation des gestes ou simplement de l'observation de visages semblables tiennent toujours de cet « infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique ». Le philosophe français remarque d'une manière générale que le rire est toujours provoqué par « du mécanique plaqué sur du vivant », bien que différentes modalités apparaissent suivant les situations. BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 24, p. 26, p. 29.

⁷⁹⁴ L'extrait de partition est reproduit avec l'autorisation du groupe d'éditions Peters.

⁷⁹⁵ UBERSFELD, Anne. « Texte-représentation ». In : *Id., Lire le théâtre*, vol. 1. Paris : Belin, 1996, p. 16.

⁷⁹⁶ L'extrait de partition est reproduit avec l'autorisation du groupe d'éditions Peters.

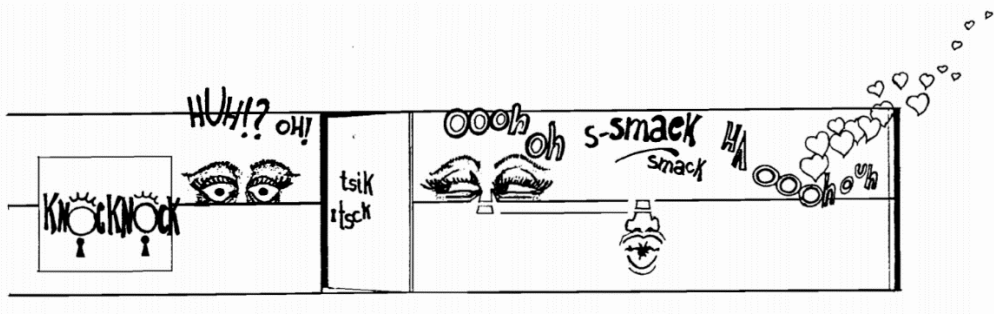


Figure 15 : BERBERIAN, Cathy. *Stripsody* [extrait] [partition] Londres : Peters, 1966, p. 9

Au travers d'exemples empruntés à Luciano Berio, Helmut Lachenmann, Cornelius Cardew, Mauricio Kagel et Mark Applebaum, le compositeur Juraj Kojs explique de quelles manières différentes ces « musique d'actions »⁷⁹⁷ [*action-based music*] sont écrites sur partition. Selon lui, la notation des actions peut « guider les décisions locales ainsi que le caractère général de la musique. Le compositeur met alors au premier plan l'œuvre avec les propriétés physiques du rebondissement par opposition à l'étude des propriétés sonores qui sont les produits de telles actions⁷⁹⁸ ». Parfois, la complexité de la notation est telle qu'elle induit *de facto* une saturation corporelle qui devient objet de spectacularité au-delà des notes. Certaines pièces de Brian Ferneyhough (comme *Cassandra's Dream Song*, 1974, ou *Time and Motion Study 2*, 1977), Karlheinz Stockhausen (en particulier ses *Klaverstücke*) ou Helmut Lachenmann ne sont en effet pas totalement réalisables dans la pratique⁷⁹⁹ :

⁷⁹⁷ « La musique d'action met l'accent sur l'exploration artistique des actions mécaniques qui sont utilisées pour contrôler tous les aspects de la composition, y compris sa conception, sa forme, son instrumentation et sa conception instrumentale, sa performance et sa partition » [*Action-based music emphasizes the artistic exploration of mechanical actions which are used to control all aspects of composition, including its conception, form, instrumentation and instrumental design, performance and score*]. KOJS, Juraj. « The Language of Action and Cyberaction-based Music: Theory and Practice ». *Journal of New Music Research*, 2009, vol. 38, n°3 : Enaction and Music. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298210903141155> (consulté le 28 août 2018), p. 286.

⁷⁹⁸ «A collection of such bouncing actions can guide the local decisions as well as the overall character of the music. The composer then foregrounds the work with physical properties of bouncing as opposed to investigation of sonic properties that are products of such actions.» KOJS, Juraj. « Notating Action-Based Music ». *Leonardo Music Journal [en ligne]* 2011, n°21 : Beyond Notation: Communicating Music. Disponible sur : https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LMJ_a_00063 (consulté le 7 novembre 2018), p. 65.

⁷⁹⁹ L'extrait de partition est reproduit avec l'autorisation du groupe d'éditions Peters.

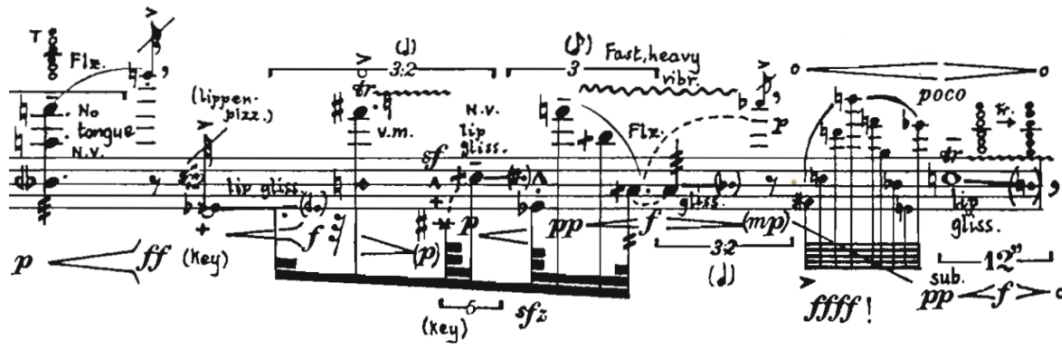


Figure 16 : FERNEYHOUGH, Brian. *Cassandra's Dream Song* [extrait] [partition] Londres : Peters, 1975, n.p.

Cet exemple pour flûte seule ne reflète pas de théâtralité *stricto sensu* mais une spectacularité provenant du total engagement du corps de l'interprète, dans une sorte de revivification de la virtuosité romantique qui serait menée à son paroxysme. La partition « injouable » est une condition nécessaire pour « forcer le corps performant à dépasser les limites de ses capacités et le mettre dans un état d'hypervirtuosité [...] La virtuosité instrumentale devient un concept de composition ou une stratégie par laquelle le corps compositeur force l'accès au corps d'exécution⁸⁰⁰ ». La notation devient tellement complexe que le paradigme classique d'interprétation textuelle, processus linéaire et hiérarchique considérant la partition comme un ensemble de symboles externes devant être mentalisés puis réalisés par l'instrumentiste à partir de son savoir-faire instrumental, paraît insuffisant. À partir du cas du piano, Pavlos Antoniadis propose un nouveau paradigme, appelé « navigation incarnée », consistant à évaluer la partition dans une constante interaction avec le pianiste, de manière non-linéaire et dynamique, selon une perspective incarnée et située. Sous cet angle, la notation apparaît en écho des travaux de James J. Gibson comme un « espace d'états et de potentialités physiques⁸⁰¹ ».

Puisque la tablature désignait autrefois le geste que le musicien doit effectuer, ne donnant pas la priorité aux paramètres du son mais à la suggestion du geste effecteur, Nicolas Donin propose le terme d'« hypertablature » lorsque la partition décrit l'action de manière précise, dans le répertoire occidental d'après-guerre :

Alors qu'une tablature consiste essentiellement en un guide permettant aux doigts de trouver les positions successives correctes nécessaires pour jouer les hauteurs et les accords d'un air

⁸⁰⁰ "The almost unperformable score becomes the injection from the outside, that is required to force the performing body past the limits of its ability and bring it into a state of hypervirtuosity [...] Instrumental virtuosity becomes a compositional concept or a strategy with which the composing body forces access to the performing body." CRAENEN, Paul. « Playing Technique and Musicality ». In : *Id.*, *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's Desk*. Leuven : Leuven University Press, 2014, p. 130.

⁸⁰¹ ANTONIADIS, Pavlos. « Embodied Navigation of Complex Piano Notation: Rethinking Musical Interaction from a Performer's Perspective », *op. cit.*, p. 15.

donné sur une touche stylisée, une hypertablature prescrit les zones et les modes d'interaction entre les mains et l'instrument en fonction de chaque paramètre musical en jeu – c'est-à-dire non seulement le contenu de la hauteur mais aussi la dynamique, le rythme et tout autre catégorie pertinente.⁸⁰²

Mais ce cas ne représente qu'une partie œuvres, celles dont la spectacularité provient du mode de jeu instrumental⁸⁰³. Il existe des exemples qui décrivent des actions (musicales ou extra-musicales) de manière schématique (comme le système de cartes de Mauricio Kagel, présent dans *Acustica, Kommentar und Extempore* et *Staatstheater*), selon une représentation verticale pour piano, à la manière de la cinématographie, indiquant les gestes au détriment du paramètre de hauteurs (Gordon Mumma – *Medium Size Mograph*, 1962), voire une graphie qui illustre l'organe vocal du performeur (Dieter Schnebel – *Maulwerke*, 1971). La notation, qu'elle se présente sous la forme de textes, didascalies, schémas, graphiques ou portées⁸⁰⁴, témoigne de l'inscription du geste comme paramètre d'écriture. Par la nécessité expressive du geste, ce genre de partitions indique d'emblée un caractère spectaculaire de la composition.

Une expérience à voir et à entendre

La théâtralité, définie comme « un conflit de gestes, de mots, de mouvements et de bruits⁸⁰⁵ », envahit la scène musicale puisque « la dimension scénique offre une possibilité supplémentaire de troubler la musique⁸⁰⁶ ». Le terme « troubler » désigne quant à lui l'affrontement entre une couche visuelle et une couche sonore, qui se trouvent renforcées l'une l'autre. Formellement, cela crée une tension, une *dramaticité*. Cette tension passe par exemple par le geste et est directement liée à la notion d'imprévisibilité. L'expérience du concert peut

⁸⁰² “While a tablature basically consists of a guide allowing fingers to find the correct successive positions needed to play the pitches and chords of a given tune on a stylized fingerboard, a hypertablature prescribes the zones and modes of interaction between hands and instrument with respect to every musical parameter at stake – i.e. not only pitch content but dynamics, rhythm, and any other relevant category.” DONIN, Nicolas. « Finding the Body in Twentieth-Century Musical Notation. On gestures, ‘hypertablatures’, and Performing without Instruments ». In : VEROLI, Patrizia., VINAY, Gianfranco (dir.). *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. New York : Routledge, 2018, p. 125.

⁸⁰³ Parmi ces œuvres, notons : *57 ½ Seconds for a String Player* (John Cage, 1953), *Quartetto #4* (Giacinto Scelsi, 1964), *Match* (Mauricio Kagel, 1964), *Trilogia* (Giacinto Scelsi, 1965), *Pression* (Helmut Lachenmann, 1969), *Yuunohui'se* (Julio Estrada, 1983), *The Crutch of Memory* (Aaron Cassidy, 2004).

⁸⁰⁴ Pour un détail de l'extension de la notation musicale traditionnelle dans la seconde moitié du XX^e siècle, cf. : DIMPKER, Christian. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Münster : LIT, 2013.

⁸⁰⁵ ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes. Tome IV : Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*. Paris : Gallimard, 1978, p. 255.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

en effet être constamment renouvelée grâce à la mobilité des interprètes, la liberté d'actions de jeu et l'éclatement de la forme. À la manière du *Tanztheater*, le théâtre musical apparaît comme un genre indéfinissable, qui se renouvelle sans cesse et dont les ressources semblent inépuisables. Aucune œuvre ne ressemble à une autre, que ce soit au niveau de l'argument ou de l'instrumentarium. Chaque pièce est l'occasion d'exploiter une idée, de s'y tenir le temps d'un spectacle, et de ne plus y revenir ensuite, comme dans une performance. Une pièce de théâtre musical ne représente qu'une tentative osée d'une possibilité traitant à la fois le sonore et le visuel, comme en témoigne par exemple la pièce *Echoes of Time and the River* de George Crumb, où le caractère processionnel fait partie de la composition. Il figure même comme élément majeur du texte, décrit avec soin dans la partition :

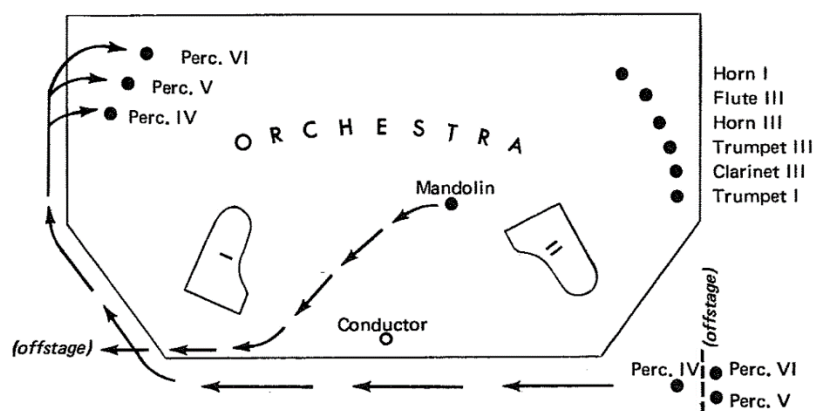


Figure 17 : exemple où le déplacement du performeur est un paramètre d'écriture. CRUMB, George. « Frozen Time [Plan de la salle] ». In : *Id., Echoes of Time and the River [partition]* New York : Mills Music, 1968, n.p.

La pièce *Pour clavier* (Sylvano Bussotti, 1961) contient une part de théâtralité dans l'absence de geste et la présence de longues plages de silences séparant les interventions du pianiste. À la fin de *Pandorasbox* (Mauricio Kagel, 1960), le bandonéoniste doit tourner autour de sa chaise en jouant frénétiquement et en chantant. De cette manière, Mauricio Kagel dessine une forme musicale à l'aide de ce point culminant, procédant par accumulation d'informations sonores et visuelles. Dans *Per arco* (Giuseppe Chiari, 1963), le spectateur entend une bande sonore constituée de fracas et de sifflements aigus pendant quatre minutes. L'instrumentiste reste immobile lorsque la bande se termine. Le spectateur est le témoin d'un silence aussi bien visuel que sonore. Environ une minute plus tard, la main droite du musicien, posée sur le corps de l'instrument depuis le début, remonte lentement avec la pulpe de ses doigts. Il en ressort un grincement. Ce geste-là possède une charge spectaculaire qui est mise en valeur par l'absence totale d'informations qui précède, elle-même succédant à une densité d'information élevée. Puis la paume caresse les cordes de bas en haut. Il s'ensuit un jeu complètement chaotique avec l'archet, qui semble devenir indépendant et agir contre le gré de l'instrumentiste. Dans

« Quodlibet » (tirée de *String Quartet in Four Parts* de John Cage, 1950), les musiciens doivent jouer avec le moins de poids possible sur l'archet, ce qui provoque bon nombre d'accidents. En conséquence, l'exécution semble fragile et il se crée une tension entre l'écriture traditionnelle d'un quatuor et le résultat sonore « en-dessous des attentes ». Cette tension se situe entre l'audition et la vue du spectateur. Dans *Nine Bells* (Tom Johnson, 1979), l'unique performeur doit déambuler dans l'espace scénique où sont suspendues neuf cloches. Celles-ci sont frappées de temps à autres et les déplacements et le bruit des pieds foulant le sol ont autant d'importance. Le compositeur Giorgio Battistelli, qui a étudié avec Karlheinz Stockhausen et Mauricio Kagel, a composé *Experimentum mundi* (1981), pour un récitant, cinq chanteuses, un percussionniste et 16 artisans (un pâtissier, deux cordonniers, un couple de tonneliers, deux maçons, un couple de menuisiers, un tailleur de pierres, deux forgerons, deux affûteurs et un couple de paveurs). La pièce requiert 10 kilos de farine, 30 kilos d'œufs, 70 de briques et 50 de sable. Tandis que les « chanteuses » récitent ou psalmodient, à plus ou moins grande vitesse un texte basé sur ce que le spectateur entend, les artisans présents sur scène exécutent leurs actions quotidiennes. Le résultat est rythmique, sonore mais aussi utilitaire puisqu'à la fin de la performance, des chaussures sont cousues, des couteaux sont aiguisés, un mur est monté, un tonneau est fabriqué et des pâtes sont prêtes à être dégustées (!).

Derrière toutes ces œuvres, l'idée est de « libérer la musique de l'emprise du seul audible, et d'atteindre l'unité acoustique-optique de la musique⁸⁰⁷ ». Pour Mauricio Kagel, le théâtre instrumental permet au musicien de devenir acteur et donc à l'auditeur de devenir spectateur. La polyvalence d'un musicien, par exemple, peut donner lieu à une situation exceptionnelle et être le symptôme d'ordre esthétique : « si un violoniste, quittant sa place, traverse la scène et joue, durant son parcours, de différents instruments à percussion, il faut chercher les causes de cette situation exceptionnelle plutôt dans l'ordre esthétique que dans l'ordre pratique⁸⁰⁸ ». De cette manière, le compositeur peut diriger l'attention du spectateur au détriment de l'importance qu'il accorde à la perception des sons : « le public dirige son attention de plus en plus sur les actions des exécutants et néglige les sons et les bruits qui en résultent⁸⁰⁹ ».

Dans les pièces de Dieter Schnebel, le corps ne s'efface pas derrière les sons mais se réfléchit durant le processus de composition. Le geste est un paramètre d'écriture qu'il exploite

⁸⁰⁷ SCHNEBEL, Dieter. « Sur les tenants et les aboutissants de la musique [1964] », *op. cit.*, p. 28.

⁸⁰⁸ KAGEL, Mauricio. « Qu'est-ce que le théâtre instrumental ? [1963] ». In : *Id.*, *Tam tam*, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁰⁹ *Id.*, p. 108.

à un degré très fin et qui fait de lui un artiste d'avant-garde⁸¹⁰. En 1966, il publie un texte majeur sur le pouvoir signifiant des pièces musicales scéniques en vogue dans les années 1960 (dont les siennes). Cet article, intitulé simplement « Musique visible » [*Sichtbare Musik*], fait un bref inventaire chronologique puis stylistique des pièces qui se donnent à voir, sans faire l'économie d'une explication quant à l'origine de ce nouveau paradigme et de ses conséquences esthétiques. Dieter Schnebel fait l'apologie de la composante visuelle de toute exécution musicale, sans qu'elle n'intègre *a priori* de théâtralité : de simples *forte* et *crescendo* prennent tout leur relief quand ils sont en train d'être vus car l'auditeur-spectateur ressent l'effort physique pour l'un et un effet de croissance pour l'autre. Puisque l'état d'esprit de cette « musique nouvelle » de la fin des années 1950 (comme *Apparitions* de György Ligeti, 1960 ; *Gruppen* et *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen, 1958 et 1960) tendait vers le théâtre, au moment où le texte est publié, « presque aucune musique n'entend renoncer à une dimension visuelle. La nouvelle musique évolue donc elle aussi en direction du spectacle⁸¹¹ ». La musique de théâtre des années 1960 apparaît comme « une composition d'actions dont l'état inchoatif échappait à tout déroulement assuré⁸¹² ». Finalement, la nouvelle musique, visible donc, s'est construite en plusieurs étapes : l'espace comme paramètre, le déplacement sur scène, l'écriture du geste, et enfin les formes où la théâtralité apparaît de manière manifeste.

Si le visible est, selon Dieter Schnebel, « l'hypostase de la musique⁸¹³ », l'aspect théâtral inhérent à la pratique musicale l'est tout autant. Étymologiquement, le terme « théâtre » provient du verbe grec *θεάομαι* (*theáomai*) qui veut dire « regarder, contempler » – le théâtre désigne alors un lieu où l'on observe. Introduire des éléments de théâtre en musique signifie donc y ajouter une dimension visuelle signifiante. Celle-ci passe par les déplacements, les gestes, la lumière, etc. Le théâtre musical représente une alternative à l'opéra qui passe par une théâtralité, en particulier par des éléments gestuels qui ne font pas qu'illustrer la musique ou la justifier, mais qui entrent plutôt en contradiction avec elle. Ces gestes peuvent demeurer autonomes ou créer un contrepoint. Dans ce cas, une *dramaticité* est produite par la confrontation de deux éléments, le visuel et le sonore : « on veut donc de la musique avec des extras [...] quel théâtre. C'est incontestablement de cela qu'il s'agit, de théâtre. Du moins le

⁸¹⁰ Selon Héloïse Demoz, « ce qui place Schnebel parmi les compositeurs d'avant-garde musicale, c'est son travail autour du corps de l'interprète dont les gestes, minutieusement notés et travaillés comme des gammes musicales, deviennent la source de la musique ». DEMOZ, Héloïse. « Vers une musique visible ? », *op. cit.*, p. 14.

⁸¹¹ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 29.

⁸¹² *Id.*, p. 31.

⁸¹³ *Id.*, p. 33.

côté visible de la musique a-t-il gagné considérablement en importance⁸¹⁴ ». Pour Dieter Schnebel, la naissance d'un répertoire où le visuel possède une charge signifiante décisive est une réaction contre l'absence de l'interprète sur scène due à divers éléments (radiophonie, disques microsillons, concerts acousmatiques). Essayons à présent de voir comment trois compositeurs (Wolfgang Rihm, Luigi Nono, Luciano Berio) envisage cette relation entre le sonore et le visuel.



Wolfgang Rihm relève l'absence d'une visibilité manifeste du mode de production musicale dans les formes dramatiques traditionnelles, qu'il compare à une absence de théâtralité : « dans le théâtre musical traditionnel, la production de la musique est le plus souvent cachée, visible par reflets grâce à l'éclairage sur quelques pupitres de musiciens. En revanche, la musique en tant qu'action sonore est au centre. Est-elle encore théâtre cependant ?⁸¹⁵ ». De même, le compositeur ne veut pas imiter l'idéal cinématographique de la source invisible du son car celle-ci provient du « théâtre musical » de Richard Wagner. Se positionnant contre la production acousmatique, Wolfgang Rihm veut révéler le « secret du son » en multipliant les différentes possibilités de montrer le processus de production sonore à l'audience : « de multiples possibilités d'une production visible du son doivent être disponibles afin que l'on puisse écrire différents degrés de visibilité. Le secret du son ne surgira pas automatiquement quand il n'y a rien à voir⁸¹⁶ ».

Pour Luigi Nono, un théâtre musical est un théâtre d'idées⁸¹⁷ – parfois actuel comme le montrent *Intolleranza 1960*⁸¹⁸ et *Nixon in China* (John Adams, 1987) – qui nécessite un nouveau traitement des composantes d'un spectacle, en particulier l'attrait au visuel (lumière, gestes). Le compositeur doit alors rigoureusement codifier la gestuelle du musicien pour en justifier l'aspect spectaculaire. Dans la communication du 27 septembre 1962, qui fut publiée

⁸¹⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Sur les tenants et les aboutissants de la musique [1964] », *op. cit.*, p. 26.

⁸¹⁵ RIHM, Wolfgang. « À propos du théâtre musical », *op. cit.*, pp. 109-110.

⁸¹⁶ *Id.*, p. 110.

⁸¹⁷ Le sujet de chaque théâtre musical – lorsqu'il y en a un (!) – peut varier du tout au tout. Parmi les différents thèmes abordés, notons la guerre d'Espagne (Girolamo Arrigo, Pierre Bourgeade, Jorge Lavelli, *Orden*, 1969), l'affaire Dreyfus (Claude Prey, *On veut la lumière ? Allons-y*, 1969), le Printemps de Prague (Mauricio Kagel, *Con voce*, 1972), l'homme-orchestre (Mauricio Kagel, *Zwei-Mann-Orchester*, 1973), la psychanalyse (Georges Aperghis, *Histoire de loups*, 1976), le déjeuner au self-service (Georges Aperghis, *Self*, 1981) et le communisme (Georges Aperghis, *L'écharpe rouge*, 1984).

⁸¹⁸ L'intrigue d'*Intolleranza 1960* est construite à partir de deux événements de l'époque : la catastrophe de la mine de Marcinelle en 1956, où plus de 250 mineurs ont perdu la vie, et les inondations régulières de la vallée du Pô, en particulier celle de 1951. Dans ce contexte, le performeur incarnant l'Émigré est arrêté lors d'une manifestation antifasciste, torturé puis interné dans un camp de concentration duquel il réussira à s'enfuir.

l'année suivante⁸¹⁹, Luigi Nono critique les caractéristiques de l'opéra. Il remarque la séparation entre la musique et la scène, le rapport trop simpliste des dimensions visuelle et sonore et la fonction uniquement illustrative de l'élément scénico-visuel par rapport à la situation chantée. Puisque le couple visuel-sonore forme un plan focal unique, le compositeur n'a pas la possibilité d'exploiter pleinement le rapport espace-temps. Dès le début des années 1960, Luigi Nono pressent qu'une nouvelle forme de théâtre musical est en train d'émerger⁸²⁰ et qu'elle sera une prolongation du drame avec musique d'Arnold Schönberg. En effet, *La main heureuse* brise la « réciprocity schématique du théâtre antérieur, où l'on voit ce qu'on entend et on entend ce que l'on voit⁸²¹ » en alternant plusieurs situations indépendantes. D'après le compositeur, le nouveau théâtre musical aura une nouvelle fonction « en relation notamment avec les nouvelles conquêtes fondamentales de l'espace sonore et de l'espace visuel⁸²² ». L'opéra traditionnel repose sur des principes fondamentaux qui paraissent dorénavant désuets car ils bloquent les possibilités du rapport espace-temps : séparation fixe entre le public et la scène, rapport simple entre le sonore et le visuel (« je vois ce que j'écoute, j'entends ce que je vois »), élément scénico-visuel statique à fonction purement illustrative, rapport univoque entre le chant et l'orchestre, centre focal unique. Une fois encore, c'est Arnold Schönberg qui est cité (*Moïse et Aaron, L'échelle de Jacob*) par rapport à une mise en espace des sources sonores dans la composition elle-même et à des fins théâtrales. Aux côtés des compositeurs d'influence essentiellement brechtienne (Kurt Weill, Paul Hindemith, Paul Dessau), Arnold Schönberg a contribué à substituer « une conception dynamique de relations changeantes [...] à une conception essentiellement statico-théologique de l'opéra traditionnel européen⁸²³ ».

Pour Luciano Berio, le théâtre musical représente « la découverte ou la réévaluation par la musique de la dramaturgie inhérente à tout type de comportement symbolique⁸²⁴ ». C'est la recherche et le développement d'une dramaturgie implicite : « dans chaque situation il y a une dramaturgie potentielle, ainsi que dans chaque forme perçue il y a un mouvement potentiel⁸²⁵ ». Le compositeur italien compte au moins six classes d'éléments qui doivent être pris en

⁸¹⁹ NONO, Luigi. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical [1962] », *op. cit.*, pp. 139-153.

⁸²⁰ « Comme chaque époque a eu son théâtre, notre époque, en devenant, aura aussi le sien ». *Id.*, p. 107.

⁸²¹ *Id.*, p. 106.

⁸²² *Id.*, p. 107.

⁸²³ *Id.*, p. 113.

⁸²⁴ «Il teatro musicale: la scoperta o la rivalutazione per mezzo della musica della dramaturgia inerente a qualsiasi tipo di comportamento simbolico». BERIO, Luciano., DE BENEDICTIS, Angela Ida (trad.). « Verso un teatro musicale ». **In** : *Id.*, *Scritti sulla musica, op. cit.*, p. 426.

⁸²⁵ «In ogni situazione c'è una potenziale dramaturgia, così come in ogni forma percepita c'è un potenziale movimento.» *Id.*, p. 427.

considération pour obtenir un « résultat que l'on peut définir comme 'théâtre musical'⁸²⁶ ». Il s'agit de l'utilisation conventionnelle d'un instrument dans un contexte social spécifique, de la modification de ses éléments (piano préparé, amplification, etc.), des événements sonores extra-musicaux (toux du public, applaudissement, claquements de doigts, sonnerie d'un téléphone, etc.) et des associations du son avec des sources étrangères (piano qui sonne comme une harpe, trombone qui sonne comme une voix, un rire, un halètement, un chant de type jazz, etc.), tandis que les deux dernières catégories mentionnées sont les « gestes et mouvements corporels liés aux quatre classes d'éléments précédentes⁸²⁷ » (comme une main sur la bouche) et les « gestes et mouvements du corps qui n'ont rien à voir avec ce qui précède⁸²⁸ » (comme un déplacement). Pour Luciano Berio, le geste fait donc partie des éléments caractéristiques du théâtre musical, qu'il distingue suivant que ceux-ci sont sonores ou muets.

L'intégration du geste comme paramètre de composition fait partie d'une vision multiparamétrique de la musique, héritée du sérialisme :

L'un des aspects les plus importants et les plus symptomatiques de l'expérience sérielle fut la division, la séparation des 'paramètres' musicaux – que l'on peut comparer théoriquement (mais non quant aux conséquences pratiques) à la séparation des 'paramètres' dramaturgiques dans le théâtre de Brecht. Une sorte de *divide et impera* [diviser pour régner] en somme.⁸²⁹

La multiparamétrisation apparaît comme la forme modernisée du contrepoint et l'écriture sérielle demeure en réalité toujours présente en filigrane après les années 1950, en tant que génératrice de matériau musical. Dans une des deux conférences qu'il a données à Harvard en 1967 (respectivement les 11 et 18 janvier), Luciano Berio expose sa vision multiparamétrique de la composition musicale scénique dans les années 1960 :

⁸²⁶ "Risultato definibile come 'teatro musicale'." BERIO, Luciano., DEGRADA, Francesco (trad.). « Problemi di teatro musicale [1967] », *op. cit.*, p. 54.

⁸²⁷ "Gesti e movimenti del corpo connessi con le precedenti quattro classi di elementi." *Id.*, p. 55.

⁸²⁸ "Gesti e movimenti del corpo non connessi con nulla di quanto detto precedentemente." *Ibid.*

⁸²⁹ BERIO, Luciano. « L'expérience 'sérielle' ». In : *Id.*, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, op. cit.*, p. 56.

Légende : Signes visuels Signes auditifs Théâtre Musical

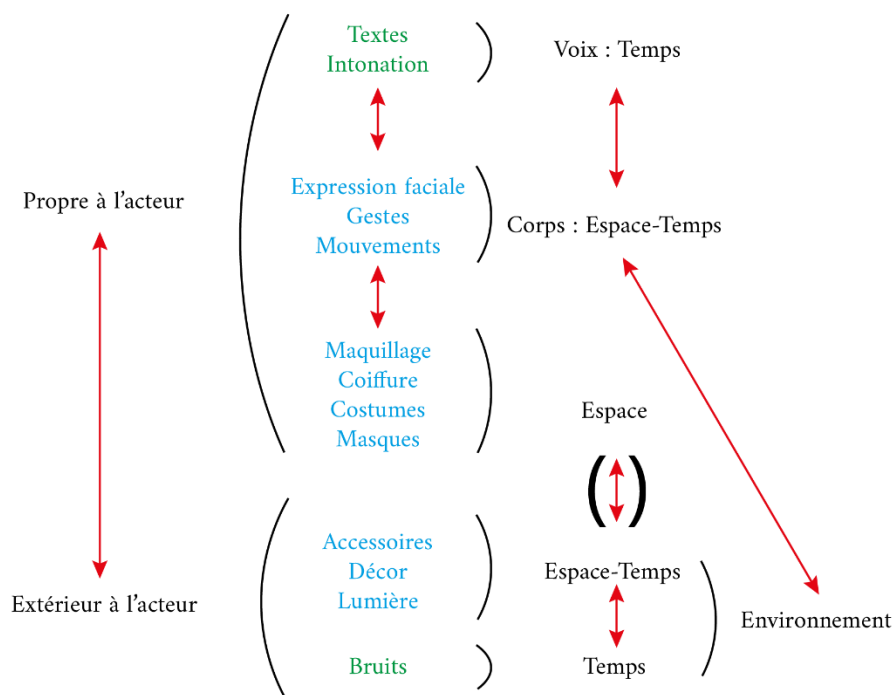


Figure 18 : BERIO, Luciano. [Notes préparatoires pour la conférence « On Vocal Gesture » (Université d'Harvard, Cambridge, 18 janvier 1967)]. *Mikrofilm 11.1*. Bâle : Fondation Paul Sacher, collection Luciano Berio, p. 40 (transcription personnelle)

Dans cette transcription de notes préparatoires pour la conférence « Problems of Musical Theater », on remarque que les matériaux dont dispose le compositeur italien sont autant de signes auditifs ou visuels qu'il doit agencer pour créer une œuvre musicale. Tandis que le terme « acteur » est présent, il n'y a nulle place pour « musique », « sons » ou « notes ». Le théâtre musical met donc en scène des « acteurs » et le rôle du compositeur est d'organiser les différentes relations entre, par exemple, le texte et le geste.

*
**

Le répertoire de théâtre musical propose des œuvres dont l'aspect visuel n'est pas complètement inféodé à la dimension sonore et où il n'y a plus unicité d'un message expressif puisque le temps y est morcelé. L'effort corporel du musicien-performeur, ses actions, ses déplacements, et tous les autres éléments qui sont perceptibles par ses gestes – mais aussi leurs effets (comme le rire ou la stupéfaction) – ainsi qu'une écriture plus individualisante interprétée par des virtuoses tels que Severino Gazzeloni, Heinz Holliger, Cathy Berberian ou Vinko Globokar sont un moyen d'humaniser la scène musicale. Le théâtre musical réinvestit la scène

dont l'importance avait été sous-évaluée depuis l'époque de la reproduction mécanisée, dans le but de « retrouver l'humanisation du faire musical⁸³⁰ ».

Éléments de définitions

Depuis le début de notre étude, le terme « Théâtre Musical Contemporain » était utilisé dans un sens historique et générique, englobant à la fois le théâtre musical (contemporain) et le théâtre instrumental. Bien que ceux-ci possèdent de nombreuses similarités, des différences de fond doivent néanmoins être mentionnées.

Théâtre musical

Dans un texte sur l'état des lieux du théâtre musical en 1992, Wolfgang Rihm écrit : « peut-être que j'enfreins précisément une loi du théâtre musical en obéissant à une loi déjà existante ou en la confirmant⁸³¹ ». Comment en effet définir un genre fuyant où il n'existe aucun consensus dans le choix des sujets, de la durée des œuvres et de l'effectif, et où le seul point commun semble justement résider dans l'hétérogénéité⁸³² de ces critères ? Ne s'agit-il pas, comme le suggère Marie-Claire Mussat, « moins d'un genre défini que de musiques s'inscrivant entre catégories⁸³³ » ? Ou bien ne pourrait-il pas simplement se résumer, comme le fait Georges Aperghis, en « l'envahissement du temple théâtral par le pouvoir abstrait de l'organisation

⁸³⁰ KAGEL, Mauricio. Cité dans : TRUBERT, Jean-François. « Dans les coulisses du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». In : BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie (dir.). *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Metz : Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2011, p. 191.

⁸³¹ RIHM, Wolfgang., KONOLD, Wulf (entretien réalisé par). « Du théâtre musical comme forme possible. État des lieux [1992] ». In : RIHM, Wolfgang., KALTENECKER, Martin (trad.). *Fixer la liberté ? Écrits sur la musique*. Genève : Contrechamps, 2013, p. 139.

⁸³² L'hétérogénéité se comprend dans la pluralité d'événements musicaux qui frappent par leurs différences. Nous reprenons à ce compte la définition de l'hétérogénéité de Florence Baillet en ce qui concerne le théâtre : « l'hétérogénéité est [...] étroitement associée à l'idée de polyphonie, à ceci près qu'elle n'est pas seulement la trace d'une multiplicité des voix du dialogue mais surtout de leurs différences, de leur diversité fondamentale, qui permet un véritable dialogisme. Pour qu'il y ait dialogue au sens fort du terme et non simplement un monologue à plusieurs voix, il faut en effet une confrontation de singularités ; or c'est justement ce choc des altérités qu'exhibe l'hétérogénéité ». BAILLET, Florence. « Heiner Müller et l'hétérogénéité ». In : RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 28-29.

⁸³³ MUSSAT, Marie-Claire. « Qu'est-ce que le théâtre musical ? », *op. cit.*, p. 135.

musicale, et non l'inverse⁸³⁴ » ? Tous les éléments du spectacle, y compris le texte, seraient ainsi régis par des lois musicales.

Tandis que l'opéra est constitué de l'écriture d'un texte puis de sa mise en musique, et attribue une large place au chant, le théâtre musical n'est plus du texte mis en musique mais de la musique mise en scène, « du son donné en spectacle⁸³⁵ ». Le théâtre musical ne consiste pas en la juxtaposition linéaire des événements – il ne peut donc pas raconter d'histoire comme l'opéra est en mesure de le faire – et repose sur une relation étroite entre compositeurs, poètes et metteurs en scènes. Le texte subit les modalités du parler et il n'existe pas d'ordre préalable. Même si au sens large, le théâtre musical désigne un drame organisé par de la musique – ce qui inclut l'opéra, le théâtre instrumental, le drame en musique, etc. – Philippe Albèra le considère comme un sous-genre de l'opéra, dont l'un des caractères principaux est sa valeur hybride⁸³⁶. Le terme « théâtre musical (contemporain) » provient de l'allemand *Musiktheater*. Celui-ci aurait été utilisé « pour la première fois par Kurt Weill en 1928, pour rendre compte de son travail avec Bertolt Brecht dans *L'Opéra de quat'sous*⁸³⁷ ». Mais c'est en 1969, pour la revue *Melos*, que Marianne Kesting pose ce terme comme genre de la nouvelle musique contemporaine. Celui-ci caractérise alors ni plus ni moins que de la musique théâtralisée. Même si la nouvelle acception semble *a priori* plus ciblée, les termes *Musiktheater*, théâtre musical ou *Music Theater* peuvent désigner des pièces aussi diverses que *Match* de Mauricio Kagel, les *Sequenze* de Luciano Berio, *Music Walk* de John Cage ou encore *Les guetteurs de sons* de Georges Aperghis (1981). Ainsi, en tant que genre, le théâtre musical ne se définit ni par son effectif (comme le Quatuor à cordes), ni par son caractère vocal ou instrumental (comme la Symphonie classique ou la Cantate), ni par la présence ou la référence à la danse (comme le Ballet de cour ou la Suite de danses), mais comme une forme hétéroclite qui exige le risque, où par exemple les dispositions lumineuses peuvent être d'importance égale à un participant présent sur scène. *The New Music Theater*, un ouvrage anglophone de référence au sujet du théâtre musical, contient la définition suivante :

Le théâtre musical est un théâtre conduit musicalement (c'est-à-dire lié de manière décisive à l'organisation et au temps musical) où, en fin de compte, la musique, le langage, la vocalisation et le mouvement physique existent, interagissent ou sont présents l'un à côté de

⁸³⁴ APERGHIS, Georges. « Quelques réflexions sur le théâtre musical [1989] », *op. cit.*, p. 456.

⁸³⁵ MÂCHE, François-Bernard. « La musique théâtrale ». In : ROSTAIN, Michel., RIO, Marie-Noël (dir.). *Aujourd'hui l'opéra*, *op. cit.*, p. 178.

⁸³⁶ ALBÈRA, Philippe. « Opéra », *op. cit.*

⁸³⁷ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1270.

l'autre de manière équivalente mais représentés par différents interprètes et dans une ambiance sociale différente des œuvres habituellement considérées comme des opéras [...] ou des comédies musicales.⁸³⁸

Le théâtre musical est ici établi comme un négatif de l'opéra et de la comédie musicale. La définition qu'en donne Jean-François Trubert n'est quant à elle pas axée sur une telle différenciation mais repose sur un aplanissement des différents éléments de la composition scénique :

Le théâtre musical est un genre désignant les œuvres des compositeurs de la jeune génération d'après-guerre, qui utilisent comme matériau des situations, des événements, des éléments extramusicaux – le corps, le geste, la voix, la scénographie, la lumière –, concomitamment ou non à une intrigue ou à une conduite dramaturgique, et dont l'aspect visuel et gestuel devient une composante essentielle.⁸³⁹

Le geste du musicien est utilisé comme matériau de composition, c'est-à-dire qu'il est ancré dans une forme musicale se déroulant dans le temps, et donc perçu comme tel. Les gestes acquièrent une expression propre et participent à la création d'une tension, comme le dit Dieter Schnebel : « dans et par la composition, cependant, [les gestes] acquièrent une tension musicale. Les gestes atteignent une expression propre qui se détache du langage corporel conventionnel⁸⁴⁰ ». Werner Klüppelholz affirme qu'à partir des années 1960, « faire de la musique, c'est faire du théâtre⁸⁴¹ ». C'est aussi de cette manière que Bernd Alois Zimmermann compose *Les soldats*, lui qui considère que « l'opéra doit aller dans le sens du théâtre total !⁸⁴² ». Cette œuvre réunit tous les médias du théâtre comme fonction de communication, dans un lieu spécialement conçu pour l'occasion⁸⁴³. Contrairement au *Gesamtkunstwerk*, la notion de synthèse disparaît puisque ces modes d'expression ne fusionnent pas en un seul message global

⁸³⁸ “Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, musical, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas [...] or musicals.” SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, *op. cit.*, p. 5.

⁸³⁹ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1269.

⁸⁴⁰ SCHNEBEL, Dieter. « Son et corps [1988] », *op. cit.*, p. 48.

⁸⁴¹ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », *op. cit.*, p. 473.

⁸⁴² ZIMMERMANN, Bernd Alois. « L'avenir de l'opéra [1965-66] ». *Contrechamps [en ligne]* 1985, n°4 : Opéra. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1708?lang=fr> (consulté le 11 avril 2019).

⁸⁴³ La production nécessite, en plus d'un instrumentarium varié et encombrant (célesta, piano, orgue, clavecin, marimba, cloches, etc.), des écrans de cinéma, des projecteurs, des bruitages (bottes, moteurs) et des haut-parleurs, de sorte que chaque médium participe à la conduite dramaturgique. Finalement, le geste (par exemple lorsque dans le prologue les personnages doivent bouger en rythme au son d'une timbale), l'éclairage, la bande magnétique, la projection d'images, les lumières, le déplacement, la voix et le mode de jeu instrumental sont utilisés à part presque égales.

(en l'occurrence véhiculé par le livret). Ils participent simultanément à la création d'un drame, c'est-à-dire d'une « série d'événements impliquant un conflit intense de forces⁸⁴⁴ », qui est lui polyphonique, fragmentaire et non-linéaire. En le comparant aux œuvres lyriques croupissantes auxquelles ils s'opposent, le théâtre musical apparaît bien comme étant postdramatique. Outre son aspect fragmentaire, il possède en effet la plupart des caractéristiques énoncées par Hans-Thies Lehmann⁸⁴⁵, en particulier la parataxe, le jeu avec la densité de signes, la dramaturgie visuelle, la corporalité et l'événement.

Théâtre instrumental

Au début des années 1960 apparaît le terme de « théâtre instrumental », qui désigne une autre approche théâtrale de la composition musicale. Selon Mauricio Kagel, l'archétype du théâtre musical serait l'action chantée de l'opéra, alors que dans le théâtre instrumental, ce serait plutôt la perception de l'aisance des gestes de l'instrumentiste. Pour le dire autrement, tandis que le théâtre musical propose du faire à partir du dire et possède un cadre dramaturgique généralement établi à partir d'un travail collectif, le théâtre instrumental n'a pas de cadre fictionnel et repose directement sur le faire et l'agir. La théâtralité découle de l'exécution des gestes instrumentaux et vocaux. Selon Marie-Claire Mussat, il s'agit d'une « théâtralisation du geste inhérent à la pratique instrumentale, à la production du son⁸⁴⁶ », idée que l'on retrouve indirectement dans la formulation de Björn Heile au sujet du théâtre musical expérimental et de l'opéra contemporain : « faire de la musique devient l'action dramatique⁸⁴⁷ ». Le terme de « théâtre instrumental » qualifie des œuvres comme *Match* (Mauricio Kagel, 1964), la *Sequenza V* (Luciano Berio, 1966) ou *Music Walk* (John Cage, 1958), où il y a participation théâtrale de l'instrumentiste. Le théâtre instrumental se caractérise naturellement par le développement d'une multitude de techniques de jeu étendues. Avec les *Sequenze*, Luciano Berio exploite le

⁸⁴⁴ « Series of events involving interesting or intense conflict of forces ». GARAVAGLIA, Javier Alejandro. « What Impact Does Technology Have on the Dramaturgy of Music? ». *The Journal of Music and Meaning [en ligne]* 2008, n°7. Disponible sur : <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.2> (consulté le 25 janvier 2019), p. 4.

⁸⁴⁵ Selon Hans-Thies Lehmann, la palette stylistique du théâtre postdramatique repose sur les éléments suivants : parataxe, simultanité, jeu avec la densité de signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement. Pour plus de précisions, cf. : LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques », *op. cit.*

⁸⁴⁶ MUSSAT, Marie-Claire. « Qu'est-ce que le théâtre musical ? », *op. cit.*, p. 135.

⁸⁴⁷ «Music-making is the dramatic action.» HEILE, Björn. « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera ». *Music & Letters*, 2006, vol. 87, n°1, p. 79.

potentiel gestuel de l'instrument jusqu'à ses propres limites. Par ailleurs, au même moment, on voit paraître de nouvelles méthodes d'apprentissage⁸⁴⁸ (comme le *New Sounds for Woodwind* de Bruno Bartolozzi, 1967) qui naissent d'un besoin d'actualiser la littérature des techniques instrumentales. En 1984, dans un texte sur les techniques de jeu étendues d'instrument à cordes, Klaus K. Hübler estime que « l'histoire de la Nouvelle Musique est marquée dans une large mesure par le mépris de l'instrument et de ses limites⁸⁴⁹ » et que « le renouvellement du potentiel sonore et de la technique des instruments ne pouvait être atteint que par un rejet progressif, partiel ou total, de la technique instrumentale traditionnelle et du style d'interprétation tel que nous le connaissons⁸⁵⁰ ».

Mauricio Kagel pose le cadre axiomatique du théâtre Instrumental dans le texte *Über instrumentale Theater*, lu la première fois en 1960 et publié un an plus tard dans la revue *Neue Musik*⁸⁵¹. Il y expose les éléments constitutifs⁸⁵². Tout d'abord – et comme il a été dit au sujet du rejet des maisons d'opéra un peu plus haut – le lieu d'exécution importe peu. Il n'y a aucune différence entre une scène de théâtre ou une scène de concert. Deuxièmement, la variété des modes de productions gestuels constitue un élément essentiel du jeu de l'instrumentiste :

L'idée fondamentale, c'est de mettre la source sonore dans un état de modification : tourner, voltiger, glisser, cogner, faire de la gymnastique, se promener, remuer, pousser, bref, tout est permis, qui influence le son sur le plan dynamique et rythmique ou qui provoque la naissance de nouveaux sons.⁸⁵³

L'instrument idéal est donc le musicien lui-même qui exécute ces mouvements. Finalement, l'accent est mis sur l'inscription des mouvements de l'interprète sur partition, la réception et les réactions possibles du public.

⁸⁴⁸ À côté du livre de Bruno Bartolozzi, d'autres méthodes paraissent quelques années plus tard : *The Avant-Garde Flute* (Thomas Howell, 1972), *The Contemporary Contrabass* (Bertram Turetzky, 1974), *The Modern Trombone* (Stuart Dempster, 1975), *New Directions for Clarinet* (Phillip Rehfeldt, 1978).

⁸⁴⁹ "The history of New Music is marked to a large extent by the disregard of the instrument and its limitations." HÜBLER, Klaus K. « Expanding the String Technique ». *Interface*, 1984, vol. 13, n°4, p. 187.

⁸⁵⁰ "The renewal of the sound potential and technique of the instruments could only be attained by a progressive rejection, either partial or in whole, of the traditional instrumental technique and performance style as we know it." *Ibid.*

⁸⁵¹ Pour une chronologie détaillée des différentes versions du texte, cf. : TRUBERT, Jean-François. « Dans les coulisses du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

⁸⁵² Pour une description plus détaillée des trois points mentionnés dans le corps de texte, cf. : KAGEL, Mauricio. « Qu'est-ce que le théâtre instrumental ? [1963] », *op. cit.*, pp. 106-108.

⁸⁵³ *Id.*, p. 107.

Discussion

Les divers emplois des termes « théâtre musical » et « théâtre instrumental », l'éclatement de la narrativité et l'hétérogénéité du répertoire rendent difficile et confuse toute entreprise de classification des œuvres musicales scénique des années 1960-70. D'une manière générale, il n'y a plus de division rigide des différentes sections du théâtre traditionnel, mais plutôt une « échelle continue de représentation scénique⁸⁵⁴ » [*kontinuierlichen Skala der szenischen Darstellung*], selon les termes de Mauricio Kagel. L'hétérogénéité du contenu se situe à l'extrême opposé de la règle classique des trois unités (temps, lieu, action) et d'un genre pétrifié où la voix serait un paramètre dominant comme elle l'était jusque dans le Grand Opéra. Les limites de la typologie de différents styles ou sous-genres sont floues. Au sein de ce vaste paradigme, Jean-François Trubert propose un classement qui concerne toutes les formes musicales dramatiques (opéra, théâtre musical, théâtre instrumental) : *convergente, fragmentaire, divergente*. Les *formes convergentes* sont celles qui possèdent une « congruence des forces musicales et dramatiques ou scéniques⁸⁵⁵ », comme *El Cimarrón* (Hans Werner Henze, 1970), *Luci mie traditrici* (Salvatore Sciarrino, 1998) ou *Trois sœurs* (Péter Eötvös, 1998). Dans cette dernière pièce, même si le compositeur présente trois fois l'intrigue initiale selon trois points de vue distincts (cela afin de disloquer la directionnalité du texte de Tchekhov), le scénario reste intrinsèquement solidaire d'un point de vue narratif. Les *formes fragmentaires* désignent des œuvres où « le contexte critique, à la téléologie de type épique [...] tend à y faire imploser la conduite dramaturgique⁸⁵⁶ », comme *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (Kurt Weill, 1930), *Don Perlimplin* (Bruno Maderna, 1962) ou *Satyricon* (Bruno Maderna, 1974). Enfin, les *formes divergentes* qualifient des compositions scéniques où la dramaturgie est « évanescence, voire absente⁸⁵⁷ », comme la *Sequenza V* (Luciano Berio, 1966), la *Sequenza III* (Luciano Berio, 1966) ou *Music Walk* (John Cage, 1958). Dans un répertoire où seule l'hétérogénéité du matériau et l'équivalence de l'importance des éléments est de mise, cette classification, basée sur un critère de cohérence et d'interactions entre les

⁸⁵⁴ „Die verschiedenen Sparten eines traditionellen Theaters – Sprechstück, Melodrama, Oper, Ballett – lösen sich mehr und mehr von einer starren Einteilung zugunsten einer kontinuierlichen Skala der szenischen Darstellung“. KAGEL, Mauricio. « Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966] », *op. cit.*, p. 253.

⁸⁵⁵ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1272.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*

différents matériaux compositionnels, est une manière judicieuse d'établir une typologie au-delà de critères d'effectif⁸⁵⁸.

Gardons cependant à l'esprit quelques différences. Le théâtre musical, souvent de forme longue, représente l'inconscient collectif et utilise un texte pour créer un aspect théâtral, tandis que dans le théâtre instrumental, de format généralement plus court, « le théâtre est le résultat de la musique⁸⁵⁹ ». Dans la suite, le terme « théâtre musical » sera utilisé de manière générique, selon la définition de Jean-François Trubert. Il désignera donc le théâtre musical tel qu'il vient d'être présenté autant que le théâtre instrumental. D'une manière générale donc, le théâtre musical repose sur une interdisciplinarité et dépasse la signification langagière au profit de sens des formes, qu'elles soient acoustiques, énergétiques (reposant sur la dynamique d'intensités sonores) ou gestuelles. Il devient ainsi difficile d'établir une ligne de démarcation précise entre théâtre et théâtre musical. Sans connaître les auteurs, peut-on situer sur le même plan *Quad* (1981) et *Pas de cinq* (1965) ? Sont-elles toutes deux des pièces de théâtre musical ? Tandis que la première naît de la main de Samuel Beckett, la seconde est écrite par Mauricio Kagel. Mais toutes deux sont des performances où des acteurs (respectivement quatre et cinq), un instrument à la main, déambulent sur scène selon des trajectoires définies et un rythme particulier. Quoi qu'il en soit, il s'agit manifestement d'œuvres artistiques qui s'entendent autant qu'elles se voient.

Les deux termes peuvent être regroupés dans un cadre plus vaste nommé « Théâtre Composé » [*Composed Theatre*], formule proposée par Matthias Rebstock et David Roesner⁸⁶⁰. Cet ensemble contient un réseau de médias nommé « polyphonie intermédiaire » [*intermedial polyphony*], où aucun élément ne domine (texte, lumière, mouvement, son, etc.) : « aucun élément ne devrait dominer au point que les autres se réduisent à illustrer, étayer ou renforcer le premier⁸⁶¹ ». Il s'agit de formes postdramatiques qui « désaccentuent le texte, les personnages narratifs et fictifs, en recherchant des dramaturgies alternatives (visuelles, spatiales, temporelles, musicales), et en se concentrant sur la matérialité sonore et visuelle de la scène et

⁸⁵⁸ Marie-Noël Rio et Michel Rostain définissent trois tendances du théâtre musical. Tout d'abord, le théâtre musical comme avatar du théâtre dramatique. Ensuite, le théâtre musical instrumental. Enfin, le théâtre musical vocal. Pour plus de précisions, cf. : RIO, Marie-Noël., ROSTAIN, Michel. « Les exclus volontaires », *op. cit.*

⁸⁵⁹ STOCKHAUSEN, Karlheinz., RIGONI, Michel (entretien réalisé par). « Le théâtre est le résultat de la musique ». In : *Id.*, *Écouter en découvreur*. Paris : Philharmonie de Paris, 2016, p. 260.

⁸⁶⁰ REBSTOCK, Matthias., ROESNER, David (dir). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago : Intellect, 2012.

⁸⁶¹ "No element should so dominate that the others would be reduced to illustrating, underpinning or reinforcing the first." REBSTOCK, Matthias. « Symptoms of Composed Theatre ». In : REBSTOCK, Matthias., ROESNER, David (dir). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes, op. cit.*, p. 20.

la performativité de ses composantes matérielles⁸⁶² ». Le Théâtre Composé regroupe la musicalité de la performance théâtrale au sens où l'entend Hans-Thies Lehmann⁸⁶³, et la théâtralisation de la performance musicale. Il englobe donc le théâtre musical autant que les installations sonores ou la danse. Le Théâtre Composé fait état d'un tournant acoustique historique, d'une musicalisation du théâtre. Il désigne les nouvelles formes de théâtre (Heiner Goebbels, Robert Wilson, Mauricio Kagel) et possède un intérêt pour les compositeurs qui « traitent la voix, le geste, le mouvement, la lumière, le son, l'image, le design et d'autres caractéristiques de la production théâtrale selon des principes musicaux et des techniques de composition, et appliquent la pensée musicale à la performance dans son ensemble⁸⁶⁴ ». Le terme Théâtre Composé permet de réunir dans une catégorie plus vaste les pièces inclassables, en marge de l'institution traditionaliste, comme *Max Black* (Heiner Goebbels, 1987). Bien que les problèmes terminologiques soient toujours intéressants – surtout lorsqu'il s'agit de qualifier un répertoire hybride – une définition inductive, c'est-à-dire par les œuvres elles-mêmes, constitue une étape essentielle. C'est ce qui est proposé maintenant au sujet du théâtre musical en prenant l'exemple de trois compositeurs notables : John Cage, Mauricio Kagel et Georges Aperghis.

La dimension expérimentale du théâtre musical

John Cage : précurseur dans l'expérimentation

Bien que le théâtre musical soit plutôt représentatif des années 1960-70, les années 1950 marquent tout de même une période de transition importante. John Cage est la personne qui donne une impulsion décisive dans le renouvellement des formes musicales scéniques d'après-guerre, en s'inspirant des avant-gardes de la première moitié du siècle. Ses *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971, disséminés dans « M – Writings 67 72 ») sont en fait des planches

⁸⁶² “Postdramatic forms that de-emphasise text, narrative and fictional characters, seeking alternative dramaturgies (visual, spatial, temporal, musical), and focussing on the sonic and visual materialities of the stage and the performativity of their material components.” ROESNER, David. « Introduction: Composed Theatre in Context ». In : REBSTOCK, Matthias., ROESNER, David (dir). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, op. cit., p. 9.

⁸⁶³ LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques », op. cit.

⁸⁶⁴ “They treat voice, gesture, movement, light, sound, image, design and other features of theatrical production according to musical principles and compositional techniques and apply musical thinking to performance as a whole.” *Ibid.*

motlibristes où la réalisation vocale est en fin de compte très similaire à l'intonation qu'utilisait d'Antonin Artaud. À partir des notes chorégraphiques de Merce Cunningham⁸⁶⁵, le tirage des syllabes et des mots s'effectue au I Ching, produisant alors des agencements qui ne veulent rien dire. Pour interpréter le « mesostic », il ne faut pas chercher à établir une règle de prononciation mais plutôt vocaliser les lettres de manières différentes :



Figure 19 : exemple de « mesostic ». CAGE, John. *M: Writings '67-'72*. Middletown : Wesleyan University Press, 1973, p. 4

Reconnu par tous, John Cage devient le précurseur d'une composition musicale mélangeant éléments visuels et sonores. Il est plus généralement l'influenceur des différentes mutations du langage musical d'après-guerre, comme le souligne Dieter Schnebel :

Il n'est guère d'innovation de ces dernières années qui ne puisse être ramenée à son influence – qu'il s'agisse des formes variables et ambiguës, des graphismes dans la notation, de l'utilisation non conventionnelle des instruments pour la production de sons ou de l'utilisation de générateurs de sons non conventionnels comme instruments, ou du traitement privilégié de la batterie, de la théâtralisation de l'interprétation ou de la musique en général, de l'utilisation d'amplificateurs ou d'autres appareils.⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ Pour un aperçu des expériences entre musique et danse à partir des années 1950, cf. : SCHRÖDER, Julia H. « Experimental Relations Between Music and Dance Since the 1950s. Sketch of a Typology ». In : VEROLI, Patrizia., VINAY, Gianfranco (dir.). *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, op. cit., pp. 141-156.

⁸⁶⁶ SCHNEBEL, Dieter. « Formes de la musique nouvelle », op. cit., p. 98.

John Cage est, entre autres, l'initiateur d'une nouvelle théâtralisation de la musique et d'une spectacularisation du geste du musicien. En 1952, dans la pièce *Water Music*, David Tudor doit jouer du piano et, en même temps, allumer la radio ou souffler dans un sifflet. Il doit également verser de l'eau d'un récipient à un autre tandis que la partition est donnée à voir à l'audience : « pour une représentation, ces partitions montées doivent être convenablement suspendues ou fixées afin que la notation soit visible pour le pianiste et pour le public⁸⁶⁷ ». Chaque objet, chaque événement est potentiellement signifiant. John Cage estime que ce que regarde le pianiste – la partition – constitue la première chose qui pourrait être théâtrale. Le spectateur assiste alors à une « théâtralisation des événements musicaux et des gestes d'exécution⁸⁶⁸ ». Dans *Music Walk* (1958), les déplacements des exécutants font partie de la composition musicale, comme il est indiqué dans la partition : « l'interprète peut se déplacer à tout moment d'une position de jeu à une autre (modifiant ainsi les références)⁸⁶⁹ ». Depuis, le déplacement devient un paramètre d'écriture pour Mauricio Kagel (*Pas de cinq*, 1965 ; *Acustica*, 1970), Luciano Berio (*Circles*, 1960), György Ligeti (*Aventures*, 1962 ; *Nouvelles aventures*, 1966) ou Karlheinz Stockhausen, qui ira jusqu'à écrire les trajectoires précises des musiciens dans la salle, ceux-ci devant se déplacer sur des passerelles au milieu du public (« Invasionen », tiré de *Dienstag aus Licht*), à l'instar de George Crumb qui décrit les processions des musiciens dans *Echoes of Time and the River* (1967). L'année suivante, John Cage crée *Water Walk* (1959), qui mélange des idées de *Music Walk* et *Water Music*. La pièce est écrite pour « interprète de télévision » et est donnée lors d'un jeu télévisé. Plus généralement, l'aspect ludique de la composition musicale est un élément récurrent des pièces de John Cage, tout autant que l'aspect humoristique résultant principalement de l'éloge de l'anecdotique – à la manière du théâtre de l'absurde, mais sans toute la profondeur dont il recèle. L'origine de ces caractéristiques, qui font partie des éléments récurrents du théâtre musical (élever l'anecdote au rang de finalité est par exemple une caractéristique principale de l'œuvre de Mauricio Kagel), est à chercher du côté de Marcel Duchamp, dont John Cage revendique l'influence⁸⁷⁰.

⁸⁶⁷ “For a performance, these mounted sheets should be suitably suspended or affixed so that the notation is visible to the pianist and to the audience.” CAGE, John. *Water Music [partition]* New York : Henmar Press, 1960, n.p.

⁸⁶⁸ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1282.

⁸⁶⁹ “The performer may move at any time from one playing position to another”. CAGE, John. *Music Walk [partition]* New York : Henmar Press, 1960.

⁸⁷⁰ On sait par exemple que l'*Erratum musical* de Marcel Duchamp (1913) était connu de John Cage lorsque ce dernier se mit à composer à partir de processus aléatoires, que leur rencontre date de 1941, qu'ils jouaient souvent aux échecs et avaient des discussions au sujet des rapports entre l'œuvre et le spectateur. Les *36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp* (1970) (publiés en tant que « Solo 91 » dans les *Song Books*) témoignent aussi de

L'arrivée de John Cage en Europe en 1958 (pour les cours d'été de Darmstadt) a profondément marqué les compositeurs européens. À cet égard, Mauricio Kagel affirme que sa venue marque un nouveau cycle dans la musique contemporaine. La même année, Heinz-Klaus Metzger réintroduit les termes « théâtre musical » et « théâtre instrumental » dans ses conférences sur John Cage⁸⁷¹. Selon lui, la première de *Music Walk* (Düsseldorf) constitue l'origine du futur théâtre instrumental⁸⁷². Pour Werner Klüppelholz, « le choc survint en 1958 lors de la deuxième visite de John Cage en Europe [...] La création le 14 octobre 1958, à la Galerie 22 de Düsseldorf, de *Music Walk* de Cage demeure un événement qui a fait date dans la musique du XX^e siècle⁸⁷³ ». En effet, la théâtralisation de la musique par le truchement de sources sonores (comme un piano préparé ou des postes radios) ainsi qu'une attitude « anti-sérielle » (forme ouverte, nombre indéterminé d'interprètes) deviennent rapidement des constantes dans les pièces de théâtre instrumental. On sait par exemple que Mauricio Kagel a assisté à *Music Walk* en 1958, peu avant d'avoir inventé le théâtre instrumental. Björn Heile remarque à ce sujet que « ce n'est pas un hasard si sa présence à *Water Walk* [*Music Walk*⁸⁷⁴] de Cage et à la conférence de Metzger sur le théâtre instrumental coïncide avec le début de ses propres explorations dans le théâtre musical, en particulier si l'on considère l'admiration de Kagel pour Cage⁸⁷⁵ ». Tandis que Jean-François Trubert considère John Cage comme précurseur du Théâtre Musical Contemporain puisque cette pièce initie en Europe une « perméabilité de l'écriture aux gestes et à la spectacularisation de l'interprétation⁸⁷⁶ », Michael Nyman l'envisage plus généralement comme précurseur de la musique expérimentale : « nul besoin d'aller chercher les antécédents immédiats de la musique expérimentale naissante ailleurs que dans les structures rythmiques que Cage utilisa dans les années 30 et 40⁸⁷⁷ ». Il existe en effet plusieurs éléments fondamentaux du théâtre musical des années 1960 qui sont déjà présents dans l'œuvre de John Cage, y compris l'intermédialité avec laquelle il prend une

l'admiration qu'exerce Duchamp sur Cage. Pour plus de détails sur la rencontre et la relation entre les deux hommes, cf. : CAGE, John. *Rire et se taire*. Paris : Allia, 2014.

⁸⁷¹ Pour plus de précisions, cf. la partie « La musique comme théâtre » de l'article : TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*

⁸⁷² METZGER, Heinz-Klaus. « Europas Oper ». *Musik-Konzepte*, 2000, numéro spécial : John Cage II. Munich : text + kritik, 1990, pp. 72-82.

⁸⁷³ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », *op. cit.*, p. 469.

⁸⁷⁴ L'auteur fait ici une erreur. C'est bien *Music Walk* qui a été jouée en avril 1958, concert auquel Mauricio Kagel et Heinz-Klaus Metzger ont assisté. *Water Walk*, pour interprète de télévision, fut jouée la première fois à Milan en janvier 1959 lors de l'émission « Lascia O Raddoppia ».

⁸⁷⁵ "It can hardly be a coincidence that his exposure to Cage's *Water Walk* and Metzger's talk on instrumental theatre coincides with the beginning of his own explorations in music theatre, particularly when considering Kagel's [...] admiration for Cage." HEILE, Björn. « The Instrumental Theatre », *op. cit.*, p. 35.

⁸⁷⁶ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1283.

⁸⁷⁷ NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Paris : Allia, 2005, p. 64.

longueur d'avance grâce aux *Variations V* (1965). Dans cette pièce, le discours musical est articulé par les déplacements des danseurs (dont fait partie Merce Cunningham), qui circulent entre des écrans (dont les images sont produites par Nam June Paik), des antennes et des cellules photoélectriques. Lorsque les rayons lumineux sont obstrués, des sons sont déclenchés.

John Cage est donc l'initiateur d'une « scène dynamique », où les déplacements des interprètes, désormais acteurs, font désormais partie de l'œuvre. Ils ne sont plus uniquement fonctionnels (tel un percussionniste changeant de pupitre) mais deviennent éléments de jeu⁸⁷⁸. En plus d'être un terrain de jeu, l'espace scénique est investi physiquement. Le paramètre d'espace est utilisé selon un lien trivial entre le déplacement de l'interprète et celui du son. À partir de John Cage se crée un véritable « espace gestuel⁸⁷⁹ ». Cet espace est à la fois émis et tracé par le performeur car « induit par sa corporalité ». Il est donc évolutif, c'est-à-dire « susceptible de s'étendre ou de se rétracter⁸⁸⁰ ».

John Cage déhiérarchise la variété des processus d'émission sonore en équilibrant trois entités musicales : le son, le bruit et le silence. Le paramètre commun qui lie les trois éléments est la durée : « une structure fondée sur les durées [...] est correcte [...], alors que la structure harmonique est incorrecte⁸⁸¹ ». Lorsqu'en 1951, John Cage visite la chambre anéchoïque à l'Université d'Harvard (Cambridge), il se rend compte que le silence absolu n'existe pas⁸⁸² parce que subsiste toujours du mouvement (souffle, cœur, connexions nerveuses, flux sanguin, etc.). Pour John Cage, le silence sert à démentir le fait que le compositeur impose sa volonté à l'auditeur. Aux rangs de cette déhiérarchisation des éléments musicaux, John Cage propose une hétérogénéité disparate des événements scéniques qui est manifeste dans tout le répertoire de théâtre musical. Cette hétérogénéité doit être vue comme un reflet de la quotidienneté, du réel. En effet, dans une situation journalière – comme attendre à une gare – se déploient un ensemble

⁸⁷⁸ Le déplacement des interprètes comme élément de jeu se retrouve plus tard dans *Originale* (Stockhausen, 1961), où les trajets s'effectuent entre la scène et le public.

⁸⁷⁹ Patrice Pavis définit l'*espace gestuel* comme l'espace créé par la présence, la position scénique et les déplacements des comédiens. Cet espace se manifeste par cinq composantes générales : le *terrain*, l'*expérience kinesthésique*, la *sous-partition*, la *proxémique* et l'*espace centrifuge*. PAVIS, Patrice. « Espace, temps, action ». **In** : *Id.*, *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 2012, pp. 158-180.

⁸⁸⁰ *Id.*, p. 161.

⁸⁸¹ "A structure based on durations [...] is correct [...], whereas harmonic structure is incorrect." CAGE, John. « Forerunners of Modern Music ». **In** : *Id.*, *Silence. 50th Anniversary Edition*, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁸² L'expérience à Harvard fut irréversible et complémentaire de son initiation à la philosophie orientale, au sujet de laquelle le compositeur américain affirma : « lorsque j'ai découvert l'Inde, ce que je disais s'est mis à changer. Et quand j'ai découvert la Chine et le Japon, j'ai changé le *fait même de dire quelque chose* : je n'ai plus rien dit. Silence : puisque tout communique déjà, pourquoi vouloir communiquer ? ». CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, *op. cit.*, p. 97.

d'événements simultanés sans qu'il y ait forcément de rapports entre eux (imitation, déclenchement, etc.)⁸⁸³. En donnant une part égale entre son, silence et bruit, ainsi qu'en émancipant les bruits instrumentaux et vocaux dans les années 1950 (*William's Mix*, 1952 ; *Water Music*, 1952 ; *Aria*, 1958, etc.), John Cage achève la libération du son embrayée par Edgard Varèse et Luigi Russolo. De plus, en spatialisant les musiciens eux-mêmes, il libère le performeur, le corps de l'interprète, et par voie de conséquence, l'écriture (*Variations I*, *Music Walk*, *Aria*, *Concerto pour piano*, etc.). C'est pour ces raisons que Dieter Schnebel considère John Cage comme un véritable libérateur⁸⁸⁴. Après son passage, un compositeur peut « tout » oser.

L'intégration d'éléments de la quotidienneté dans les compositions de John Cage apporte un aspect théâtral à la composition scénique. Le fait que l'interprète, désormais acteur, doive jouer des actions triviales induit une composante visuelle qui fait partie de la composition :

La théâtralité est chez Cage presque inscrite dans la musique. En utilisant les instruments de façon non conventionnelle et en demandant aux interprètes d'effectuer, sur scène, des actions quotidiennes, il transforme les musiciens en acteurs. L'intérêt du spectateur ne porte plus sur un résultat seulement auditif, mais sur un résultat visuel et théâtral issu de la mise en valeur du processus sonore.⁸⁸⁵

John Cage s'appuie sur le modèle dadaïste de la réfutation de l'œuvre, voire de l'art. Cela se perçoit dans la négation de l'expérience du concert (*4'33''*, 1952) et n'est pas l'apanage du domaine musical ni de la période d'après-guerre. Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Walter Ruttmann ou Erik Satie⁸⁸⁶, pour ne citer qu'eux, nient chacun à leur manière le domaine artistique auquel ils appartiennent au départ : le *ready-made* et le collage pour l'art plastique⁸⁸⁷, le film sans images pour le cinéma, l'introduction de producteurs de sons extra-musicaux sur une scène musicale. En introduisant tout producteur de son sur scène (comme les récipients

⁸⁸³ Cette idée se retrouve par exemple dans son *Concerto pour piano* (1958), dans lequel John Cage souhaitait réunir des phénomènes extrêmes, comme on peut en trouver dans une forêt ou les rues d'une ville. Pour rendre la situation plus réelle, c'est-à-dire plus claire autant sur le plan acoustique que visuelle, les performeurs doivent être répartis dans l'espace d'exécution autant que possible.

⁸⁸⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Formes de la musique nouvelle », *op. cit.*

⁸⁸⁵ DEMOZ, Héloïse. « Vers une musique visible ? », *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸⁶ L'appel de *Relâche* (1924), dernier ballet suédois, consistait en l'accroche suivante : « apportez des lunettes noires et de quoi vous bouchez les oreilles ». [Appel pour le ballet *Relâche*] 391, 1924, n°19 : *Journal de l'instantanéisme*, p. 4.

⁸⁸⁷ En supprimant le geste technique et en ne mettant en valeur qu'un produit fini auquel il n'a pas contribué, Marcel Duchamp montre que le tableau contient toujours une part de « déjà-fait » (pinceaux, toile, tubes de peinture, etc.) et que le geste artistique est toujours incomplet lors du processus de création.

d'eau dans *Water Music*), John Cage prolonge l'esthétique d'Erik Satie (*Parade*), qu'il adorait (il propose d'ailleurs de jouer les *Vexations* au théâtre Cherry Lane). Selon lui, « une fugue est un objet plus compliqué, mais il suffit d'un son pour le disloquer, par exemple celui d'une arme à feu⁸⁸⁸ ». Dans les années 1950, la notion de vide est à l'œuvre dans le domaine plastique (le monochrome est l'équivalent pictural du vide) ainsi que dans la performance. Robert Rauschenberg expose ses *White Paintings* (1953, galerie Eleanor Ward's Stable, New York) tandis qu'Ad Reinhardt peint le *Black Quadriptych* (1955). Dans les mêmes années, Samuel Beckett écrit les *Actes sans paroles* (1957-60) et Yves Klein, qui exploite déjà le concept du vide par ses tableaux, sa *Symphonie monoton-silence* (1949) – également monochromatique – et son *Saut dans le vide* (1960), fait participer les spectateurs à l'œuvre artistique (*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 1958). Ceux-ci doivent déambuler au travers de neuf salles blanches et vides (mais possédant tout de même des murs et du parquet) qui, compte tenu de leur présence, ne le sont plus vraiment. Entre 1965-75, l'art conceptuel va réfuter l'œuvre d'art en défendant la non réalisation des œuvres (Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, etc.). Par exemple, André Cadere écrit « Le papier sur lequel est imprimé ce texte est à jeter » (1972). En ce qui concerne les *Wall Drawings* (Sol LeWitt), « les dessins sur les murs n'expriment ni sa subjectivité, ni sa virtuosité. Ils ne sont que la marque de l'actualisation fortuite d'une idée par des individus sans talent artistique manifeste – traces *secondaires, inessentiels* à l'existence de l'œuvre et *vidées de tout contenu expressif*⁸⁸⁹ ». Dans tous les cas, il s'agit à chaque fois d'une forme de négation affirmée de l'œuvre d'art ou du processus de réception.

Enfin, en proposant un kaléidoscope d'événements scéniques simultanés, John Cage compose en dehors du mécanisme tension/détente, sans proposer par exemple de point culminant. La composition ne tend pas vers un but précis et l'attente du public peut ne plus être comblée. Dans le cas très singulier de *4'33''*, même si c'est le spectateur qui fait œuvre, « un fait est plus déterminant encore pour le développement ultérieur de la musique : cette pièce repose sur une attente qui n'est en fin de compte jamais comblée, le pianiste en tenue de concert demeurant assis à son piano sans y jouer⁸⁹⁰ ». La frustration du spectateur est parfois recherchée chez Mauricio Kagel, comme lorsque celui-ci écrit pour deux guitares et piano, et que ce sont tous les trois des instruments d'accompagnement, qui n'accompagnent donc... rien. Idem pour

⁸⁸⁸ "A fugue is a more complicated game; but it can be broken up by a single sound, say, from a fire engine." CAGE, John. « 45' for a Speaker ». In : *Id., Silence. 50th Anniversary Edition, op. cit.*, p. 160.

⁸⁸⁹ ANGELINI, Cécile. « Traces conceptuelles », *op. cit.*, p. 137.

⁸⁹⁰ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », *op. cit.*, p. 470.

Exotica (1972) où cette fois-ci les musiciens aussi paraissent frustrés car ils jouent des instruments qu'ils ne maîtrisent pas. Tous ces éléments propulsés par John Cage (négation du rituel du concert, quotidienneté mise en scène, proportions égales entre son, silence et bruit, humour, dérision, absence de point culminant), font partie du théâtre musical, à commencer par celui de Mauricio Kagel.

Mauricio Kagel : un sabotage entre acoustique et théâtralité

Né à Buenos Aires en 1931 et mort en 2008 à Cologne où il s'était installé depuis 1957 (grâce à l'obtention d'une bourse DAAD), Mauricio Kagel est un personnage touche-à-tout. Ses études de littérature et de philosophie lui ont fait connaître Jorge Luis Borges, Baruch Spinoza ou encore Theodor W. Adorno. Les diverses fonctions qu'il a acquises (conseiller artistique, directeur de théâtre, collaborateur d'une cinémathèque, critique de films ou de photos) ont contribué à façonner une écriture personnelle et libre dont les premières pages de musique datent du début des années 1950⁸⁹¹. En plus d'avoir été le rédacteur de textes théoriques pour Darmstadt, Mauricio Kagel a réalisé *Ludwig van* (1970), son œuvre cinématographique majeure et iconoclaste⁸⁹².

Son travail à la « *Westdeutscher Rundfunk* » de Cologne – en collaboration avec Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig, Franco Evangelisti et György Ligeti – a modifié son intention d'écoute et lui a fait découvrir de nouvelles techniques d'écriture. Le compositeur devient alors très précis et méticuleux dans la structure des matériaux. Il va par exemple classer tous les événements sonores mis à sa disposition (étape de fragmentation) puis les assembler et les moduler selon une méthode combinatoire (permutation, translation), comme dans *Sur Scène* (1959), *Antithese* (1962), *Der Schall* (1968) ou *Exotica* (1972). À ce niveau, il ne serait pas déplacé de citer l'influence de Jorge Luis Borges, qui a été son professeur. La nouvelle intitulée *La Bibliothèque de Babel* (tirée des *Fictions*, 1944) repose en effet dans la systématisation de procédés combinatoires. Elle consiste, en

⁸⁹¹ Pour une biographie musicale anglo-saxonne de Mauricio Kagel, cf. : HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*, op. cit.

⁸⁹² Mauricio Kagel a porté certaines de ses compositions à l'écran, dont *Match* (1966), *Zwei-Mann-Orchester* (1973), *Phonophonie* (1979) et *Dressur* (1985). Pour plus de renseignements sur ses films, cf. : KLÜPPELHOLZ, Werner. « Opéras sans chant : les films de Mauricio Kagel ». *Circuit [en ligne]* 1992, vol. 3, n°2 : Opéra ? Gauvreau, Provost, Kagel, pp. 45-64. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/1992-v3-n2-circuit3600/902053ar/> (consulté le 3 mai 2019).

dehors de son aspect métaphorique vis-à-vis de la littérature, à rendre tangible une apparence infinie de combinaisons possibles suivant des règles prédéfinies. En tous cas, comme l'écrit Jean-François Trubert, la rigueur structurelle de ces classifications est à ramener au travail effectué en studio : « la technique de classification permet d'organiser un premier état du matériau selon des critères rigoureux, les méthodes structurelles issues de la musique concrète et de la musique électronique gouvernant la réalisation des œuvres et leur matérialisation acoustique⁸⁹³ ». Cette obsession de la variation et ces procédés systématiques de création de matériau sont présents dans toute la production du compositeur. Dans *Staatstheater* par exemple, tous les éléments (décors, événements, chanteurs, bruits de coulisse, actions, déplacements) sont utilisés selon un principe de variations. Les différentes techniques de composition d'alors (piano préparé, clusters, forme ouverte, aléatoire, électronique, actions théâtrales, etc.) se concrétisent une première fois dans *Transición II* (1958-59). Selon Björn Heile, « la pièce semble résumer tous les développements actuels et les surpasser en y ajoutant encore plus de nouveauté⁸⁹⁴ ». L'envie de remettre en cause la musique poussera Mauricio Kagel à décaler les genres existants⁸⁹⁵ et à développer un genre personnel : le Théâtre Instrumental [*Instrumental Theater*]. Le terme, utilisé la première fois pour *Sur Scène* (1959), peut aussi bien qualifier *Acustica* (1970) que *Zwei-Mann-Orchester* (1973).

Mauricio Kagel reconnaît saboter de manière volontaire celui qui assiste à ses productions⁸⁹⁶ :

Je fais un sabotage très conscient de l'auditeur. [...] Il y a beaucoup d'auditeurs qui n'aiment pas la musique, ne vont jamais au concert, ou qui vont au concert pour des raisons sociales, mais ils n'ont jamais été confrontés avec la vérité terrible d'entendre – parce que ça, c'est vraiment une vérité épouvantable.⁸⁹⁷

Dans ses films, il ne cesse de jouer avec la synchronicité et les associations entre l'image et le son grâce à la magie du montage ou du mouvement de la caméra⁸⁹⁸, tandis que dans ses théâtres

⁸⁹³ TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental », *op. cit.*, p. 1294.

⁸⁹⁴ «The piece appears to be summing up all current developments and then surpassing them by adding even more novelty.» HEILE, Björn. « Beginnings in Cologne: Serialism, Aleatory Technique and Electronics ». In : *Id.*, *The Music of Mauricio Kagel*, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁹⁵ Le Rondo dans *Les idées fixes* (1989), la Fanfare dans *Fanfanfaren* (1994) ou encore la Cantate dans *Vox humana ?* (1979).

⁸⁹⁶ Mauricio Kagel piège également l'auditeur-spectateur avec les titres de ses pièces (*Exotica*, *Zwei-Mann-Orchester*, etc.). Pour une analyse plus détaillée, cf. : TRUBERT, Jean-François. « Les 'franges aux limites indéfinies' : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental », *op. cit.*

⁸⁹⁷ KAGEL, Mauricio. Cité dans : VON DER WEID, Jean-Noël. *Le musique au XX^e siècle*. Paris : Pluriel, 2010, p. 467.

⁸⁹⁸ Selon Werner Klüppelholz, « ce contrepoint ingénieux, constamment renouvelé, qu'établit Kagel entre ce qui est vu et ce qui est entendu, représente son apport à l'histoire du cinéma, apport qui déborde largement les

instrumentaux, il théâtralise tout qu'il peut y avoir de rituel dans un concert. Lorsqu'au lieu de saluer, le tubiste de *Mirum* (1965) se lève et crie sur l'audience en allemand ainsi que dans la langue du pays dans lequel il joue, lorsque pendant la première section d'*Heterophonie* (1962), qui s'intitule « accordez, messieurs ! », les musiciens jouent un A# – au lieu d'un A – avec des variations microtonales exagérées, lorsque dans *Sur scène*, le public entre dans la salle alors que le récitant lit le programme assis sur sa chaise, le compositeur donne une image déformée du concert, à la fois critique et humoristique. D'une manière générale, Mauricio Kagel examine les gestes de la vie quotidienne et leur accorde une importance en les tournant en dérision, pour créer une « irruption du réel⁸⁹⁹ ». Leur insignifiance apparente est élevée à un niveau narratif. En décortiquant l'organisation du concert (dans le processus d'exécution autant que dans les thèmes abordés), Mauricio Kagel évacue tout ce que l'image d'un compositeur peut avoir de prestigieuse et d'élégante, pour faire redescendre le concert au rang de divertissement et objet d'interrogations. En démontant les rouages de l'institution musicale, Mauricio Kagel tente de « désacraliser définitivement les chefs-d'œuvre du patrimoine musical – et avant tout lyrique – du passé⁹⁰⁰ ». Dans *Match* (1964) par exemple, c'est le concert qui est désacralisé. Même si le seul événement vraiment imitatif concerne les Pizz Bartók qui évoquent les frappes sportives, le percussionniste interrompt le « jeu » et signale les entrées. D'une manière générale, Mauricio Kagel met à nu les actions. Il les montre telles qu'elles, mais elles deviennent alors orphelines et provoquent un sentiment d'étrangeté, voire de malaise⁹⁰¹. Il inspecte chaque partie d'un spectacle (la lumière dans *Camera oscura* en 1965, le décor dans *Die Himmelsmechanik* la même année, le travail de machiniste dans *Déménagement* en 1977, l'institution lyrique dans *Staatstheater* six ans plus tôt) et en fait un objet artistique en soi : il pratique une « dissection du phénomène du spectacle [afin d']accuser les conséquences de chacune de ses composantes⁹⁰² ». Il s'intéresse à tout ce qui est « péri-musical », c'est-à-dire à la pratique

productions de metteurs en scène réputés 'musicaux' comme Kubrick ou Visconti ». KLÜPPELHOLZ, Werner. « Opéras sans chant : les films de Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 52.

⁸⁹⁹ Hans-Thies Lehmann parle d'irruption du réel pour désigner le renoncement à la traditionnelle diégèse d'une réalité séparée constitutive dans le jeu de scène du théâtre dramatique. Celui-ci repose sur un « comos fictif clos » dont les écarts restent rares et toujours discrets par rapport à lui, de sorte qu'ils n'apparaissent jamais comme des éléments perturbateurs. L'irruption du réel, au contraire, devient l'objet de l'agencement théâtral et repose sur une stratégie de l'indécidabilité, où le spectateur n'arrive plus à distinguer le réel du fictif, ce qui crée une tension, voire un malaise. Pour plus de précisions, cf. : LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques », *op. cit.*

⁹⁰⁰ DURNEY, Daniel. « La règle du jeu ». In : GINDT, Antoine (dir.). *Georges Aperghis : le corps musical*. Arles : Actes Sud, 1990, p. 188.

⁹⁰¹ Par exemple, *La trahison orale [Der mündliche Verrat]* est un récit sur le Diable. Dans cette version de la Genèse interprété par Lucifer, la logique est renversée. De la même manière, dans *Mare Nostrum*, c'est le principe de colonisation qui est inversée, tandis que dans *Exotica*, c'est l'apprentissage musical et l'aisance du musicien sur scène qui sont mis à mal.

⁹⁰² BOSSEUR, Jean-Yves. « Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 123.

musicale en dehors du concert, les coulisses des corps de métiers. Dans *Atem* (1970), le musicien doit nettoyer son instrument tandis que *Sur Scène* (1959) est une parodie de conférence musicologique. Dans *Déménagement* (1977), c'est le travail des machinistes qui est mis à l'œuvre. Les acteurs doivent transporter des boîtes, sans production sonore ni dialogue. Il en résulte cependant une musicalité due à la taille des caisses et aux *tempi*. Dans *Auftakte, sechshändig* (1996), le percussionniste perd sa baguette et se met à la chercher dans un sac à provisions, d'où il sort une multitude d'objets producteurs de sons. Une distanciation de l'aspect ludique se crée par une apparente contradiction entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Dans *Dressur* (1977), chacun des trois percussionnistes veut prendre la parole et faire taire les autres par le seul biais de ses propres instruments ou de ses gestes extra-musicaux. Une fois encore, l'influence de Jorge Luis Borges est à chercher par rapport à la théâtralisation du musicien. La pièce *Pierre Ménard, auteur du « Quichotte »* (tirée des *Fictions*, 1944) décrit en effet la vie et l'œuvre d'un écrivain qui a un projet absurde. La narration arrive finalement à justifier une telle entreprise, non sans humour. Dans les deux cas, il y a un recul vis-à-vis de la situation⁹⁰³, une sorte de mise en abyme cocasse qui provoque le rire. Comme le dit Björn Heile, « quiconque a vu l'une des œuvres théâtrales les plus puissantes de Kagel avec les yeux ouverts ne connaîtra plus jamais le rituel d'une représentation classique occidentale de la même manière⁹⁰⁴ ». On ne peut dès lors plus s'empêcher de percevoir chaque élément constitutif de l'expérience du concert (voire de la musique en général) de manière dramatique. Cette caractéristique se trouve d'ailleurs parmi d'autres pièces de théâtre musical. Dans *Laborintus II* (Luciano Berio, 1965), le spectateur voit les musiciens répéter. Dans *Aventures* (György Ligeti, 1962), la tourne des pages est réglée en amont de la performance. Dans les deux cas, il s'agit d'intégrer dans l'expérience de concert des éléments du quotidien de l'instrumentiste. En élevant ces actions en éléments théâtraux, le rituel du concert est dénaturé et le spectateur se trouve face à des situations qui le surprennent. La manigance de Mauricio Kagel trouve un point culminant dans un de ces derniers théâtres musicaux. Dans *Entführung im Konzertsaal* [Enlèvement dans la salle de concert] (1999), les solistes vocaux sont kidnappés. La performance est interrompue de temps en temps par des coups de téléphone du kidnappeur au chef, qui négocie alors la liberté

⁹⁰³ Cet effet de distanciation ne se trouve pas que dans les œuvres scéniques de Mauricio Kagel. Dans le Hörspiel *Rrrrrrr...* par exemple, l'auditeur écoute soit le personnage, soit ce qu'écoute le personnage. Pour plus de précisions, cf. : KAGEL, Mauricio. « *Rrrrrrr...*, Hörspiel sur une fantaisie radiophonique [1982] ». In : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle, op. cit.*, pp. 719-730.

⁹⁰⁴ "Whoever has seen one of Kagel's most powerful theatrical works with open eyes will not experience the ritual of a classical Western performance in quite the same way ever again." HEILE, Björn. « The Instrumental Theatre », *op. cit.*, p. 33.

des chanteurs. Peu après le début de l'œuvre, le ténor réussit à s'évader, monte sur scène, mais rate ses solos. Pendant la performance, on entend des coups de feu et des sirènes. La pièce se termine lorsqu'on apprend que les otages ont été tués. Les constantes interruptions lors de la cantate Lichtenberg par les coups de téléphone rappellent à l'auditeur que la musique de concert se déroule dans un cadre fictionnel, tout comme lorsque l'ingénieur du son rejoue la cantate sur les haut-parleurs et exprime son insatisfaction envers le chef. Le cadre de l'œuvre n'est pas clos mais fuyant, de sorte que le spectateur ne sait jamais s'il assiste réellement à un concert – ne serait-ce que de manière fragmentée – ou à une mise en scène théâtrale.

La décomposition est une technique commune à toutes ses pièces de théâtre instrumental⁹⁰⁵. Sous l'influence de la technique sérielle, avec laquelle il compose *Sexteto* (1953), Mauricio Kagel répertorie le matériau à disposition (producteurs de sons, techniques instrumentales, médias, etc.) et l'arrange suivant des combinaisons qui « marchent » pour produire de la musique. Dans *Antithese* (1962), Mauricio Kagel classe toutes les actions possibles par ordre alphabétique. Cet ensemble fragmenté en petites unités est ensuite agencé selon une méthode combinatoire. Dans *Exotica* (1972), les instruments (non déterminés à l'avance) sont exposés puis leurs modes de jeu sont rigoureusement décomposés. Dans *Staatstheater* (1971), le rythme est décomposé en différentes permutations. Dans *Improvisation ajoutée* (1968), les esquisses révèlent un tableau de toutes les combinaisons de pauses, qui sont ensuite intégrées dans la partition de manière aléatoire. Dans *Match* (1964), les esquisses révèlent que Mauricio Kagel a répertorié les techniques de cordes puis a dressé un tableau exhaustif qui montre des couples de combinaisons techniques entre l'archet et le doigt, sans se soucier de la réalisation parfois contrintuitive. De cette manière, ainsi que le dit Björn Heile, « il en résulte une nouvelle dimension visuelle de la création musicale, car de nombreuses actions instrumentales sont choisies pour leurs effets cinétiques et visuels ainsi que pour leurs résultats acoustiques⁹⁰⁶ ». Cette dimension visuelle provient du geste du musicien, qui est pensé pendant le processus de composition. Le visuel perturbe l'écoute et permet une prise de conscience chez le spectateur. Ainsi, *Dressur* (1977) métaphorise le dressage des compositeurs vis-à-vis de l'écriture de la musique sérieuse, tout en ayant un aspect burlesque – au sens de

⁹⁰⁵ Les *Maulwerke* de Dieter Schnebel démantèlent le processus d'émission vocale tandis que dans la *Sequenza III*, Luciano Berio recompose progressivement le sens du texte de Markus Kutter, le rendant de plus en plus intelligible (moins de phonèmes et plus de mots). Dans *Gesti*, les deux mains du flûtiste sont écrites sur deux portées différentes et sont autonomes, alors que dans *Aphasia*, Mark Applebaum écrit une pièce où le performer doit réaliser des gestes iconiques sur une bande audio de façon très synchrone.

⁹⁰⁶ "This results in a new visual dimension to the music-making, as many instrumental actions are chosen for their kinetic and visual effects as well as for their acoustic results." HEILE, Björn « The Instrumental Theatre », *op. cit.*, p. 35.

comique de la surprise – provenant du thème principal, une mélodie de cirque typique. Mauricio Kagel décale les genres (rondo, musique sacrée, cantate, fanfare, etc.), l’image du compositeur (Johannes Brahms dans les *Variations sans fugue* en 1973, Jean-Sébastien Bach dans *La Passion selon Saint-Bach* en 1985 et Ludwig van Beethoven en 1970 dans le film éponyme), du musicien face à son instrument (l’organiste dans *Improvisation ajoutée* en 1968, le bandonéoniste dans *Pandorasbox* en 1960), mais aussi de l’auditeur-spectateur, qu’il arrive à surprendre et à piéger.

Pour Mauricio Kagel, la virtuosité est synonyme d’esclavage et appelle à un travail collectif d’ordre quasiment thérapeutique : « le théâtre musical ‘nouvelle manière’ ne pourra finalement trouver sa voie que si les groupes musicaux comprennent que dans un tel genre, où toutes les possibilités individuelles sont sollicitées, un travail collectif d’ordre presque ‘thérapeutique’ est indispensable⁹⁰⁷ ». Si elle n’est pas objet de virtuosité, la physicalité du jeu comporte malgré tout un aspect qui va au-delà de sa fonction utilitaire. Elle n’est pas qu’un moyen de produire de la musique mais produit une dimension visuelle significative de la production sonore. Les actions instrumentales semblent être choisies pour leurs résultats acoustiques aussi bien que pour leurs qualités visuelles et cinétiques. Selon Dieter Schnebel, « ce n’est pas seulement le domaine acoustique dans son ensemble qui est matériau musical, mais aussi, puisque ce qui est audible est le plus souvent couplé à du visible, progressivement presque tout le domaine optique. La musique dépasse toutes les bornes⁹⁰⁸ ». Dans *Tactil* (1970), les musiciens (deux guitaristes et un pianiste) doivent jouer torse nu afin que le spectateur observe leurs efforts (muscles, articulations). La situation elle-même, qui s’observe et s’écoute, devient comique ou burlesque. Observer un percussionniste approchant sa tête près d’une baguette qui frappe le tambourin tenu dans sa bouche (*Zwei-Mann-Orchester*, 1973) ou bien un performeur feignant de frapper un autre exécutant avec une chaise pour finalement la poser délicatement derrière lui (*Dressur*, 1977) est comique puisque, dans les deux cas, c’est l’attente du spectateur qui est perturbée par une « mécanique » d’origine humaine⁹⁰⁹, c’est-à-dire d’une action qui n’est pas réfléchie et/ou qui est répétée de manière identique. En effet, l’une de thèses

⁹⁰⁷ KAGEL, Mauricio. « Métier [1975] ». In : *Id.*, Tam tam, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁰⁸ SCHNEBEL, Dieter. « Processus de fermentation [1967] », p. 34.

⁹⁰⁹ Dans son essai sur le rire, Henri Bergson remarque tout d’abord que n’est risible seulement ce qui est humain : « il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d’un animal, mais parce qu’on aura surpris chez lui une attitude d’homme ou une expression humaine. On rira d’un chapeau ; mais ce qu’on raille alors, ce n’est pas le morceau de feutre ou de paille, c’est la forme que des hommes lui ont donnée, c’est le caprice humain dont il a pris le moule ». BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, pp. 2-3.

importantes d'Henri Bergson sur le rire est que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humains sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique⁹¹⁰ ».

L'influence du compositeur d'origine argentine est reconnue par toute sa génération. En 1968, György Ligeti s'était radicalement positionné au sujet de l'opéra, comme on peut s'en apercevoir à travers la dimension visuelle d'*Aventures* :

J'ai beaucoup d'intérêt et d'admiration pour le happening, j'ai très peu d'intérêt et très peu d'admiration pour le théâtre musical traditionnel, l'opéra donc, et j'ai un grand intérêt pour le théâtre instrumental tel qu'il a été développé notamment par Mauricio Kagel et par d'autres.⁹¹¹

Pour Mauricio Kagel, György Ligeti ou Luciano Berio, chaque producteur de sons impose une ou plusieurs manières de jouer et donc une certaine théâtralité du geste⁹¹². Dans tous les cas, « l'événement scénique ne peut prendre tout son sens sans la musicalité⁹¹³ ». L'approche de Georges Aperghis est similaire sur plusieurs points bien que celui-ci attribue une place singulière à la vocalité.

Georges Aperghis : communiquer par la voix et le montage

Georges Aperghis est né en 1945 d'un père sculpteur et d'une mère peintre. Il quitte la Grèce pour travailler la musique contemporaine qui n'était présente que partiellement dans son pays natal, ainsi que pour fuir l'amour méditerranéen familial. Il s'essaye d'abord au sérialisme (d'où il gardera, comme Mauricio Kagel, le principe d'organisation paramétrique du matériau musical), à la *musique concrète* (qui se perçoit dans l'éclatement du sens vocal à travers l'utilisation intensive de phonèmes) et aux travaux d'Iannis Xenakis. À partir des années 1970,

⁹¹⁰ *Id.*, pp. 22-23.

⁹¹¹ LIGETI, György. « Réflexions sur le théâtre musical. À propos d'*Artikulation*, *Aventures* et *Nouvelles aventures* [1968] », *op. cit.*, pp. 91-92.

⁹¹² « Dans le cas du trombone, l'instrumentiste tente d'amener la musique à la cage thoracique ; au contraire, la harpe est un instrument intérieur, introverti. J'ai remarqué que certains instruments témoignent d'une sorte d'exultation, 'rayonnent' par leur seul fait de l'articulation ; d'autres exigent des mouvements fortement convulsifs de la part du musicien. Le violoniste notamment se libère difficilement d'une certaine tension : cela vient de la position antinaturelle qu'il doit adopter pour jouer de son instrument. Aussi les gestes théâtraux sont-ils différents de la musique qui en résulte ». KAGEL, Mauricio. « La musique comme théâtre [1971] ». **In** : *Id.*, *Tam tam*, *op. cit.*, p. 124.

⁹¹³ KAGEL, Mauricio. Cité dans : BOSSEUR, Jean-Yves. [Dossier Kagel]. *Musique en jeu*, 1972, n°7, p. 112.

il s'oriente vers une musique plus personnelle. En 1971, il crée son premier théâtre musical, *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, préparant alors l'essor du genre en France, deux ans après la création d'*Orden* qui marquait alors le début du théâtre d'Avignon⁹¹⁴. Georges Aperghis continuera ensuite d'écrire régulièrement des pièces pour le Festival : *Histoire de loups* (1976), il y aura *L'aveugle de Bagnolet* (1977), *La Poupée Nina* (1977), *L'écharpe rouge* (1984), *La tour de Babel* (1986), *Commentaires* (1996). Comme Mauricio Kagel, Dieter Schnebel et Heiner Goebbels, il prend lui-même « en charge la question scénique, pour des raisons de genèse de l'œuvre, d'esthétique, et non simplement pour contrôler sa représentation⁹¹⁵ ». Selon lui, le théâtre musical représente une possibilité de plus et non une simple alternative par rapport à l'opéra⁹¹⁶ – ce qui ne l'empêche pas d'écrire d'autres pièces⁹¹⁷. En 1976, Georges Aperghis fonde l'ATEM, un « laboratoire artistique⁹¹⁸ » dans lequel il va créer des œuvres collectives en faisant appel à des comédiens et des musiciens, chacun devant mettre en œuvre ses talents intrinsèques. Il peut alors travailler le théâtre musical tous les jours grâce à des expérimentations. La première œuvre à en sortir est *La bouteille à la mer*, créée la même année. Il quittera l'atelier en 1997 alors que celui-ci ne devait à la base durer que six mois. Ce « musicien de théâtre⁹¹⁹ » a subi de nombreuses influences, comme le théâtre de la cruauté ou encore le spectacle de marionnettes, qui dans *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* « contribue à suspendre l'identification de l'acteur à son personnage, autrement dit l'illusion théâtrale⁹²⁰ ». Les principes d'organisation oulipienne font aussi partie de sa technique langagière. En outre, l'apport du travail de Mauricio Kagel dans l'assimilation de certains traits caractéristiques évidente. Le compositeur, qui a été

⁹¹⁴ Bien que le premier festival d'Avignon eût lieu en 1947, le théâtre musical y figure à partir de 1969 grâce à la collaboration entre Guy Erismann et Jean Vilar en 1967. Après deux saisons dédiées aux concerts, une cinquantaine de créations ont eu lieu en dix ans (jusqu'en 1979). Si l'âge d'or du théâtre d'Avignon se situe entre 1952 et 1963, celui du théâtre musical se trouve dans les années 1970. Pour un détail des œuvres de théâtre musical durant le festival d'Avignon, cf. : FOTOPOULOS, Sotiris. « Dix ans de théâtre musical au festival d'Avignon (1969-79). Présentation de l'ensemble de la production et appréciation critique de l'héritage ». FERRARI, Giordano (dir.). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, op. cit., pp. 95-125.

⁹¹⁵ GINDT, Antoine. « Aperçu sur le langage scénique de Georges Aperghis : une écriture du désir ». In : FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, p. 447.

⁹¹⁶ « Le théâtre musical [...] me permet bien d'autres possibilités expressives ». APERGHIS, Georges. « L'opéra ». In : GINDT, Antoine (dir.). *Georges Aperghis : le corps musical*, op. cit., p. 105.

⁹¹⁷ Antoine Gindt, qui a réalisé un ouvrage consacré au compositeur, classe ses œuvres selon trois catégories : les pièces de théâtre musical (pour lesquels il signe toujours la mise en scène), les opéras (pour lesquels il n'écrit pas la mise en scène et où un livret préexiste au spectacle) et les pièces de concert. GINDT, Antoine (dir.). *Georges Aperghis : le corps musical*, op. cit.

⁹¹⁸ ROTHSTEIN, Evan. « Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire », op. cit., p. 468.

⁹¹⁹ DURNEY, Daniel. « La règle du jeu », op. cit., p. 197.

⁹²⁰ DURNEY, Daniel. *Les compositions scéniques de Georges Aperghis, une écriture dramatique de la musique*, op. cit., p. 62.

impressionné par la représentation de *Sur Scène* en 1964 par le Domaine Musical, porte par exemple cet attrait pour la critique du rite traditionnel du concert (*Rire physiologique*, 1983) ainsi que la lutte du musicien contre son instrument (*Le corps à corps*⁹²¹).

Georges Aperghis considère la voix comme élément organique du spectacle, capable de fragmenter le sens d'un discours. Dès son arrivée en France, il s'est engouffré dans le train de la modernité, fasciné par l'étonnement d'entendre, de voir, et de lire des œuvres artistiques insolites, qui stimulent ses organes sensoriels de façon inédite. Même si au départ, Georges Aperghis reconnaît en avoir très peur, plusieurs rencontres font qu'il s'est mis à écrire pour la voix, celle-ci étant considérée pour son côté organique, comme lien avec le corps. La voix est naturellement devenue pour lui une préoccupation principale, un moyen d'expression privilégié. Ce qui intéresse le compositeur, c'est de passer d'une histoire à une autre, de proposer une polyphonie d'histoires, que le spectateur va finir par reconstituer, en réalisant un mixage des différents éléments. La voix paraît alors comme l'instrument idéal pour arriver à ses fins. Georges Aperghis préfère travailler avec la langue française car elle n'est pas aussi proche que le grec pour lequel les mots ont une réelle signification pour lui. En français, la signification s'estompe, il se crée une distance. Dans *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, le compositeur propose un petit opéra pour marionnettes, où l'intérêt réside dans la séparation entre les voix et les marionnettes elles-mêmes, qui peuvent alors commenter et créer des accidents de sens par glissement. En particulier, des idées qui paraissent secondaires arrivent à s'imposer tandis que l'idée principale commence à s'effacer.

La démarche compositionnelle est empirique. Georges Aperghis procède par assemblage d'éléments sans les ordonner plus que par leur type de matériau (texte, musique, actions, etc.) puis de ce chaos jaillit un sens par procédé de « collage », ainsi que le résume Antoine Gindt : « sa démarche consiste principalement à réunir des éléments hétérogènes qui, considérés à égalité, interviennent comme des éléments de composition : texte et musique, mais aussi scénographie, lumière, costumes, accessoires...⁹²² ». Tous ces éléments, qui contiennent également les gestes et les postures des musiciens, assurent une « dramaturgie de l'indicible⁹²³ », idée que se trouve être l'un des fondements de l'esthétique artaldienne. Souvent, le texte est fait de phonèmes non compréhensibles. Lorsque le texte est intelligible, soit il est

⁹²¹ Dans *Le corps à corps* (Georges Aperghis, 1979), le/la percussionniste interrompt sans cesse son jeu au zarb par des bribes de textes vocalisés, qui fusionnent petit à petit en une phrase intelligible dont le sujet est sportif.

⁹²² GINDT, Antoine. « Aperçu sur le langage scénique de Georges Aperghis : une écriture du désir », *op. cit.*, p. 445.

⁹²³ APERGHIS, Georges. « Quelques réflexions sur le théâtre musical [1989] », *op. cit.*, p. 456.

très abstrait soit il induit une fausse piste. Le chaos provient de la liberté de la voix, à travers les textes qui se superposent et l'univers fragmenté. Dans *Avis de tempête* (2004), il s'agit de balayer un ordre établi par déferlement (météo, banque, passion). Dans *Luna Park* (2011), le thème du contrôle, de la surveillance et du cyber espionnage donne la cohérence. À la fois angoissant et drôle, il devient pédagogique grâce à l'aspect visuel de l'image. Quelqu'un manipule une autre personne à distance et le spectateur observe explicitement cette situation au lieu de la subir quotidiennement. Concrètement, un performeur, loin d'un autre, entre dans son univers en apparaissant sur le même écran, puis interagit avec lui. Dans cette pièce, ce qui choque dans la musique n'est que le reflet d'un choc au niveau social. Dans *Machinations* (2000), le sens est ruiné grâce à l'utilisation d'onomatopées. Quatre femmes sont filmées et font référence à des objets mécaniques qu'elles montrent à l'écran, des premiers automates jusqu'à l'ordinateur. Des « tac tac » imitent par exemple la fabrication d'un bateau mécanique.

Par l'intermédiaire d'une langue déconstruite et d'une voix fragmentée, le thème de la communication paraît en filigrane dans nombre de compositions de Georges Aperghis. Les *Récitations* (1978) sont un ensemble de 14 séquences vocales qui exploitent la technique de répétition et, souvent, l'effort physique de la chanteuse. Tandis que la treizième consiste en la répétition d'une longue suite de doubles croches où à chacune des 12 notes est associée une syllabe imitant une percussion (/chna/ pour les maracas, /dine/ pour les crotales, /kat/ pour le fouet, etc.), dans la neuvième, un procédé d'accumulation force petit à petit la chanteuse à être à bout de souffle :

Figure 20 : APERGHIS, Georges. « Récitation n°9 [extrait] ». In : *Id., Récitations [partition]* Paris : Salabert, 1982, n.p.

Ce procédé mécanique et virtuose, par ailleurs très proche de ce que l'on trouve dans l'*Ursonate*, interpelle le spectateur par sa redondance et la spectacularité qui lui est indissociable. Cette technique est très caractéristique de l'écriture du compositeur, comme on peut par exemple le voir dans *Conversations* (1985) et *Machinations* (2000). Les pièces instrumentales sont également accompagnées de phonèmes ou bribes de textes que le performeur doit scander durant le jeu, comme dans *Le corps à corps* (pour zarb), *Fidélité* (pour harpe, 1983) et *Rire physiologique* (pour piano, 1983). Cette dernière pièce met en scène un narrateur qui se moque ouvertement de l'instrumentiste en expliquant au public qu'un handicap physiologique ne lui permet pas de jouer correctement du piano. Le rôle de bourreau est à la fois sadique et voyeuriste. Il permet d'expliquer clairement le thème de la pièce à l'audience. Dans *Les sept crimes de l'amour* (pour clarinette, zarb et voix de femme, 1979), le thème de la communication se perçoit autant par la vocalité que les postures des trois performeurs (par exemple dos à dos) ou la signification de leurs gestes (croquer une pomme, avoir une douleur à la gorge, etc.). Dans *Machinations* (2000), comme dans *Luna Park* (2011) et *Thinking Things* (2018), il est question d'une communication entre l'homme et la machine : l'ordinateur dans le premier cas, le contrôle et la vidéosurveillance dans le second, l'intelligence artificielle dans le dernier. Dans les pièces de Georges Aperghis, notre apparence est fragmentée. En plus d'une vocalité « en miettes », la lumière joue aussi un rôle. Seuls les pieds de la harpiste de *Fidélité* sont éclairés en plus de l'instrument, tandis que dans *Machinations* seuls les visages et les mains des performeuses sont visibles depuis le public. Ce ne sont donc pas des hommes ou des femmes qui apparaissent sur scène, mais des morceaux assemblés (mains, pieds, visage, etc.) pour créer l'illusion d'un théâtre de situation plutôt qu'un théâtre de personnages.



John Cage, Mauricio Kagel et Georges Aperghis sont trois personnalités importantes successives du théâtre musical dans la mesure où leur démarche s'inscrit dans l'expérimentation incessante, que ce soit par la théâtralisation d'objets issus de la quotidienneté, par celle provenant du jeu instrumental, ou bien encore par la caractérisation d'une réalité fragmentée que seule la voix parvient à rendre compte. Après la vague des années 1960-70, le théâtre musical s'essouffle tandis que la musique électroacoustique devient sophistiquée grâce aux moyens dont elle dispose et que la musique postmoderne prend le relai d'un répertoire hétérogène et postdramatique en réintroduisant la linéarité, tout comme les pièces phonographiques et la musique spectrale.

La période « creuse » du théâtre musical : 1985-2000

L'électronique en temps réel comme changement de paradigme

Tandis que Steve Dixon parle volontiers de « révolution numérique⁹²⁴ » dans la création artistique des années 1980, Eric Salzman et Thomas Desi posent la question des nouvelles technologies pour le théâtre musical, en disant que l'opéra a toujours été le lieu de mélange des genres, que les éléments visuels technologiques existent depuis le début du XX^e siècle (voir par exemple *Lulu* d'Alban Berg et *Prométhée* d'Alexandre Scriabine) mais que la problématique prend du sens à partir des années 1980 grâce au développement du numérique. Bien que les systèmes interactifs n'entrent pas en conflit avec le théâtre musical (en témoignent les expériences de John Cage ou les pièces pour bande de Mauricio Kagel), ils ouvrent de nouveaux horizons artistiques allant au-delà des caractéristiques qui le définissaient jusqu'alors, c'est-à-dire des œuvres principalement acoustiques. Le théâtre musical tourne donc une page dans les années 1980, lorsque la génération de compositeurs engagés vieillit et que l'usage extensif de médias et de l'électronique numérique fait partie intégrante de la performance, ou en constitue le médium principal. Pour les auteurs, « le genre multimédia est presque devenu synonyme de théâtre musical⁹²⁵ » (la compositrice Jagoda Szmytka, par exemple, utilise toujours de la vidéo) et c'est l'aspect politique qui définit les phases du théâtre musical du XX^e siècle⁹²⁶.

Grâce à l'invention du transistor en 1947, puis du circuit intégré en 1958, la miniaturisation des systèmes électroniques devient possible. Le microprocesseur, inventé en 1969, ne devient utilisable pour les dispositifs audionumériques qu'à partir des années 1980, aux côtés de la synthèse FM, du protocole MIDI et des effets numériques (*delays*, harmoniseurs, vocodeurs, etc.). La viabilité du temps réel, synonyme de confort, d'accessibilité et de fiabilité, n'est donc que véritablement effective à partir des années 1980⁹²⁷. Les moyens électroniques

⁹²⁴ DIXON, Steve. « The Digital Revolution ». In : *Id.*, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, op. cit., pp. 157-181.

⁹²⁵ "The mixed-media genre has become almost synonymous with the new music theater." SALZMAN, Eric., SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. « New Media and Music Theater ». In : *Id.*, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, op. cit., p. 296.

⁹²⁶ Grossièrement, le caractère politique et social du théâtre musical est apparent dans les années 1900-30, très présent dans les années 1930-70 aux côtés de nouvelles structures de la performance musicale, puis disparaît progressivement avec la chute du communisme durant les années 1980.

⁹²⁷ La musique électronique en temps réel, caractérisée par les procédés de synthèse ou de modulation, émerge malgré tout grâce à quelques expériences ponctuelles, comme *Mantra* (Karlheinz Stockhausen, 1970) ou *Mixtur*

ne sont plus utilisés seulement pour la création de matériau timbral en studio mais permettent de jouer de la musique et d'agir sur des composantes du son en temps réel, sur scène. En 1981 par exemple, la station de travail musicale 4X réalisée à l'IRCAM – un processeur de sons numérique entre autres capables de modifier en temps réel le son d'instruments traditionnels – représente l'aboutissement des recherches depuis 1975. Pierre Boulez l'utilise le premier dans *Répons* (1981).

L'apparition du protocole MIDI en 1983 permet une facilité de communication entre les divers « instruments » de musique électronique. Grâce à un simple calibrage (courbe de vélocité), il devient très facile d'inverser la relation indicielle entre un geste et un son (plus une touche est jouée avec une intensité physique importante, plus le volume en sortie est faible). Ce comportement est contre-nature vis-à-vis des modes de production des instruments acoustiques⁹²⁸ et tout l'enjeu du dispositif de contrôle gestuel des interfaces⁹²⁹ numériques réside justement dans l'établissement de liens convaincants et viables entre le geste du performeur et le son émis. En particulier, les interfaces biologiques⁹³⁰ permettent au corps de

(Karlheinz Stockhausen, 1967). Entre 1968 et 1975, Gentle Fire fut le premier groupe de musique électronique en temps réel, interprétant des œuvres de John Cage (*Electronic Music for Piano*) et surtout de Karlheinz Stockhausen (*Mikrophonie II, Spektren, Sternklang, Kurzwellen, Spiral*). Pour plus de détails, cf. : DAVIES, Hugh. « Gentle Fire: An Early Approach to Live Electronic Music ». *Leonardo Music Journal* [en ligne] 2001, n°11, pp. 53-60. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/09611210152780683> (consulté le 26 novembre 2018).

⁹²⁸ Jerrold Levinson parle de « dissonance cognitive » lorsque la représentation imagée – c'est-à-dire la simulation mentale – que nous avons n'est pas validée par les faits (l'exécution), comme lorsqu'un fort coup de timbale est réalisé avec un geste de faible amplitude via une interface MIDI, ou bien lorsque l'écoute d'un *glissando* au piano n'est pas accompagnée du geste d'épousseter. LEVINSON, Jerrold. « Interprétation authentique et moyens d'exécution ». In : *Id., Essais de philosophie de la musique : définition, ontologie, interprétation*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2015, p. 226.

⁹²⁹ Le terme « interface » signifie « entre les faces ». Une interface est donc un objet qui se situe entre (au moins) deux éléments. En particulier, une interface numérique instrumentale est un objet (physique) qui fait le lien entre une machine (un ordinateur, un synthétiseur, etc.) et un interprète.

⁹³⁰ Les premiers bio-signaux sont détectés par le physiologue allemand Emil Heinrich du Bois-Reymond en 1849. À l'aide d'un galvanomètre, il relève de minuscules décharges électriques dans la tension de ses propres muscles. Presque 150 ans plus tard, c'est le protocole MIDI et le développement de l'audionumérique qui permettront l'extraction de données biologiques (tension musculaire, battement du cœur, activité électrique cérébrale, etc.) pour le contrôle de la synthèse sonore. À partir de 1984, c'est-à-dire dès l'invention du MIDI et du Yamaha DX7 (premier synthétiseur numérique à succès), Michel Waisvisz crée The Hands qui permet de traduire les mouvements des doigts et des mains en données MIDI, et en particulier de contrôler des DX7. Le BodySynth, créé par Chris van Raalte et Ed Sevenringhaus en 1994, transforme les gestes du performeur (en particulier la tension de ses muscles) en données de contrôle MIDI. Peu de temps avant, Atau Tanaka avait créé BioMuse (1992), qui restituait huit canaux de traitement de signal biologique à partir de données EEG (électroencéphalographie), EMG (électromyographie), EOG (électro-oculographie), ECG (électrocardiographie), et EDR (activité électrodermale). Ces données pouvaient ensuite être utilisées pour le temps réel, le contrôle graphique, l'audio ou la robotique. Aujourd'hui, la Biomachine permet de relier sans fil plusieurs personnes et d'interagir musicalement via l'activité électrique de leurs cerveaux. Dans tous les cas présentés, le paradigme est renversé. Au lieu de danser sur de la musique, il devient possible de « musiquer » à partir de la danse. Pour plus d'informations sur la Biomachine, cf. : <https://ibvabrainmachine.wordpress.com/> (consulté le 26 novembre 2018).

devenir instrument de musique électronique⁹³¹ et de donner un *caractère vivant* à la performance numérique⁹³². De ce point de vue, il paraît évident, comme le dit le professeur de philosophie Alva Noë, que la musique électronique définit un nouveau corps :

Traditionnellement, toute musique est le produit du mouvement, tout comme le dessin est le produit d'une pointe grattant du papier. Que se passe-t-il lorsque le son ou le tracé est séparé du mouvement ? Réponse : ce *n'est pas* possible. Le numérique n'est qu'une façon différente de faire bouger les choses. Et de toute façon, notre sensibilité musicale au mouvement est vraiment une sensibilité d'intelligibilité ; c'est vraiment une forme de compréhension. Nous commençons notre vie avec le corps, et le corps est le substrat de notre compréhension. Mais lorsque nous apprenons à faire de nouvelles choses, lorsque nous apprenons à utiliser de nouveaux outils, nous étendons et transformons notre corps, tout comme nous étendons et transformons notre compréhension. La musique électronique n'enlève pas le corps. Elle nous donne un nouveau corps.⁹³³

L'idée d'une transformation du corps due à la musique électronique fait d'ailleurs l'objet d'un consensus. C'est par exemple de cette manière que conclut Baptiste Bacot au terme de son travail de thèse sur le geste électronique performatif⁹³⁴, ou que démarre celui d'Andrea Giomi au sujet d'une pensée sonore du corps⁹³⁵.

⁹³¹ Mis à part le chant (qui implique le plus souvent un texte et donc une dimension sémantique extra-musicale), le corps a toujours été un instrument de musique, ainsi qu'en témoignent la pratique de percussions corporelles à travers le monde, comme dans le 'Aq'wam (danse liturgique de l'Église chrétienne d'Éthiopie). Dans le cas présent, le corps permet de contrôler finement des paramètres de synthèse, c'est-à-dire d'agir de manière continue sur la hauteur ou le timbre (par exemple). Il est d'ailleurs curieux que Vinko Globokar compose *Corporel* en 1984, l'année du premier concert de Michel Waisvisz avec The Hands, c'est-à-dire un an après l'invention du MIDI qui ouvrait de nouveaux horizons pour la performance musicale.

⁹³² Entre 1977 et 1983, la ligue des compositeurs de musique automatique [*The League of Automatic Music Composers*] de la baie de San Francisco joue sur scène avec un ensemble d'ordinateurs connectés en réseau. Bien que ce soit l'une des premières expériences de « musique numérique » en temps réel, le *caractère vivant* de la représentation est complètement mis à l'écart. Même s'il constitue le parangon d'un concert « déshumanisé », cet exemple met en valeur la fascination que peut exercer l'invention du microprocesseur et les possibilités nouvelles qu'il offre.

⁹³³ "Traditionally all music is the product of movement, just as traditional drawing is the product of scraping stylus on paper. What happens when sound or line is divorced from movement? Answer: it *can't* be. The digital is just a different way of making the movement happen. And anyway, our musical sensitivity to movement is really a sensibility of intelligibility; it is really a form of understanding. We start our lives with the body, and the body is the substrate of our understanding. But as we learn to do new things, as we learn to use new tools, we extend and transform our body, just as we extend and transform our understandings. Electronic music doesn't take the body away. It gives us a new body." NOË, Alva. « What Would Disembodied Music Even Be? ». In : PETERS, Deniz., ECKEL, Gerhard., DORSCHER, Andreas (dir.). *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, op. cit., p. 60.

⁹³⁴ BACOT, Baptiste. *Geste et instrument dans la musique électronique : organologie des pratiques de création contemporaines*, op. cit.

⁹³⁵ GIOMI, Andrea. *La pensée sonore du corps. Pour une approche écologique à la médiation technologique, au mouvement et à l'interaction sonore*, op. cit.

L'instrument électronique (en temps réel) induit une crise ontologique et un changement de paradigme dans l'histoire de la musique puisqu'il impose d'emblée une disproportion fondamentale, formulée en ces termes par John Croft : « un être humain corporel, faillible, limité est opposé à un générateur de sons désincarné, 'infaillible' et potentiellement infini⁹³⁶ ». Dorénavant, n'importe quel geste peut être transformé en producteur de sons. La distinction entre *geste d'excitation, de modification et de sélection* devient caduque. Avec l'électronique, le musicien n'est pas limité par la dextérité manuelle au regard des *affordances* d'un instrument dues à sa facture⁹³⁷. Pour les instruments acoustiques, bien que l'on puisse intégrer des éléments extra-musicaux pour en augmenter les capacités (avec le piano préparé, John Cage élargit les limites de l'instrument en le dotant de complexes de fréquences et de caractéristiques percussives), il n'est pas possible de « repousser les limites » de l'instrument d'un point de vue de la facture – à moins de faire appel à un luthier.

Le développement de la musique « électronique en temps réel », dont le terme succède à celui d'« électronique live » entre 1975 et 1985⁹³⁸ pour suggérer le désincarné et la machine⁹³⁹, est primordial dans l'étude du geste car la présence d'interfaces engendre la perte du lien univoque entre un geste et un son, et altère en conséquence la notion d'intention. Le rapport de cause à effet entre le geste et le son devient protéiforme, multimodal. Par conséquent, la relation est floutée et devient parfois imperceptible pour le spectateur. Dans le cas d'instruments acoustiques, le lien geste-son peut également être opaque lorsque le spectateur n'a que peu de connaissances sur la mécanique de l'instrument. Cependant, hormis le cas particulier d'instruments amplifiés qui crée une disproportion notable en matière d'énergie⁹⁴⁰, la notion

⁹³⁶ “A corporeal, fallible, limited human is pitted against a disembodied, ‘infallible’ and potentially infinite generator of sound.” CROFT, John. « Theses on Liveness », *op. cit.*, p. 63.

⁹³⁷ La facture de l'instrument dicte le geste instrumental, et donc l'écriture musicale. Le cas typique est celui des sonates pour piano de Ludwig van Beethoven. En effet, ce dernier exploite toujours au maximum le piano qu'il a à sa disposition. On trouve ainsi des jeux d'octaves frénétiques dans la *Sonate pour piano n°8*, ce qui n'aurait pas été possible avec le piano qu'il possédait lors de l'écriture de sa première sonate. Dans un cas extrême, le Dan K'ni est un violon parlant à une seule corde provenant du Vietnam. Il n'a aucun résonateur et sert à déformer la voix du musicien afin qu'il puisse parler aux esprits. Il ne peut alors qu'effectuer le mouvement obstiné tirer-pousser avec l'archet.

⁹³⁸ EMMERSON, Simon. « 'Live' versus 'Real-time' ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 1994, vol. 10, n°2 : Timbre Composition in Electroacoustic Music, pp. 95-101. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469400640331> (consulté le 4 novembre 2018).

⁹³⁹ « Tandis que le 'live' est incarné et essentiellement humain, le 'temps réel' suggère le désincarné, la machine ». “While ‘live’ is embodied and essentially human, ‘real-time’ suggests the disembodied, the machine”. EMMERSON, Simon. « Live Electronic Music or Living Electronic Music? ». In : PETERS, Deniz., ECKEL, Gerhard., DORSCHER, Andreas (dir.). *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁴⁰ Dans le cas de l'orgue ou la guitare électrique saturée, le lien geste-son, c'est-à-dire la quantité d'énergie transférée, est disproportionné à cause du système d'amplification. Lorsque l'amplification est trop grande, cela

d'effort est préservée, ainsi que le remarque John Croft : « même lorsqu'une relation à grain fin n'est pas perçue, il reste une cartographie de l'énergie et de l'effort, ainsi qu'un sens des limites et des impossibilités⁹⁴¹ ». En musique électronique, l'effort du musicien reçoit « l'aide » de l'électricité et ce transfert d'énergie peut devenir disproportionné à l'ère du numérique. D'une manière générale, au sein du mode de vie actuel de l'homme moderne, il existe une disproportion entre un effort faible en entrée et le résultat en sortie (assistantat dans les tâches domestiques, utilisation de tablettes tactiles ou de manettes de jeux-vidéos, etc.). En ce qui concerne la performance électronique, Julio d'Escriván remarque qu'il n'y a pas de mesure équivalente entre les gestes du performeur et le son qui en résulte : « de nos jours, les simples opérations de pointer-cliquer dans la musique électronique sont équivalentes aux techniques traditionnelles d'exécution dans la musique acoustique⁹⁴² ». Il y a donc une rupture du « paradigme de l'effort d'entrée⁹⁴³ » [*efforted-input paradigm*] à partir de l'ère numérique, qui n'avait pas lieu d'être avec les premiers instruments électroniques tels que le thérémine et les ondes Martenot. Le paradigme était en effet préservé par une correspondance entre la mesure du geste et celle du son produit. Suivant sa pertinence, la rupture du *paradigme de l'effort d'entrée* engendre soit une incompréhension soit une fascination de la part du spectateur. Le mystère qui entoure parfois le lien geste-son reconstitué peut en effet entraîner une certaine fascination, qui peut disparaître au profit d'une incompréhension si le lien n'est pas consistant : « le manque de synchronisme entre le vu et l'entendu entraîne un manque de lisibilité⁹⁴⁴ » alors que le spectateur en a besoin pour « assimiler l'intention du geste⁹⁴⁵ ». W. Andrew Schloss évoque un seuil à ne pas dépasser dans la relation de cause à effet qui est établie dans la phase de *mapping*. Ce seuil déterminerait une limite dans la perte du lien entre le geste et le son :

paraît incohérent (mais provoque aussi une certaine fascination) car l'instrumentiste – et donc l'homme en général – est beaucoup plus petit que (le pouvoir de) la musique. Dans le cas de l'interface numérique, il n'y a pas de modèle sonore à respecter (contrairement à la guitare électrique qui se base sur le jeu de la guitare classique). Même si ce lien est artificiel, la préservation des caractéristiques du geste instrumental, c'est-à-dire la cohérence énergétique entre le mouvement (cinétique) et le son (acoustique) compense ce manque de cohésion *a priori*.

⁹⁴¹ “Even when a fine-grained relationship is not perceived, there remains a mapping of energy and effort, and a sense of limits and impossibilities.” CROFT, John. « Theses on Liveness », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁴² “Nowadays simple point and click operations in electronic music are equivalent to traditional performance techniques in acoustic music.” D'ESCRIVÁN, Julio. « To Sing the Body Electric: Instruments and Effort in the Performance of Electronic Music ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 2006, vol. 25, n°1-2 : Bodily Instruments and Instrumental Bodies. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460600647667> (consulté le 5 novembre 2018), p. 184.

⁹⁴³ *Id.*, p. 188.

⁹⁴⁴ HÉON-MORISSETTE, Barah. « Rien dans les mains... Light Music de Thierry De Mey » *Circuit [en ligne]* 2012, vol. 22, n°1 : Arts de la synchronisation. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2012-v22-n1-circuit081/1008967ar/> (consulté le 26 octobre 2018), p. 45.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

Le lien entre le geste et le résultat peut être complètement perdu, si tant est qu'il existe un lien. Cela signifie que nous pouvons aller si loin au-delà de la relation de cause à effet habituelle entre l'interprète et l'instrument que cela semble magique. La magie est géniale ; trop de magie est fatal.⁹⁴⁶

Selon l'auteur, la relation entre le performeur et l'audience se base principalement sur une question de confiance et sur la compréhension de ce que le performeur fait sur scène, que le spectateur n'est pas en mesure de réaliser. La performance ne peut être convaincante que si est considérée l'observation du spectateur sur les interactions physiques des modes de production sonores et des *mappings* entre le geste et le son. L'auteur souligne l'importance fondamentale d'une prise en compte des aspect visuel et corporel d'une performance utilisant des ordinateurs, et finit par donner des points essentiels à respecter pour réaliser une performance convaincante. Il y a une attente dans la performance qu'il n'y a pas dans le concert acousmatique. Cette attente peut ne pas être comblée si l'observation du performeur sur scène n'est pas satisfaisante. L'effort visible participe de cette attente.

Finalement, l'électronique en temps réel induit une redéfinition de l'effort et produit une spectacularité à travers la reconstruction du lien geste-son dont les possibilités sont désormais infinies. La dématérialisation de la musique, caractéristique dominante de la *numérosphère*, entraîne de nouveaux gestes performatifs (dispositifs numériques interactifs) mais engendre en contrepartie une dévaluation du « geste magnétique » dans les studios de radio⁹⁴⁷,

⁹⁴⁶ “The link between gesture and result can be completely lost, if indeed there is a link at all. This means that we can go so far beyond the usual cause-and-effect relationship between performer and instrument that it seems like magic. Magic is great; too much magic is fatal.” SCHLOSS, W. Andrew. « Using Contemporary Technology in Live Performance: The Dilemma of the Performer ». *Journal of New Music Research* [en ligne] 2003, vol. 32, n°3. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/jnmr.32.3.239.16866> (consulté le 5 novembre 2018), p. 240.

⁹⁴⁷ Entre 1980 et 2000, le « geste magnétique » est progressivement abandonné dans les studios de radio. Auparavant, les bandes étaient conservées comme archives d'un événement, d'une personne. La présence physique et matérielle de la bande se faisait témoin historique. Elle était une trace d'un événement (sonore). La numérisation a entraîné la perte du toucher de la bande magnétique (certaines sont plus drues ou fines que d'autres), mais aussi son odeur, qui est différente suivant la marque (ainsi, la Pyral a une odeur très forte comme le dit Claude Giovanetti), et de ses qualités esthétiques (les couleurs diffèrent d'une bande à une autre). Toutes ces manipulations impliquaient également des bruits mécaniques (enfoncement de bouton, mise en place de la bande dans le magnétophone, coupure de la bande, etc.) qui sont en opposition totale avec le geste unique et répétitif du clic de la souris. Comme le dit Régis Debray, tout changement médiologique entraîne une perte. L'absence d'opération de « défaire » [*undo*] oblige le technicien à se concentrer sur l'opération en cours. Le geste physique du montage avait directement un lien avec l'idée qui pouvait venir pendant le geste, comme si le technicien était artisan, apprenant manuellement son métier au gré de la pratique du geste technique. Un corps occupé ne permet pas de penser à autre chose que la situation présente, et préserve la concentration, et donc la créativité. Il y a une réelle réaction corporelle au travail en cours puisque la personne au studio est toujours en mouvement et que le son est une vibration. Selon le paradigme de la cognition incarnée, l'assimilation de l'information est plus efficace lorsque le corps est en mouvement. OMÉLIANENKO, Irène. « Le geste magnétique » [émission radio] [en ligne] *France*

accompagnant la disparition du souffle au même titre que celle du support⁹⁴⁸. Alors que le théâtre musical avait réincarné la scène à la suite de la naissance de la musique acousmatique et du travail en studio, ce sont les dispositifs numériques qui viennent s'ajouter à cette réincarnation de la scène, par la notion de virtualité. L'essoufflement du théâtre musical ne provient pas que du développement de l'électronique en temps réel, mais également d'autres facteurs tels que la diminution de sa force politique et l'émergence d'autres tendances musicales.

Réintroduction d'un temps musical linéaire

Les années 1985-2000 forment une période creuse du théâtre musical qui pourrait s'expliquer, en plus du changement de paradigme qu'implique le contrôle des paramètres musicaux en temps réel, par l'émergence de deux courants puissants et novateurs : la musique spectrale d'un côté, le minimalisme et le courant postmoderne de la Nouvelle Simplicité de l'autre. D'autre part, le théâtre musical a perdu de son efficacité sur le plan politique et se trouve contraint, sous une logique mercantile des festivals, de renouveler son langage – tâche complexe pour un répertoire où le principe d'hétérogénéité constitue un élément idiomatique essentiel – ou d'exploiter plus largement les ressources de la postmodernité. C'est ainsi que Luciano Berio compose des formes d'opéra modernes, comme *Outis* (1996) ou *Cronaca del Luogo* (1999).

Dans les années 1970, à l'encontre de l'esthétique des années 1960, des compositions sérielles⁹⁴⁹ et des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, John Cage⁹⁵⁰,

Culture, 22 janvier 2013. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/atelier-de-la-creation-14-15/le-geste-magnetique> (consulté le 4 novembre 2018).

⁹⁴⁸ Le « silence numérique » est total, supprimant par là ce que le souffle peut avoir d'humain. Il s'oppose au silence analogique des bandes magnétiques qui laissent toujours un peu de souffle, en particulier lors de copies successives d'un même son ou dans l'enregistrement à bas niveau. Dans les années 1970-80, il existait une véritable « obsession hygiéniste » consistant à gommer ce bruit externe au sein des compositions électroacoustiques. Pour une étude du souffle dans les dispositifs d'enregistrements, cf. : CHION, Michel. « La venue du souffle : sur trois sens de ce mot ». In : JOUBERT, Muriel., LE TOUZÉ, Denis (dir.). *Le souffle en musique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 163-169.

⁹⁴⁹ Avec la pièce *Tabula rasa* (1977), Arvo Pärt marque une transition entre sa période sérielle et minimaliste.

⁹⁵⁰ Steve Reich reconnaît explicitement que « John Cage et le sérialisme ont surtout représenté pour [lui] une influence à combattre ». REICH, Steve. « Réponses ». In : ALBÈRA, Philippe (dir.). *Musiques en création*. Genève : Contrechamps, 1997. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1264> (consulté le 16 novembre 2018).

une des formes de la « postmodernité » se profile⁹⁵¹ par le retour de la mélodie, la répétition, la citation, la tonalité, ce qui induit une nouvelle façon de penser le temps musical. Il s'agit d'un retour au *temps linéaire*, tel qu'on peut l'entendre dans les pièces minimalistes new yorkaises (en particulier chez Steve Reich et Philip Glass). À la même période, la musique spectrale, qui est une réaction contre la musique calculée⁹⁵², travaille avec « des sons et du temps⁹⁵³ ». Elle met en avant une forme de type processus établie sur un *temps linéaire* et une direction unique. Notons que c'est bien le développement de l'informatique musicale qui rend possible la synthèse de timbres à l'orchestre. Toujours pendant la même période, il existe une tendance postmoderne « anti-schaefferienne » chez François-Bernard Mâche et Luc Ferrari, apparente dans leur répertoire dit « phonographique », qui se rapporte à l'enregistrement d'environnements sonores présumés. La phonographie concerne la captation de tout événement qui peut être reproduit et représenté de manière sonore. Des événements audibles sont choisis, puis classés par durée et par méthode de capture. Ils sont ensuite transposés dans un cadre particulier qui distingue l'enregistrement lui-même de l'événement original à partir duquel il a été capturé. La phonographie se différencie des autres formes d'enregistrement en ce qu'elle prévaut la capture au détriment de sa production. Le terme « phonographie » est inventé par François-Bernard Mâche, lui qui s'oppose à la démarche de Pierre Schaeffer avec qui il s'est d'ailleurs brouillé au GRM. La source du son est explicitement revendiquée et il ne

⁹⁵¹ Dans un texte sur Brian Ferneyhough, Marc Texier distingue trois formes de postmodernité : 1) la nécessité commerciale (John Adams, Gavin Bryars, Lorenzo Ferrero, Penderecki) ; 2) le mouvement transhistorique, comme lorsqu'Adam de la Halle a inventé le rondeau opposé aux compliqués motets, ou l'opéra italien face au madrigalisme, Carl Philipp Emanuel Bach et Johannes Brahms contre la musique d'avenir, ou encore Erik Satie (années 1970 : Steve Reich, Philip Glass, Arvo Pärt, Wolfgang Rihm, Philippe Boesmans) ; 3) les autres compositeurs (Bernd Alois Zimmermann, Klaus Hubert, Brian Ferneyhough), qui ont une conception *non-linéaire* du temps, que ce soit dans leurs œuvres mais aussi d'un point de vue historique (il n'y a *a priori* aucune idée de progrès dans leur vision de l'histoire). Ces derniers considèrent l'histoire comme un vaste répertoire de techniques où ils vont puiser. Pour plus de détails, cf. : TEXIER, Marc. « Quelques contrevérités sur l'œuvre de Brian Ferneyhough » [en ligne] Disponible sur : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4359/> (consulté le 22 octobre 2018).

⁹⁵² Au sujet du nombre d'or, de la suite de Fibonacci (Béla Bartók, Karlheinz Stockhausen), des nombres premiers (Olivier Messiaen), et des théories statistiques (Iannis Xenakis), Gérard Grisey prétend que les compositeurs ont considéré les moyens comme une fin en soi : « bien qu'utiles en tant que méthodes de travail, ces spéculations sont encore loin d'être aussi solides qu'elles sont perçues. *Elles sont devenues absurdes lorsque nos aînés ont fini par confondre la carte et le territoire* » [Though useful as methods of working, such speculations still fall far short of sound as it is perceived. They became ridiculous when our elders ended up confusing the map with the lie of the land]. GRISEY, Gérard. « Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 1987, vol. 2. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468708567060> (consulté le 15 novembre 2018), p. 240.

⁹⁵³ « La tradition et notre éducation ont emprisonné notre conception de la musique [...] Il y a erreur de conception dès l'origine : le compositeur ne travaille pas avec 12 notes, x figures rythmiques, x figures d'intensité permutable et corvéables à l'infini, il travaille avec des sons et du temps ». MURAIL, Tristan. « Spectres et lutins ». In : COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.). *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 310.

devient plus nécessaire d'isoler les éléments pour réaliser des montages sophistiqués. Dans ce paradigme, aucun des sons ne voit dissoudre son *anecdote*⁹⁵⁴, ce qui représente le contraire absolu de l'*écoute réduite*. De cette manière, la linéarité est réintroduite en musique, autant que « l'effet de présence » dont parle Vincent Tiffon :

Les pièces 'anecdotiques' de Luc Ferrari, le genre dit de la 'phonographie' (les photographies sonores) produisent cet 'effet de présence' qui n'est pas étranger également à l'origine de la musique concrète (cf. les *Études de bruits* de Pierre Schaeffer, ou les *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry, pour ne citer que ces œuvres).⁹⁵⁵

Il existe un rapport direct avec le réel, avec « des choses de la vie » comme l'indique Luc Ferrari lorsqu'il présentait sa première pièce « anecdotique » (*Hétérozygote*) en 1963. L'effet de présence se traduit par une certaine vitalité. Le compositeur découvre plutôt qu'il n'invente. Dans *Presque rien n°1 : Le lever du jour au bord de mer* (1970), l'auditeur est immergé dans un village de pêcheurs et devient l'observateur d'un lever du soleil au bord de la mer. Sur un *temps linéaire*, la chronologie réaliste le conduit du clapotis de la mer aux moteurs de bateaux, en passant par le son des villageois et le chant des cigales. Les sons que Luc Ferrari a captés en mettant un microphone à sa fenêtre dans un petit village méditerranéen sont des images, la captation électroacoustique une phonographie de la nature. Dans le *Presque rien n°2 : Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977), le narrateur invite l'auditeur à pénétrer un paysage, nocturne cette fois-ci. Il suit une balade du compositeur qui commente ses impressions au microphone. En réintroduisant la narrativité en musique, le compositeur prêche une démystification de l'œuvre musicale. Techniquement, Luc Ferrari se situe à l'opposé de l'esthétique de montages serrés que l'on trouve dans la musique électroacoustique.

À la place de pièces de théâtre musical engagées proposant des polyphonies d'actions qui s'inscrivent dans un déroulement hétérogène, il existe beaucoup de pièces musicales chorégraphiques entre 1985 et 2000, probablement influencées par la nouvelle danse française et le Tanztheater. On relève par exemple plusieurs œuvres pour percussions corporelles (Thierry De Mey – *Musique de tables*, 1987 ; Mary Ellen Childs – *Hands*, 1992 ; Vinko Globokar – *Corporel*, 1984) et d'autres pièces percussives proposant une polyphonie visuelle explicite (Javier Alvarez – *Temazcal*, 1984 ; Emmanuel Séjourné – *Venin*, 1986 ; Mary Ellen

⁹⁵⁴ Le terme, emprunté à Pierre Schaeffer, qualifie des *objets sonores* iconiques rappelant instantanément un usage domestique, familial, ou simplement associées à n'importe quelle action, activité ou phénomène naturel – ce qui empêche donc la pratique de l'*écoute réduite*. L'identification de la cause est en effet tellement évidente qu'elle empêche l'auditeur de se focaliser sur les caractéristiques morphologiques de celui-ci.

⁹⁵⁵ TIFFON, Vincent. « Pour une médiologie musicale », *op. cit.*, p. 121.

Childs – *Click*, 1990 ; Emmanuel Séjourné – *Martian Tribes*, 1996). Cet ensemble d'œuvres est produit lorsque, dans les années 1980, le paradigme « danser sur de la musique » se renverse grâce aux interfaces audionumériques devenant assez puissantes pour agir en temps réel. En effet, tandis que le piano est considéré comme un instrument mort (image du piano d'Arman), le danseur est considéré comme un « instrument » vivant qui peut, au-delà de mettre en jeu toute l'organicité de son corps, devenir littéralement un instrument⁹⁵⁶. Le danseur ne danse plus à partir de la musique mais la musique joue à partir du danseur.



Entre la Nouvelle Simplicité, la phonographie et la musique spectrale, sans compter les alternatives que proposent d'autres compositions sonores (danse, théâtre, installation), le théâtre musical perd de sa force et peu de pièces sont créées. C'est avec *Machinations* (2000), produit d'un mariage subtil entre langage et technologie, que Georges Aperghis renoue efficacement avec le théâtre musical. Cette pièce est décisive puisqu'elle réintroduit la voix comme matériau musical sur une forme longue (environ une heure) en exploitant les ressources techniques de l'époque (en particulier la projection vidéo et le traitement de la voix et de l'image en temps réel). Quatre femmes assises chacune à une table récitent des phonèmes. Une caméra filme chaque pupitre et retranscrit, sur un grand écran disposé au-dessus de chacune d'elle, des objets connus que les performeuses exposent (cailloux, sable, plumes, feuilles d'arbre, etc.) sur la table. Tandis que ne sont éclairés que leurs têtes et leurs mains, les objets à l'écran concrétisent les phonèmes, comme s'ils étaient d'abord identifiés par des bribes de textes avant d'être montrés. Sur le côté, un technicien manipule la voix et, de temps à autre, montre des graphiques à l'audience grâce aux écrans vidéos. Ainsi, le format d'une vocalité « archaïque » (bégalements, balbutiements, phonèmes) crée un agglomérat textuel qui image la naissance des langues (de la matière informe vers une composition progressivement contrapuntique) et vient s'accorder avec les objets que l'homme manipule depuis toujours. En alliant une forme de primitivisme avec une modernité actuelle (manipulation de la voix et de l'image en temps réel), *Machinations* illustre le rapport entre l'homme et la machine : est-elle capable de penser ? L'homme est-il une machine ? La machine devient une extension de la vocalité, qui suit sa propre logique. La production vocale change de nature et se retrouve « coincée » dans un discours musical auquel elle n'était pas destinée. Avec *Machinations*, Georges Aperghis apparaît alors comme la seule figure qui fait le lien entre l'ancien théâtre musical des années

⁹⁵⁶ À ce sujet, cf. les travaux d'Atau Tanaka et d'Andrea Giomi.

1970 et le « néo » théâtre musical des années 2000. Le compositeur français ne cesse d'ailleurs d'avoir recours au traitement en temps réel, comme en témoignent les œuvres *Paysage sous surveillance* (2002), *Avis de tempête* (2004), *Happy End* (2007), *Dans le mur* (2008), *The Only Line* (2008), *Les Boulingrin* (2010), *Luna Park* (2011) ou encore *Thinking Things* (2018). Depuis le début des années 2000, c'est avec une nouvelle génération de compositeurs que le théâtre musical connaît un regain d'intérêt. Sans omettre les possibilités qu'offrent les technologies interactives, ce répertoire préserve les caractéristiques principales qui définissaient le théâtre musical, à savoir l'hétérogénéité du répertoire, la présence d'actions, une dose d'humour, une prédilection pour le geste muet et la mobilité du performeur. Cette « nouvelle vague » se distingue en deux catégories générales mais pas toujours égales. Il y a d'une part des pièces profitant des outils technologiques fiables et désormais à bas coût (en particulier les capteurs de mouvements et la projection vidéo en temps réel). Cette tendance est par exemple représentée par Heiner Goebbels, Georges Aperghis, Simon Steen-Andersen ou encore Thierry de Mey. D'autre part, des compositeurs comme Juraj Kojcs, Casey Cangelosi, Mary Ellen Childs, Jessie Marino, Elena Rykova ou Jeppe Ernst perpétuent les usages des années 1960-70 par une utilisation d'instruments acoustiques, voire du seul corps du performeur.

Du caractère spectaculaire dans les formes musicales scéniques

Nous sommes désormais en mesure de présenter non pas une présentation chronologique des pièces de théâtre musical (qui représenterait un travail en soi) mais une déclinaison de ses caractéristiques spectaculaires. Il existe en effet plusieurs invariants qui recoupent le répertoire et qui le définissent comme un genre où la dimension visuelle, en particulier véhiculée par le geste du musicien, est un facteur essentiel. La « spectacularisation » de la scène musicale est une des conséquences de la désincarnation de la scène et du déplacement du geste compositionnel qui supprime le geste d'interprète. Avant l'invention de l'acousmonium par François Bayle en 1973 (et les modules d'enseignement dispensés dans les conservatoires, dans une optique d'extension de la musique traditionnelle), la musique acousmatique était plus destinée à un caractère privé que public et, comme le disait

Pierre Boulez, il manquait « un double visuel à une musique ‘artificielle’⁹⁵⁷ ». Par ailleurs, Werner Klüppelholz remarque « [qu’]après *Gesang der Jünglinge*, Stockhausen, le cofondateur de la musique électroacoustique, n’allait plus composer de pièce exclusivement sur bande magnétique⁹⁵⁸ ». Le concert acousmatique, même diffusé sur un orchestre de haut-parleurs, où une personne est active à la console, n’arrive pas à combler « l’absence du sentiment que la musique est en train d’être faite, d’être vécue par ceux qui l’interprètent⁹⁵⁹ ». Se développe au même moment une théâtralisation de la musique qui assimile le « legs » de John Cage, dont l’œuvre est le « moteur secret de l’évolution musicale⁹⁶⁰ » des années 1960 (les artistes osent davantage). Le geste devient un paramètre de composition supplémentaire puisqu’il représente un moyen de plus de faire de la musique et/ou de la théâtraliser : « si la musique traditionnelle a toujours pu se fredonner, il semble que la musique contemporaine, pour s’esquisser, fasse davantage appel au geste⁹⁶¹ ».

L’excentricité constitue un premier niveau de spectacularité par la variabilité soudaine de l’information – son « accélération » – qu’elle engendre. Elle concerne le geste en lui-même (*métapragis*, geste vocal excentrique⁹⁶², geste muet) mais également la posture des performeurs ainsi que la présentation *esthétique*⁹⁶³ des producteurs de sons. Avant même d’avoir débutée, la pièce *Zwei-Mann-Orchester* (Mauricio Kagel, 1973) est spectaculaire par le dispositif insolite qu’elle implique. Dans *Der Schall* (Mauricio Kagel, 1968), un des musiciens utilise un coquillage pour produire du son tandis que dans *Acustica* (Mauricio Kagel, 1970) c’est un

⁹⁵⁷ BOULEZ, Pierre. « ‘À la limite du pays fertile’ [1955] ». In : *Id.*, *Points de repère. Tome I : Imaginer*, op. cit., p. 318.

⁹⁵⁸ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », op. cit., p. 472.

⁹⁵⁹ PARENT, Nil. Cité dans : CHION, Michel. « Le concert acousmatique a-t-il un avenir ? », op. cit., p. 152.

⁹⁶⁰ SCHNEBEL, Dieter. « Formes de la musique nouvelle », op. cit., p. 101.

⁹⁶¹ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 629.

⁹⁶² Le spectaculaire peut venir d’une vocalité excentrique. Un mode vocal comme le cri est gestuel, donc spectaculaire. Il met à l’œuvre une crispation entière du corps et une forte variabilité du mouvement. Pour des raisons psychobiologiques, un volume soudainement élevé sollicite immédiatement l’attention de l’auditeur. Dans les *8 Songs for a Mad King* (Peter Maxwell Davies, 1969), l’écoute provoque l’image mentale des postures et de la crispation des muscles des interprètes. Parmi les premières pièces vocales scéniques d’après-guerre utilisant la voix comme matériau sonore figurent aussi *!* (*madrasha II*) (troisième du cycle *für stimmen (... missa est)* de Dieter Schnebel, 1958), écrite pour trois groupes de chœurs et composée à partir de phonèmes et procédés phonématiques, ainsi qu’*Anagrama* (Mauricio Kagel, 1958), pour quatre solistes, chœur parlant et ensemble de chambre, où on peut également entendre des hurlements.

⁹⁶³ Dans son essai à valeur philosophique, Bernard Sève parle de « présentation esthétique des instruments » afin de désigner le potentiel optique des instruments. Il s’agit des premières caractéristiques de l’instrument, apparaissant du dehors et précédant ses propriétés discursives ou conceptuelles. Nous emploierons ce terme par la suite afin de désigner l’aspect visuel et sensible de l’instrument, tel qu’il se donne instantanément à voir. SÈVE, Bernard. « Présentation esthétique des instruments de musique ». In : *Id.*, *L’instrument de musique. Une étude philosophique*, op. cit., pp. 111-150.

ballon de baudruche ou un rhombe qui est utilisé. Ce type d'excentricité découle de ce que Dieter Schnebel appelle la « dadaïsation » du phénomène musical :

Le bourdonnement de rhombes fait un effet étrange dans la musique, comme un intrus – du point de vue non seulement auditif, mais aussi visuel : la façon de jouer de tel ou tel instrument va à l'encontre de la façon habituelle. Mais leur visibilité est justement nécessaire parce que les corps étrangers de ces sons pourraient sinon être réintégrés par l'audition comme des sons musicaux habituels.⁹⁶⁴

L'excentricité de l'action peut également paraître à travers une symbolique agonistique (le musicien luttant contre son instrument) et le rôle polyvalent du performeur (un chanteur jouant des percussions). Un second niveau de spectacularité en scène concerne la dimension chorégraphique ainsi que les technologies interactives avec lesquelles le lien geste-son est forcé d'être reconstruit. Au sein des œuvres où le caractère spectaculaire joue un rôle déterminant dans la compréhension de la forme musicale – principalement à partir des années 1960 – il existe donc différents attributs. Nous en relevons six : la polyvalence de l'interprète, la distribution des corps dans l'espace scénique, la symbolique agonistique, le geste muet, l'aspect chorégraphique et les technologies interactives. Puisque ces invariants se recoupent nécessairement, ils sont ordonnés arbitrairement. Il n'est donc pas étonnant que les prochains paragraphes aient parfois des allures de catalogue commenté et que certaines pièces soient citées dans plusieurs parties.

Altération de l'identité musicale

Les possibilités qu'offrent la *musique concrète*, en particulier la modification des sons vocaux et instrumentaux, altèrent la nature de l'*objet sonore* et surtout la source dont il provient. C'était comme si, par le fait de dénaturer la voix⁹⁶⁵, l'électronique avait mis fin au privilège de l'identité du chanteur (l'unicité du timbre vocal d'une personne permet avant tout d'affirmer son individualité propre), et donc de l'instrumentiste, entraînant l'arrêt de rôles définis au sein du processus de création musicale. D'autre part, les techniques de jeu étendues, qui se

⁹⁶⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 36.

⁹⁶⁵ Voir par exemple les pièces suivantes : *Symphonie pour un homme seul* (Pierre Schaeffer et Pierre Henry, 1950), *Gesang der Jünglinge* (Karlheinz Stockhausen, 1956), *Thema (Omaggio a Joyce)* (Luciano Berio, 1958), *Visage* (Luciano Berio, 1961).

multiplient dans la première moitié du XX^e siècle (cluster, *pizzicato* sur les cordes d'un piano, *flatterzung*, etc.), altèrent l'identité des instruments, comme le piano. Cette altération de l'identité musicale se ramène sans mal aux pratiques des futuristes italiens du début du siècle⁹⁶⁶. Pour rendre compte du caractère polyvalent des personnes en scène, l'emploi d'un autre terme que « musicien », « instrumentiste » ou « interprète » devient une nécessité. Le terme « performeur », anglicisme provenant des études théâtrales et propulsé au début des années 2000 par Richard Schechner⁹⁶⁷, remplit cette fonction.

Les racines de cette altération de l'identité sont à chercher dans la littérature (Richard Schechner parle du déclin de la littérature au profit des nouveaux médias). Celle du début du XX^e siècle voit en effet peu à peu disparaître le personnage classique. Cette « crise du personnage sans personne » sonne la mort du héros et de la perte d'identité⁹⁶⁸. En musique, des éléments similaires se trouvent dès les monodrames d'Arnold Schönberg (*La main heureuse*, créée en 1924 ; *Erwartung*, créée en 1924), par l'absence de noms de personnages (« la femme », « l'homme ») ou la possibilité de remplacer un chanteur par une chanteuse (*Pierrot lunaire*). Dans *l'Histoire du soldat* (Igor Stravinsky, 1918), il s'agit du « soldat », du « lecteur », du « diable » et de « la princesse ». Cette neutralité de l'identité musicale (qui, dans les exemples précédents, passe par le personnage dramatique) n'est donc pas une spécificité d'après-guerre, d'autant plus que la notion de « performance » est au centre des avant-gardes européennes. L'identité des personnages devient floue. Dans *La vera storia* (Luciano Berio, 1978), *Passaggio* (Luciano Berio, 1962) et *Intolleranza 1960* (Luigi Nono), les personnages n'ont eux aussi pas de noms (dans le premier cas : le condamné ; dans le second : Elle ; dans le troisième : un Émigré, une Femme, la Compagne, un Algérien, un Torturé). Chez Georges Aperghis, il y a du texte mais les personnages ne sont pas nommés (dans *Avis de tempête*,

⁹⁶⁶ Luigi Russolo était peintre lorsqu'il écrivit *L'art des bruits* et il n'est pas rare de trouver d'autres peintres de formation devenant performeurs-musiciens puisque le futurisme était effet un mouvement interartistique poly-expressif, alliant musique, danse, théâtre, peinture, littérature et cinéma, animé par les mêmes personnes sur une durée de dix ans.

⁹⁶⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, op. cit.

⁹⁶⁸ Dans *Le bruit et la fureur* (1929), William Faulkner donne le même nom à deux personnes différentes (un homme et une femme). D'autre part, Samuel Beckett change le nom et la forme de son héros au cours d'un récit (Molloy devient Malone) tandis que Franz Kafka ne donne pas de noms aux personnages de *La colonie pénitentiaire* (publié en 1919) et nomme K. le héros du *Château*. La « dépersonnalisation du personnage » passe par l'absence de nom, voire de profession, et par la perte de l'individu dans la collectivité, sans talent ni artifice : « nous passons du héros à l'anti-héros. Avec le thème du désespoir d'après-guerre, les pauvres types, les laissés-pour-compte, les écrasés se multiplient dans le roman moderne. Ces sous-êtres sont en outre rongés par un sentiment de culpabilité qui contribue à les diminuer davantage ». BRULOTTE, Gaëtan. « Aspects du roman au XX^e siècle ». *Liberté [en ligne]* 1991, vol. 33, n°3. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1991-v33-n3-liberte1034394/32051ac/> (consulté le 21 septembre 2018), p. 120.

composé en 2004, il s'agit d'une actrice, d'une soprano et de deux barytons) car, contrairement à l'opéra, le théâtre musical est un théâtre de situations, sans évolution psychologique du personnage. Sans personnage, la notion d'identification ne peut exister. Le théâtre postdramatique, tout comme le théâtre musical, est donc bien post-brechtien (le théâtre brechtien met toujours des personnages en jeu).

Tentons à présent d'explicitier les déclinaisons de cette altération de l'identité musicienne. Hormis le cas de l'interprète jouant un rôle dans le travail de composition⁹⁶⁹ – et qui n'est pas spectaculaire en soi – on dénote le rôle polyvalent de l'interprète, l'extension des techniques de jeu ainsi que l'altération de l'identité instrumentale. Le musicien, qui était considéré comme ayant un seul instrument de prédilection, voit en effet son champ d'action s'élargir. Dans certaines pièces en effet, il joue le rôle de chef d'orchestre (Luciano Berio – *Circles*, 1960 ; Thierry De Mey – *Silence Must Be!*, 2002 ; Mauricio Kagel – *Gegenstimmen*, 1972 ; Jeppe Ernst – *Kor*, 2016 ; Thierry De Mey – *Light Music*, 2004 ; Dieter Schnebel – *visible music I, II et III*⁹⁷⁰, Mark Applebaum – *Tlön*, 1995). Dans *Sculpting the Air* (Jesper Nordin, 2015) en revanche, c'est le chef qui est également performeur, tout comme dans *Anaparastasis III – The Pianist* (Jani Christou, 1969), où il doit parler, crier, jouer du tam-tam et de la grosse caisse. D'autre part, le musicien peut être sollicité à jouer des instruments avec lesquels il n'est pas familier. Dans *Sonant/1960...* (Mauricio Kagel), les musiciens changent d'instruments et exécutent librement plusieurs parties en respectant certaines règles. Dans *Momente* (Karlheinz Stockhausen, 1962) et *Circles*, la chanteuse joue également des percussions, alors que dans *Exotica* (Mauricio Kagel, 1972) les musiciens jouent des instruments qu'ils ne maîtrisent pas. L'absence de rôle spécifique donné au performeur est spectaculaire en soi. Elle peut par exemple créer une surprise chez le spectateur. Dans *Donnerstag aus Licht* (Karlheinz Stockhausen, composé entre 1977 et 1980), le tromboniste doit jouer tout en dansant un numéro de claquettes synchronisé avec la musique. Cette absence de repères sur la fonction attitré du musicien brise l'univocité des repères et dynamise l'espace scénique au lieu de le laisser statique, chaque musicien n'ayant plus forcément de position attitrée.

Les modes de jeu instrumentaux s'élargissent considérablement. Dans *Anagrama* (Mauricio Kagel, 1958), les performeurs doivent frapper la table des harpes avec les doigts et

⁹⁶⁹ Voir par exemple les *Variations I* de John Cage (1958).

⁹⁷⁰ *visible music I (Abfälle I, 2)* est écrite pour un instrumentiste et un chef, *nostalgie (Modelle I ou visible music II)* est une réduction pour chef seul, *espressivo (Modelle II ou visible music III)* est une réduction pour un claviériste qui joue également le rôle chef.

griffer la peau des tambours. Des modes de jeu propres à une certaine organologie s'étendent à d'autres instruments. L'instrument en question, par exemple la harpe, apparaît alors à la fois comme étranger (est-ce encore une harpe ?) et familier (n'est-ce pas seulement une harpe vue sous un autre angle ?). C'est alors que le couple de notions *praxis-métapraxis* devient pertinent puisqu'il concerne directement le performeur. En plus de fournir une information visuelle inhabituelle, les gestes excentriques participent à la production de sonorités inouïes. Il existe donc une « métapraxis »⁹⁷¹ dans la gestualité et la polyvalence des différents performeurs, c'est-à-dire un ensemble d'actions qui récusent l'appartenance à un certain processus logique du concert, encore en vigueur dans la Grèce des années 1960. Le terme est introduit par Jani Christou en 1968 (en appendice de la partition de *Praxis for 12*) pour désigner une extension d'actions au sein du système clos lui-même caractérisé par la fonction précise d'un musicien au sein d'un orchestre (faire de la flûte pour un flûtiste, jouer du piano pour un pianiste, etc.), ou bien du chef lui-même :

Un chef d'orchestre en train de diriger pendant un concert est une praxis, mais s'il doit aussi marcher, parler, crier, gesticuler, gesticuler ou accomplir toute autre action qui n'est pas strictement liée à la direction d'orchestre, cela pourrait être une métapraxis. D'autre part, si un acteur, ou bien un danseur, est appelé à se produire pendant une pièce multimédia, et qu'il doit crier, rire, se déplacer, danser, gesticuler ou autre, il pourrait simplement exécuter une praxis, et non une métapraxis.⁹⁷²

Dans *Enantiodynamia* (1969), Jani Christou utilise la *métapraxis* comme marqueur structurel. À chaque « méta-action », comme lorsque le chef lève lentement son bras droit à 45° puis l'abaisse très rapidement, ou que les violonistes doivent crier, l'activité rythmique de la pièce augmente⁹⁷³. La pièce *Strychnine Lady* (1967) illustre elle le rituel d'un rêve durant lequel le compositeur lit une annonce au sujet d'une femme fournissant de la strychnine et des expériences inhabituelles. Jani Christou fait appel à quatre acteurs qui doivent jouer quatre

⁹⁷¹ Pour approfondir la notion de *métapraxis*, cf. : YEROSIMOU, Maria. « Praxis and Metapraxis: The Metapraxis Issue ». In : *Id.*, *Jani Christou's Strychnine Lady (1967): The Development of an Interpretative Strategy in the Context of the Interdisciplinary Ideas Surrounding Its Genesis*. Thèse de doctorat : Musique. Londres : Université de Londres, 2014, pp. 79-87.

⁹⁷² "A conductor conducting during a concert is a praxis, but if he is also required to walk about, speak, scream, gesticulate, or perform any other action not strictly connected to conducting, that could be a metapraxis. On the other hand, if an actor, say or a dancer, is called upon to perform during a 'mixed-media' piece, and he is required to scream, laugh, move about, dance, gesticulate, or whatever, he could merely performing a praxis, and not a metapraxis". CHRISTOU, Jani. Cité dans : YEROSIMOU, Maria. *Jani Christou's Strychnine Lady (1967): The Development of an Interpretative Strategy in the Context of the Interdisciplinary Ideas Surrounding Its Genesis*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁷³ Pour une analyse détaillée d'*Enantiodynamia*, cf. : CARASTATHIS, Aristocles. '*Enantiodynamia*' by Jani Christou and an Original Composition, '*Symphony n°1*'. Thèse de doctorat : Musique. Bâton-Rouge : Université d'État de Louisiane, 1988.

personnages réalisant diverses actions. La partition contient des pictogrammes qui décrivent précisément les mouvements du corps et les déplacements de l'altiste, des acteurs et des musiciens :

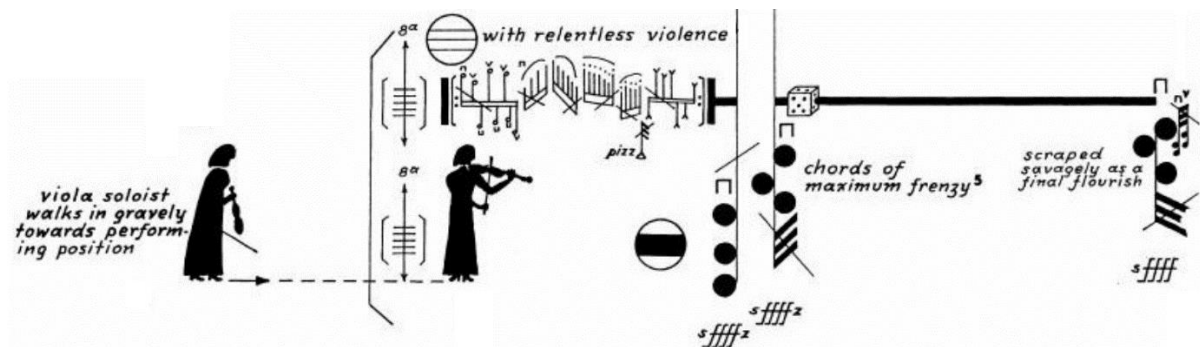


Figure 21 : CHRISTOU, Jani. *Strychnine Lady* [extrait] [partition] Londres : Chester Music, 1973, p. 4

Parmi les différentes actions, les acteurs sont parfois amenés à fumer de façon désinvolte. La spectacularité provient également de l'utilisation d'un tissu rouge à des fins scéniques. Celui-ci sert en effet à recouvrir l'alto à la fin de la pièce, à l'image d'antiques représentations théâtrales associées aux rituels et sacrifices.

L'altération de l'identité ne concerne pas que les acteurs du processus de création musicale mais également l'instrument. Ce dernier n'est plus le centre d'attention du concert. Il est démystifié et peut n'être qu'un point de passage sur scène. Remarquons que ce processus n'est d'ailleurs pas exclusif à la scène musicale⁹⁷⁴, comme le prouve par exemple l'œuvre de Christian Marclay⁹⁷⁵. Alors que tout objet de l'histoire de la musique est susceptible de devenir

⁹⁷⁴ La remise en question de la fonction des instruments de musique peut aller jusqu'à la mort de celui-ci, comme en témoignent les « colères » d'Arman au début des années 1960 (violon, piano, contrebasse, etc.). Les instruments ont leur histoire (un début et une fin) et certains deviennent alors des pièces de musée. Après avoir entièrement exploité les potentialités sonores des instruments, il ne reste plus qu'à prendre du recul et à les questionner ontologiquement. Cela se traduit par des opérations de montage-démontage à caractère spectaculaire. Pour créer l'œuvre *Chopin's Waterloo* (1962), Arman fracasse un piano durant le vernissage de l'exposition *Musical Rage*, action que l'on peut comparer aux performances Fluxus où l'instrument de musique est saccagé (comme la performance de l'*Hommage à John Cage* par Nam June Paik, en 1960 à la Galerie 22 de Düsseldorf), à Jimi Hendrix quand il brûle sa guitare après le concert de Monterey (1967), ou bien à Joseph Beuys lorsqu'il étouffe le piano dans une salle de feutres (*Plight*, 1985) le réduisant alors au silence, ou encore à Rebecca Horn quand elle renverse littéralement un piano à queue (*Concert for Anarchy*, 1990). Quant à l'œuvre *Soft Viola* (2002), sa créatrice Claes Oldenburg montre une image dégradée de l'instrument.

⁹⁷⁵ Christian Marclay est emblématique du processus de démantèlement et de dissection de l'instrument de musique qui débute avec Arman. Il interroge le médium du musicien. Avec ses installations et œuvres plastiques, il rend le geste instrumental impossible. Il prouve que l'instrument musique est aussi un objet qui possède des propriétés physiques mais pas d'identité et n'existe réellement que lorsqu'il est médié par l'homme : « Marclay démonte nos instruments pour mieux interroger leur vitalité ». MASSIN, Marianne. « Christian Marclay : 'iconoclisme' musical et interrogation sur l'instrument ». *Methodos* [en ligne] 2011, n°11 : L'instrument de musique. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/methodos/2579> (consulté le 25 novembre 2018). Plus particulièrement, Christian Marclay donne une vie à un objet inanimé, désincarné : le tourne-disque. Il devient alors acteur au lieu d'être un simple auditeur et invite les visiteurs à participer à ce renversement ontologique. Par exemple, Christian

instrument (le microphone dans *Mikrophonie I* de Karlheinz Stockhausen, le tourne-disque dans *Imaginary Landscape n°1* de John Cage, le métronome dans le *Poème symphonique* de György Ligeti, etc.), y compris le performeur lui-même (Vinko Globokar – *?Corporel*, 1985), un instrument aussi emblématique que le piano peut être abordé selon les modes de jeu propres au güiro (Helmut Lachenmann, *Guero*, 1970). Si un performeur peut intervenir sur différents producteurs de sons pendant le concert, l'instrument lui-même peut être exploité par différents performeurs présents sur scène. Aux côtés d'*Imaginary Landscape n°1* (1939), *Déserts* (Edgard Varèse, 1954), *Transición II* (Mauricio Kagel, 1959) et *Analogique A et B* (Iannis Xenakis, 1959), *Mikrophonie I* (1964) est une des premières musiques électroniques en temps réel, mais signe aussi le début des contrôleurs collaboratifs (jouer d'un instrument par plusieurs personnes à la fois). Le tam-tam constitue en effet un instrument sur lequel quelques personnes peuvent jouer ou interagir. L'instrument n'appartient plus à un instrumentiste durant le concert (comme c'est le cas dans la forme de concert de tradition romantique) mais est partagé et ausculté par divers participants. En outre, l'imitation des instruments entre eux ou par la voix (Iannis Xenakis – *Nuits*, 1967 ; Michaël Levinas – *Voix dans un vaisseau d'airain*, 1977) brouillent l'identification de la source sonore, qui devient instable. Dans *N'Shima* (Iannis Xenakis, 1975), les cuivres et les voix se confondent, s'imitent, se suivent, se tuilent, etc. Le titre est un terme hébreu qui signifie respiration, râle, halètement, mais aussi âme ou esprit ; en bref, il englobe le souffle dans tout ce qu'il a de vital. Dans la *Sequenza V* (Luciano Berio, 1965), il y a un effort évident de relation entre sons instrumentaux et voix, dû à la recherche en phonologie. On ne peut pas dire si, pendant le « why? », c'est la voix ou l'instrument qui produit ce son. La relation causale entre le geste et le son qu'il produit est brouillée et l'instrument n'est plus identifiable.

La polyvalence du performeur et l'extension des techniques de jeu participent à une altération de l'identité musicienne qui fait partie d'un des éléments récurrents du caractère spectaculaire du théâtre musical. Ce phénomène passe également par l'absence de « poste »

Marclay recouvre le sol de la Galerie Shedhalle (Zurich) de 3500 vinyles sur lesquels sont gravés des bruits de pas (*Footsteps*, 1989). Les visiteurs doivent venir fouler ces disques, marchant alors « sur eux-mêmes ». Le statut de l'instrument est questionné, son identité bafouée. Dans *Phonoguitar* (1983), le geste du guitariste est mimé sur un tourne-disque porté en bandoulière, tandis qu'à l'inverse, Laurie Anderson transforme le violon en tourne-disque (*Viophonograph*, 1977). En 2000, Christian Marclay laisse traîner une guitare électrique reliée à un ampli derrière un pickup qui roule sur les routes du Texas (*Guitar Drag*). Selon Bernard Sève, la relation irrespectueuse voire agressive envers l'instrument n'est qu'apparente. C'est en réalité l'image stéréotypée de l'instrument qui est visée par cette violence symbolique : « ces gestes confirment en réalité une forme de 'sacralité' de l'instrument – on ne détruit l'icône que parce qu'on lui prête de dangereux pouvoirs – voire une soif de connaissances ». SÈVE, Bernard. *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, op. cit., p. 58.

attitré sur scène. Plus généralement, les déplacements, postures et la multiplicité des événements dispersés sur la scène produisent une « dynamicité » de l'espace scénique.

Dynamicité de l'espace scénique

L'utilisation du haut-parleur permet le déplacement et la multiplication des sources sonores, comme le montre l'installation impressionnante du Pavillon Philips en 1958. Durant l'une des premières représentations de la *Symphonie pour un homme seul* (6 juillet 1951, Paris), Pierre Schaeffer dirigeait une des pistes dans l'espace sonore constitué de quatre haut-parleurs disposés dans la salle. On note donc dès le début des concerts acousmatiques une volonté d'occuper l'espace de diffusion. Ces exemples mettent en œuvre la possibilité de l'espace en tant que matériau de composition, qui dépasse alors le cadre de la musique électroacoustique pour envahir les œuvres scéniques. C'est donc encore ici la *musique concrète* qui est l'origine des dispositions spatiales des musiciens écrites sur partition, de leurs postures et des dispositions d'orchestres multiples et atypiques. D'autre part, le décloisonnement entre la scène et le public, défendu par Antonin Artaud⁹⁷⁶, témoigne d'une reconfiguration de l'espace scénique et du rapport de communication avec le public, qui amène de nouvelles configurations de l'espace de la scène musicale et des œuvres dans lesquelles le public est amené à participer.

Une disposition spatiale non conventionnelle, dont les origines remontent au moins au XVI^e siècle⁹⁷⁷, produit une « musique visible », ainsi que le remarque Dieter Schnebel :

⁹⁷⁶ « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle ». ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 148.

⁹⁷⁷ Dans les *Salmi spezzati* (1550), première pièce polychorale de l'école de Venise, Adrian Willaert met en espace un effet de contraste par un véritable dialogue spatial. Il matérialise physiquement les contrastes inhérents à la composition. De même, lorsque Giovanni Gabrieli recourt à la polychoralité dans les *Sacrae Symphoniae* (1597) en séparant les chœurs (*cori spezzati* signifie « chœurs séparés, brisés ») dans deux tribunes différentes de l'église Saint-Marc de Venise, il impose une attention visuelle originale. Dans le *Kyrie RV 587*, Antonio Vivaldi écrit pour deux chœurs et deux orchestres, créant par là une nouvelle disposition spatiale des interprètes. Pour la *Passion selon Saint Matthieu* (1727), Jean-Sébastien Bach utilise aussi le style polychoral. Dans la *Grande messe des morts* (1837), Hector Berlioz dispose les quatre orchestres de cuivres dans les quatre points cardinaux de l'Église des Invalides. Par ailleurs, le compositeur évoque dans son traité les effets produits par la position spatiale des instruments dans l'orchestre, en particulier vis-à-vis des réflecteurs. BERLIOZ, Hector., STRAUSS, Richard. « L'orchestre ». In : *Id., Treatise on Instrumentation*. New York : Dover, 1991, pp. 406-409.

Une musique spatiale s'écoute mal à l'aveugle. Ce qui est localisé dans l'espace, de sorte que cela commence à gauche en *decrecendo* et se poursuit à droite en *crescendo* (le son voyage), ou se fait entendre d'abord sur le devant, puis se trouve renforcé à l'arrière, peut être plus facilement repéré à l'aide des yeux.⁹⁷⁸

La simple disposition des instrumentistes est un élément d'observation qui fait partie du concert et qui induit une circulation du son également spectaculaire. Puisque *Les cori spezzati* sont à l'origine du style concertant et donc de la circulation du son dans l'espace à travers le jeu des différents pupitres, de nombreux exemples existent donc bien avant le théâtre musical. Dans le *Quatuor à cordes n°9* (Ludwig van Beethoven, composé en 1806), une série de doubles croches du menuet passent du premier violon à l'alto, puis au violoncelle. Dans le *Concerto pour deux clavecins BWV 1061*, Jean-Sébastien Bach écrit de telle sorte que l'interaction entre les deux instruments soit clairement visible mais pas audible. Il est en effet difficile en écoutant un enregistrement de savoir quelle partie est jouée par quel instrumentiste, tandis qu'en situation de concert on saisit l'effet visuel attendu, par exemple en observant l'un établir un motif puis l'autre le reprendre, ou en distinguant quel musicien est mis en avant à tel moment⁹⁷⁹.

En 1895, Gustav Mahler met des instruments en coulisses dans le final de la *Symphonie n°2* afin d'obtenir un contraste entre une couche lyrique jouée sur scène et une couche militaire qui, en plus de s'opposer au niveau du contenu, est localisée ailleurs. Dans la *Symphonie n°4* (composée entre 1910 et 1916), Charles Ives divise l'orchestre en deux parties et les fait jouer à des *tempi* différents tandis que dans *The Unanswered Question* (composée en 1908), le quatuor à cordes doit jouer en coulisses. Bien qu'apparaissant de manière épisodique avant la seconde moitié du XX^e siècle, ces exemples de spatialisation instrumentale trahissent principalement des tentatives de théâtralisation de la musique⁹⁸⁰. Dans les années 1950, le contrôle de la répartition du son dans l'espace devient plus systématique. Il s'agit d'un matériau de composition à part entière, comme l'affirme Werner Klüppelholz : « ainsi la spatialisation du son apportait une nouvelle dimension à la composition, qui venait s'ajouter à la hauteur, à la durée, à l'intensité et au timbre, en même temps qu'elle entamait une nouvelle forme de

⁹⁷⁸ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷⁹ Ces deux exemples sont empruntés à un article publié en 1943, où l'auteur donne plusieurs exemples de situations dans lesquelles la signification musicale d'ensemble ne peut se réduire à la seule dimension sonore. SOMERVELL, David C. « The Visual Element in Music ». *Music & Letters*, 1943, n°24, pp. 42-47.

⁹⁸⁰ Pour plus de précisions historiques, cf. : HARLEY, Maria Anna. « Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations ». Thèse de doctorat : Musique. Montréal : Université McGill, 1994.

mouvement musical⁹⁸¹ ». Ainsi, dans les deux pièces acousmatiques *Gesang der Jünglinge* (Karlheinz Stockhausen, 1956) et *Artikulation* (György Ligeti, 1958), la spatialisation passe non par les musiciens eux-mêmes mais par la position et le nombre de haut-parleurs autant que par la direction du mouvement des sons. Dans *Gruppen* (Karlheinz Stockhausen, 1958) même si la spatialisation fut à la base invoquée pour des besoins de clarté⁹⁸², les sons voyagent d'un orchestre à l'autre et les groupes instrumentaux peuvent se questionner, répondre, ou se faire écho l'un l'autre. C'est la structure même de l'œuvre qui dépend de cette configuration spatiale insolite. Bien que le compositeur le nie⁹⁸³, ses possibilités découlent de manière indirecte de celles offertes par la musique électronique de Cologne, lorsqu'au même moment Karlheinz Stockhausen avait composé *Gesang der Jünglinge*. Dans *Mantra* (Karlheinz Stockhausen, 1970), les deux pianos disposés face à face impliquent d'emblée une dimension spectaculaire. C'est également le cas dans *Match* (Mauricio Kagel, 1964), lorsque les deux violoncellistes sont séparés par un percussionniste au centre, qui joue le rôle d'« arbitre ».

Chez Mauricio Kagel, la spectacularité est consciente et écrite dans un « sous-texte ». Dans *Acustica* (1970), la mise en espace crée une temporalité « visible » à travers la position scénique des différents participants. Il y a un véritable espace musical de la performance, qui est statique (disposition des orchestres) ou dynamique (déplacements des musiciens). Celui-ci peut être noté précisément sur partition, comme c'est le cas dans *Pas de cinq* (1965), sous titrée « scène déambulatoire pour cinq comédiens ». La spectacularité peut aussi provenir du geste au lieu de résulter de l'écriture instrumentale. Dans *Pandorasbox* (pour bandonéon seul, 1960), la fonction acoustique du musicien qui tourne sur sa chaise tout en jouant et en riant est doublée d'un aspect théâtral également présent lorsque l'instrumentiste ne doit jouer que les soufflets. Dans ce dernier cas, en dehors de l'argument sonore, l'action symbolise une constriction, un échec des capacités motrices du performeur. Dans *Sur Scène* (1959), les mouvements et déplacements des musiciens créent une agitation croissante dans l'espace scénique, un

⁹⁸¹ KLÜPPELHOLZ, Werner. « Le musicien-acteur », *op. cit.*, p. 471.

⁹⁸² « Dès le début du travail, se fit sentir la nécessité de faire jouer simultanément plusieurs complexes sonores de tempo différent. Afin de rendre cette polyphonie jouable et perceptible, un grand orchestre de cent neuf musiciens fut divisé en trois petites formations. Chacune de celles-ci a son propre chef d'orchestre, et doit être suffisamment séparée des autres dans l'espace d'écoute ». STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique dans l'espace ». *Revue belge de Musicologie*, 1959, vol. 13, n°1 : Musique expérimentale, pp. 79-80.

⁹⁸³ « En ce qui concerne la sonorité orchestrale de cette œuvre, [...] elle est le résultat d'une utilisation attentive des possibilités propres aux instruments choisis. Il est donc absolument faux de parler d'une 'transposition à l'orchestre d'effets sonores électroniques' [...] Il s'agit là d'un exemple d'orchestre moderne, et cela n'a rien à voir avec la musique électronique ; la composition sonore de celle-ci répond à des lois toutes différentes, qui résultent de ses propres conditions ». *Id.*, p. 80.

accroissement de l'entropie et un mélange d'informations. Ce caractère spectaculaire a une incidence sur la perception musicale. Comme le formule Dieter Schnebel, « le sonore est ainsi visuellement modulé⁹⁸⁴ ».

En dehors du cas particulier de la spatialisation électroacoustique⁹⁸⁵ qui déborde du sujet, détaillons trois modalités de l'espace scénique comme paramètre de composition, accompagnées de nouveaux exemples. Tout d'abord, il y a la mobilité des musiciens. Dans *Domaines* (Pierre Boulez, 1968), le clarinettiste se déplace vers chacun des six groupes instrumentaux. Dans *Glossolalie 61* (Dieter Schnebel), les musiciens se déplacent sur scène suivant les indications de leur partition tandis que dans *raum-zeit y* (Dieter Schnebel, composée en 1958-59), ils jouent depuis des tabourets tournants. Dans *La tromba e mobile* (Vinko Globokar, 1979), l'ensemble à vents est mobile. Dans *Circles* (Luciano Berio, 1960), le déplacement de la chanteuse permet de se rapprocher des pupitres de percussions et ainsi « bousculer » leur espace de jeu. De la même manière, la clarinette de *Catch* (Thomas Adès, composée en 1991) entre à trois reprises pendant l'exécution, se plaçant à chaque fois à un endroit différent. Ses insertions musicales, d'abord contradictoires, s'imprègnent progressivement dans le jeu collectif, de sorte que l'instrument s'intègre finalement à l'effectif traditionnel du trio. Dans *Anaparastasis III – The Pianist* (Jani Christou, 1969), l'entrée sur scène du pianiste, détaillée avec soin dans la partition, donne des renseignements sur son attitude. Dans « *Hay que caminar* », *soñando* (Luigi Nono, 1989), le déplacement deux instrumentistes marquent les transitions des trois parties de l'œuvre. Dans *Das Urteil* [Le verdict] (Dieter Schnebel, 1959), le temps narratif du roman de Franz Kafka est perceptible dans le déplacement des musiciens. Les sons qui circulent dans l'espace créent une « trame invisible » et « le temps devient polyphonique⁹⁸⁶ ». Deuxièmement, notons la disposition spatiale des groupes instrumentaux⁹⁸⁷. Le fait de placer des pupitres à différents endroits de la

⁹⁸⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 39.

⁹⁸⁵ Voir par exemple: *Gesang der Jünglinge* (Karlheinz Stockhausen, 1956), *Artikulation* (György Ligeti, 1958).

⁹⁸⁶ SCHNEBEL, Dieter. « Son et corps [1988] ». In : *Id.*, *Son et corps*, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸⁷ Au sein d'un vaste répertoire des années 1960-70, Maja Trochimczyk établit une typologie des différentes dispositions spatiales des musiciens, qu'elle ordonne par forme géométrique de la plus simple à la plus complexe. Ainsi, toute pièce soliste représente le point. Puis vient le segment (Ton de Leeuw – *Car nos vignes sont en fleur*, 1981), le double segment (Louis Andriessen – *Hoketus*, 1975), le triangle (Karlheinz Stockhausen – *Gruppen* ; Iannis Xenakis – *Alax*), le carré ou losange (Karlheinz Stockhausen – *Carré* ; Henry Brant – *Hidden Hemisphere*, 1992), l'hexagone (Iannis Xenakis – *Persephassa*, 1969), le cercle (Kazimierz Serocki – *Continuum*, 1966 ; Iannis Xenakis – *Terretektorh*, 1966, où l'orchestre est dispersé dans le public et disposé tout autour du chef, et *Nomos Gamma* du même compositeur, 1968), le cube (Julio Estrada – *Canto naciente*, 1975-78) et la sphère (Karlheinz Stockhausen – *Spiral*, 1970). TROCHIMCZYK, Maja. « From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music ». *Computer Music Journal* [en ligne] 2001, vol. 25, n°4, pp. 39-56. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/01489260152815288> (consulté le 15 novembre 2018).

salle impose une perception et une attention différentes du spectateur. Cette mise en place est spectaculaire en soi puisque la localisation peut être plus facilement repérée à l'aide des yeux. Dans *amn* (1968) Dieter Schnebel fractionne un ensemble vocal en plusieurs groupes. Dans *Ramifications* (György Ligeti, 1969), deux orchestres sont accordés à $\frac{1}{4}$ de ton de différence, ce qui crée une séparation visuel-sonore particulière. Dans *Répons* (Pierre Boulez, 1981), il y a cinq groupes instrumentaux. Dans *Terretektorh* (Iannis Xenakis, 1966), chaque musicien de l'orchestre, assis sur une estrade individuelle non résonante (avec son pupitre et son instrument), devient auditeur de son propre spectacle puisqu'il est situé dans le public. Enfin, la posture des musiciens est une composante de la spectacularité en scène. Dans *Zwei-Mann-Orchester* (Mauricio Kagel, 1973), c'est justement l'immobilité des deux performeurs et le dispositif instrumental envahissant qui créent une œuvre spectaculaire. Dans *Les sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979), la posture des trois performeurs métaphorise l'écoute musicale ou illustrent une situation musicale (une leçon de musique). Dans *Aphasia* (Mark Applebaum, 2010), le performeur seul fixe l'audience et reste assis bien droit sur une chaise. Seuls ses membres supérieurs bougent afin d'effectuer une série de gestes sans rapport les uns avec les autres. Cette contrainte produit l'image d'une marionnette qui est spectaculaire.

Symbolique agonistique

Le théâtre de la cruauté prône l'utilisation du corps comme apte à exprimer un langage autonome, émancipé de la parole. Dans les thèmes qu'il expose, le corps traduit un objet de lutte, un état de souffrance. Cette caractéristique reflète plus généralement l'image du « corps déviant » dont parle Hans-Thies Lehmann (qui désigne alors un corps malade, atrophié, dégradé, handicapé, altéré, comprimé), plutôt rare et distanciée avant la seconde moitié du XX^e siècle – la maladie de Woyzeck représente un cas particulier – mais qui devient ensuite un thème « présentable », comme le montrent d'ailleurs les performances de Marina Abramović, Gina Pane et Chris Burden. Dans *Fin de partie* (Samuel Beckett, 1957), le personnage Hamm est paralysé, aveugle, et possède une sonde urinaire. Le dramaturge veut montrer l'image d'un corps dégradé et ainsi refléter l'impossibilité d'action et d'existence. Cette « faiblesse » du corps, parfois emprisonné (*Oh les beaux jours*, 1961 ; *Comédie*, 1963), semble paradoxale vis-à-vis de l'idée du corps que se font les artistes new-yorkais des années 1950. Elle évoque cependant le fait que les contraintes sociales s'impriment sur le corps. Après la guerre, celui-ci

porte désormais les stigmates ainsi que les traces d'une mutilation et d'une dégradation. Le monde apparaît comme un grand hôpital. Dans *Dionysus* (Tadashi Suzuki, 1990), qui propose un texte basé sur *Les bacchantes* (Euripide), les acteurs arrivent en fauteuils roulants. De son côté, Heiner Müller réinterprète également d'anciennes pièces dans un contexte postmoderne qui montre la décadence de l'Occident par des sujets politiques. Dans *Hamlet-machine* (1978), le dramaturge donne à voir d'entrée de jeu une personne qui lutte physiquement pour pousser une grande boîte. Avec très peu de textes, la présentation esthétique des corps réduits à l'état de machine prend d'autant plus de sens. Dans *Zwei-Mann-Orchester* (Mauricio Kagel, 1973), le corps est prisonnier. Les mouvements des performeurs contraints et leurs postures les mettent face à la réalité glacée à laquelle fait référence Michel Foucault : « mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné⁹⁸⁸ ». À travers l'image de l'homme-orchestre, c'est un corps sous contraintes physiques qui est présenté aux spectateurs (non sans humour).

C'est donc par le corps d'un performeur sous contraintes, en prise avec son instrument, que nous pouvons parler d'une symbolique agonistique dans le théâtre musical. La contrainte de jeu du performeur nécessite un instrument (éventuellement ses cordes vocales) ou un objet qui puisse agir comme une résistance physique et ainsi stimuler l'effort. Nous séparons la symbolique agonistique en deux cas : la lutte impuissante et le dépassement de soi. Dans le premier cas, le performeur semble inopérant face à son instrument. Il souhaite communiquer simplement mais échoue. Cette caractéristique de jeu nécessite un fort côté théâtral. Pour *Anaparastasis III – The Pianist* (1969), Jani Christou a choisi comme interprète Gregory Semitekolo, peintre et acteur. Cela prouve d'une part que la technique requise ne demande pas un entraînement professionnel de la pratique du piano et que d'autre part l'aspect visuel joue un rôle central (« anaparastasis » signifie simulation, reconstitution). La partition décrit précisément la disposition des deux spots de lumière ainsi que le trajet des déplacements du pianiste. Ce dernier possède un handicap psychologique qui l'empêche de jouer. Il essaye quand même, mais une force invisible crée une barrière infranchissable entre lui et son instrument. Après avoir violemment refermé le couvercle du piano, l'acteur se met à genoux et entame une discussion avec lui. Il passe dessous, l'embrasse, le supplie. En bref, il fait tout ce qui est en son pouvoir pour exprimer son désarroi face à cet échec absurde. Dans la même intention, *Anaparastasis I – astronkatidhanykteronomighyrin* (1968), le baryton seul n'arrive pas à exprimer les mots qu'il souhaite. Ceux-ci ne sont transmis que sous une forme non intelligible et distordue, accompagnés de gestes, grimaces et tremblements inhabituels. Le chanteur

⁹⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, op. cit., p. 10.

impuissant est également victime du même manque de communication que le pianiste soliste d'*Anaparastasis III – The Pianist* (1969). La pièce *Atemstudie* (Vinko Globokar, 1971), elle, se termine par une longue expiration irrégulière (à bout de souffle). Le musicien lutte. Il semble être limité par ses capacités. Parfois, l'image de la lutte du musicien face à son instrument en devient comique, comme c'est le cas dans *Rire physiologique* (Georges Aperghis, 1983), où le couvercle se retrouve fermé sur la tête du pianiste. Ou encore dans *Action Music* (Alvin Lucier, 1962), lorsque le pianiste doit imiter un singe qui joue du piano. Chez Georges Aperghis, on retrouve souvent l'idée d'un(e) musicien(ne) qui semble vouloir s'exprimer vocalement mais qui a besoin de multiples tentatives pour pouvoir annoncer ce qu'il/elle a à dire, ainsi qu'il en est dans *Le corps à corps* (1979), pour un percussionniste et son zarb, ou les *Récitations* (1978), pour voix seule.

Dans le second cas, le performeur doit se dépasser lui-même. Concrètement, cela se traduit par des contraintes des paramètres de jeu instrumentaux. Nous distinguons deux cas : réduction de degré de liberté du jeu, augmentation de la difficulté de jeu. Pour le premier cas, la situation dans laquelle se trouvent les deux performeurs de *Zwei-Mann-Orchester* (Mauricio Kagel, 1973) est en cela très représentative. Les mouvements du corps sont littéralement contraints. Dans *Acustica* (Mauricio Kagel, 1970), chaque action est décrite minutieusement, ce qui prive l'interprète de sa liberté de gestes expressifs (ce que François Delalande appelle les *gestes d'accompagnement* et les *gestes figuratifs*). La réduction de degrés de liberté et de gestes accompagnateurs réduit la signature gestuelle de l'interprète, et lui fait donc perdre une certaine part de son « identité musicale ». Dans *Voix instrumentalisée* (Vinko Globokar, 1973), pour clarinette basse, le joueur doit éviter de jouer à tout prix de la clarinette basse mais exécuter du souffle et des bruits vocaux. Dans *Gesti* (Luciano Berio, 1966), pour flûte à bec seule, le musicien doit dissocier le souffle, la langue et les doigts, pour les réassembler progressivement⁹⁸⁹. Dans *Pandorasbox* (Mauricio Kagel, 1960), le bandéoniste ne joue parfois

⁹⁸⁹ Le compositeur sépare clairement le travail des deux mains avant de reconstruire progressivement le geste instrumental dans sa totalité. Dès le début, la partition indique en effet une portée pour la bouche et une autre pour les doigts. La première partie concerne des modes de jeu buccaux (*flatterzunge* de souffle, *flatt.* de gorge, notes jouées, notes chantées) superposés à un doigté contradictoire indépendant du propos et défini à l'avance par l'interprète. Se substitue ensuite une position précise des doigts sur l'instrument indiquée par une courbe de registres, le jeu devenant de plus en plus « uni », et les parties du corps sollicitées (tension des lèvres et position des doigts) de plus en plus « d'accord » [*The lip tension and finger position will 'agree' more and more...*]. L'écriture de la pièce se termine de manière conventionnelle pour cet instrument : une seule portée, hauteurs et figures rythmiques dans un cadre mesuré. Luciano Berio explique dans la préface les raisons acoustiques de ce type d'exercice : « à cause des contradictions fréquentes entre la tension des lèvres et la position des doigts, mais également à cause de la rapidité de changements de patterns, le son résultant est imprévisible, et très souvent des harmoniques exagérés seront entendus » [*Because of the frequent 'contradictions' between the tension of the lips*

que les soufflets. Dans les *Maulwerke* (1971), Dieter Schnebel s'attache soigneusement à séparer les différentes composantes du geste vocal, de manière extrêmement précise⁹⁹⁰. Dans la version pour violoncelle seule de *Yuunohui'se* (Julio Estrada, 1983), les gestes des deux mains sont séparés tandis que dans la version pour violon seul (1989), le musicien doit faire entendre le tirer-pousser au lieu de gommer la transition pour obtenir un son long. La déconstruction des paramètres du corps se retrouve également dans *Piri* (Isang Yun, 1971), pour hautbois seul, où le compositeur note la pression des lèvres ainsi que la nature de la respiration. Alors que d'ordinaire, les deux mains s'unissent pour provoquer un seul son, Arthur Kampela dissocie les mains du guitariste dans les *Percussion Studies*. Ces œuvres consistent à montrer les différentes étapes de construction du geste ou de mode de production sonore. Dans *Study for String Instrument #1* (Simon Steen-Andersen, 2007), les instrumentistes dissocient complètement les étapes du jeu d'instruments à cordes frottées. Dans tous ces cas, l'écriture est à contre-courant de la mémoire corporelle du musicien puisqu'il s'agit d'effectuer des gestes contraires à ceux de l'apprentissage en conservatoire et/ou de mécanismes physiologiques. Ce qui est original, ce n'est pas d'écrire au-delà des propriétés habituelles de l'instrument⁹⁹¹ mais de délier les différents gestes d'exécution dans l'écriture. Une symbolique agonistique émerge de ce conflit physiologique.

L'augmentation de la difficulté du jeu d'exécution s'observe par exemple dans *Exotica* (Mauricio Kagel, 1972), lorsque des instrumentistes jouent avec des instruments extra-européens qu'ils ne maîtrisent pas. Une tension visible est alors perceptible par le manque d'assurance des performeurs. Dans *Phonophonie* (Mauricio Kagel, 1964), pour chanteur basse seul, quatre systèmes décrivent quatre modes de production différents : chant, ventriloquisme (accentuation lors de passages bouche fermée), imitation de bruit, gestes de sourd-muet. Tout doit être exécuté en même temps ou enchaîné rapidement. Dans *Evryali* (Iannis Xenakis, 1973), le pianiste ne peut pas jouer tout ce qui est écrit car les registres sont trop éloignés. Son intention donne un effet spectaculaire. S'inscrivent également dans cette catégorie les pièces de la

and the finger positions, and because of the speed of changing patterns, the resulting sound is unpredictable, and very often overblown harmonics will be heard]. BERIO, Luciano. *Gesti [partition]* Londres : Universal, 1970, n.p.

⁹⁹⁰ Ce « processus musical », terme employé par le compositeur pour qualifier l'œuvre, est construit suivant les différentes étapes du mécanisme d'émission vocale. Dieter Schnebel sépare ainsi la respiration, la tension laryngée et grondements de gorge, la cavité buccale, les coups de langue et le jeu des lèvres. La performance inclut une progression en étapes : exercices, produits, communication, travaux. Les modes de jeu sont étonnamment nombreux. Rien que la partie sur la respiration contient plus de vingt façons de contrôler et produire du souffle (inspirer, expirer, *tremolo* de souffle, *vibrato* de souffle, respiration superficielle, respiration irrégulière, etc.).

⁹⁹¹ Comme le montre Jean-Louis Leleu à travers l'exemple du *Quatuor à cordes n°14*, Ludwig van Beethoven écrivait déjà « contre l'instrument ». LELEU, Jean-Louis. « Du discours analytique à l'analyse en acte », *op. cit.*, p. 623.

Nouvelle Complexité. Dans *Time and Motion Study 2* (Brian Ferneyhough, 1977), *Cassandra's Dream Song* (Brian Ferneyhough, 1974), *Unity Capsule* (Brian Ferneyhough, 1976), *Superscriptio* (Brian Ferneyhough, 1981), *Brasil sem fim* (Christian Lauba, 1990), ou *English country tunes* (Michael Finissy, 1990), le corps du performeur atteint le maximum de ses capacités physiques instrumentales, tandis que dans la *Klavierstück X* (1962) et *Zeitmaße* (1956), Karlheinz Stockhausen indique au pianiste qu'il doit jouer « aussi vite que possible ». Quant aux exécutions de *Correspondences* (Vinko Globokar, 1969), elles doivent se situer à la limite des possibilités techniques personnelles, employant les ressources les plus inhabituelles et subtiles de l'instrument. Dans tous les cas, le musicien qui doit se dépasser lui-même produit une attitude qui est spectaculaire, comme si le spectateur observait une performance sportive. La scène devient un lieu de (dé)monstration technique et de présentation d'une saturation de la maîtrise instrumentale.

Présence de gestes muets

Historiquement, même si la pièce musicale « muette » avait une fonction parodique (Alphonse Allais – *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, 1897 ; Erwin Schulhoff – *In futurum*, 1919), elle peut avoir une fonction esthétique, comme c'est le cas pour *4'33''* (John Cage, 1952) et la *Symphonie monoton-silence* d'Yves Klein (un accord tenu vingt minutes, suivi de vingt minutes de silence, 1949). Le geste muet est différent car il apporte une information visuelle qui évite le « silence d'informations ». Pris comme unité sémantique de la composition musicale, il constitue un moyen d'expression propre de la scène d'après-guerre, en particulier à partir des années 1960. Comble de l'ironie pour un musicien, le geste muet devient un signe archétypal du Théâtre Musical Contemporain. Dans ce nouveau paradigme, « la musique n'existe plus comme simple résultat sonore, au contraire, son processus est rendu visible jusqu'à ce que l'équilibre entre l'œil et l'oreille soit inversé⁹⁹² ». Ainsi que l'avait envisagé Jacques Derrida au sujet de l'avenir du théâtre de la cruauté, le geste muet apparaît comme le résidu de la décomposition du mot, de la parole et de l'écriture :

Comment fonctionneront alors la parole et l'écriture ? En redevenant *gestes* : l'intention *logique* et discursive sera réduite ou subordonnée, par laquelle la parole ordinairement assure sa transparence rationnelle et subtilise son propre corps en direction du sens, le laisse

⁹⁹² DEMOZ, Héloïse. « Vers une musique visible ? ». In : SCHNEBEL, Dieter. *Son et corps, op. cit.*, p. 15.

étrangement recouvrir par cela même qui le constitue en diaphanéité : à déconstituer le diaphane, on dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l'articulation de la langue et de la logique n'a pas encore tout à fait refroidi, ce qui reste de geste opprimé dans toute parole, ce mouvement unique et irremplaçable que la généralité du concept et de la répétition n'ont jamais fini de refuser.⁹⁹³

Ces gestes, utilisés uniquement pour leur potentiel sémantique, sont donc purement fonctionnels. On peut distinguer les pièces où le geste muet est dominant – c'est-à-dire où il constitue le principal vecteur d'expression – des pièces où il s'intègre dans une forme musicale plus « conventionnelle ». Dans ce dernier cas, il s'agit de la présence de mimes sur scène (en particulier entre le milieu des années 1950 et 1960) ou simplement de gestes effectués par des interprètes.

À partir de la moitié des années 1950, il existe en effet une tendance à intégrer des mimes dans les formes musicales scéniques, quelques années seulement après les *Actes sans paroles* (Samuel Beckett, 1957-60), où les coups de sifflet et le geste rythmaient la pièce. En musique c'est l'inverse : les gestes muets rythment la pièce. *Mimusique 2* (Luciano Berio, 1955) est un ballet pour mimes et orchestre. L'idée est reprise quelques années plus tard avec *Allez Hop* (Luciano Berio, composé entre 1952 et 1959) avec un effectif plus étoffé, dont l'ajout d'une chanteuse. La pièce *Sur Scène* (Mauricio Kagel, 1959), sous titrée « pièce de théâtre de musique de chambre », réunit un baryton, un récitant, trois instrumentistes et un mime. Tous doivent réaliser des actions et interagir. Tandis que le mime réalise une pantomime du pied, le chanteur, au centre, crie et tourne de gauche à droite sur sa chaise, les pieds levés. En même temps, on entend des accords *ff* joués sur le glockenspiel ainsi que le discours du récitant qui parle le bras gauche « tendu généreusement » [*großzügig vorstrecken*]. Le spectateur assiste à une polyphonie d'actions réalisée par des performeurs qui, même si elles ne sont pas sonores (s'asseoir, se déplacer, se lever, s'incliner), apparaissent pour ce qu'elles sont. Dans ce contexte, les actions plus conventionnelles acquièrent alors une valeur d'étrangeté. Selon les mots de Dieter Schnebel, « en faisant ainsi dérailler le conventionnel, ce qui était jusque là invisible, recouvert d'une sorte de manteau d'invisibilité par un commun accord implicite, est tout d'un coup offert aux regards⁹⁹⁴ ». Mauricio Kagel décrit *Sur Scène* comme « une composition de tous les matériaux, sonores et non sonores, qui sont pertinents pour la pièce⁹⁹⁵ ». Parmi les

⁹⁹³ DERRIDA, Jacques. « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *op. cit.*, pp. 351-352.

⁹⁹⁴ SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible », *op. cit.*, p. 39.

⁹⁹⁵ "Kein Gesamtkunstwerk, auch kein totales Theater, ...eine Komposition aller Materialien, die für das Stück irgend von Belang sind, sowohl der klingenden als auch der nichtklingenden." "Mauricio Kagel." PAULI,

théâtres musicaux incluant des mimes, citons également *Die Schachtel*⁹⁹⁶ (Franco Evangelisti, 1962), *Hyperion* (Bruno Maderna, 1964), *Spazio-Tempo* (Mario Bertoncini, 1969) et, plus tard, *Inori* (Karlheinz Stockhausen, 1977).

Lorsque le performeur est un musicien polyvalent plutôt qu'un mime, on peut séparer les gestes muets en distinguant celui à *main nue* et celui à *main équipée* (selon la terminologie de Claude Cadoz) tout en tentant d'expliquer leurs fonctions selon chaque cas de figure. Commençons par le second cas. Dans *Con voce* (Mauricio Kagel, 1972), pour trois joueurs silencieux [*for three mute players*], les instrumentistes doivent imiter des techniques de jeu et des phrases musicales notées sur partition. À côté de l'aspect burlesque habituel chez ce compositeur, l'œuvre dénonce l'invasion soviétique de Prague durant les événements d'août 1968. Le quasi-silence traduit alors l'état d'impuissance des habitants face aux envahisseurs. Ces gestes quasi-muets, métaphore de la résistance passive de Prague⁹⁹⁷, n'en sont pas moins musicaux puisque ce sont bien des instrumentistes qui les exécutent. Au tout début des *Sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979), les trois participants doivent exécuter des gestes musicaux (doigts sur les clefs pour la clarinettiste, articulation des lèvres pour la chanteuse, mouvements des doigts et mains sur le *zarb* pour le percussionniste) détachés de toute production sonore. Ces gestes mimiques sont signifiants. Ils soulèvent le problème du manque de communication entre les instrumentistes. Dans la pièce aphoristique « Chiroptera (Bats) », sixième et dernière partie de *Carnival of the Animals* (Malcolm Arnold, 1960), les musiciens doivent jouer « avec une grande énergie mais sans faire de son ». L'orchestre joue de manière « silencieuse » mais avec une activité corporelle importante. Les trente secondes sont séparées en deux grâce au son d'une cloche qui intervient en plein milieu. Tandis que dans *Auftakte, sechshändig* (Mauricio Kagel, 1996), de simples regards traduisent une relation dialectique

Hansjörg. « Mauricio Kagel ». In : *Id., Für wen komponieren Sie eigentlich?* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 1971, p. 90.

⁹⁹⁶ Dans *Die Schachtel*, les mimes sont plutôt libres dans leurs mouvements. Ils doivent par exemple faire allusion à des moments de danse sur des sujets de nature lyrique, sensuel ou sentimental, ou bien conduire une voiture. Ils établissent parfois un contact avec l'audience, en se faisant passer des roses puis en les jetant au public, ou bien en se demandant l'heure puis en l'adressant à l'audience.

⁹⁹⁷ Lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie (URSS, Pologne, Hongrie), qui mobilisait plusieurs milliers de chars et des centaines de milliers de soldats, la résistance passive se s'organisait par la voix plutôt que les armes, c'est-à-dire par les défillements dans la rue. Lors du Printemps de Prague, le réformateur Alexander Dubček a introduit la liberté de la presse, de l'expression, de la circulation, ainsi que la décentralisation de l'économie. En 1969, un étudiant s'était alors immolé par le feu pour en protestation contre la suppression de la liberté d'expression due à l'invasion. *Con voce* métaphorise justement cette abolition par le quasi-mutisme des joueurs : « comme la population opprimée, les trois joueurs ici sont privés de leur voix instrumentale et sont donc, dans un sens très réel, muet ». TRUBERT, Jean-François. « Jouer avec le geste : l'ensemble Pulsar à l'espace des arts sans frontières le 15 janvier 2015 ». *Composer avec le geste* [Blog] [en ligne] Disponible sur : <https://geste.hypotheses.org/153> (consulté le 15 janvier 2016).

entre les performeurs, la partie « Pièce touchée, pièce jouée » (tirée de *Sonant/1960...*, Mauricio Kagel) peut être interprétée de manière conventionnelle ou « virtuelle ». Dans ce dernier cas, le musicien joue tout le texte musical sans produire de sons, en étant au plus près possible des cordes et des membranes des instruments. Ce qui est vu peut alors être entendu intérieurement par l'auditeur-spectateur. Non sans humour, le compositeur précise dans la partition qu'au moins un musicien doit jouer sa partie de façon « réelle » afin d'éviter une panique générale dans la salle lors de l'exécution. Lorsque les musiciens font du son « sans faire exprès », ils doivent jouer la note ou l'accord qui a précédé le son, de manière à rétablir une cohérence. Il ne s'agit donc pas de mimer les gestes d'un instrumentiste mais bien d'interpréter d'un texte musical sans finalité sonore. Par ailleurs, le fait que tout *Sonant/1960...* doit être jouée « aussi doucement que possible » participe aussi de la spectacularité de la performance. En particulier, la partie « Pièce de résistance », difficile à interpréter sans faire de bruit, est encore plus gestuelle à cause de la disproportion qu'il existe entre ce qui est vu et entendu par le spectateur. Le fait de n'entendre quasiment rien dans le jeu instrumental en devient spectaculaire.

Citons enfin quelques exemples de pièces incluant des gestes muets à *main nue*. Dans *Teorema* (Giorgio Battistelli, 1992), les chanteurs ne chantent pas. Leur mutisme traduit leur incapacité à s'écouter mutuellement et forme un drame de la non-communication, un opéra sans paroles. Dans *nostalgie* (Dieter Schnebel, 1962), pour chef seul, le spectateur doit reconnaître Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler et Piotr Ilitch Tchaïkovski en observant les gestes du chef. Dans *Marsch (Etude VI)* (2016) et *Monodi (Etude IX)* (2016), Jeppe Ernst compose pour expressions faciales, avec une lumière éclairant le ou les visages. Il qualifie ses études de « musique pour muscles faciaux » [*music for facial muscles*]. Le compositeur écrit aussi de la « musique pour toucher physique » [*music for physical touch*], ainsi qu'on peut le voir dans son *Offertorium*. Dans *Circles* (Luciano Berio, 1960), le geste d'attaque que la chanteuse doit exécuter assure une fonction structurante. Dans *J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort* (Luc Ferrari, 1969), les membres du public sont mimés en direct par les choristes. La partition de *Kommentar und Extempore* (Mauricio Kagel, 1967) contient 448 cartes où sont dessinés les mouvements des mains et des pieds, les postures et les relations entre performeurs. Ces derniers doivent commenter leurs gestes lorsqu'ils les réalisent, ce qui produit des monologues accompagnés de gestes. Durant la première partie de *Silence Must Be!* (Thierry De Mey, 2002), le performeur doit battre à 5 pour 3 devant l'audience. Il instaure alors un ordre dans l'espace et dans le temps, qui sera amplifié par l'accompagnement d'une bande sonore dans la partie intermédiaire. La pièce *I funerali dell'anarchico Serantini* (Francesco Filidei, 2006) présente six performeurs

assis à une table, face au public. Après des séquences de 4 ou 5 gestes (mouvements de tête) séparées par des plages d'immobilité (silence total ou ronflements) de plus en plus courtes, un performeur se penche en avant la bouche ouverte alors que les 5 autres ont le haut du corps couché sur la table. Succède alors une phase de gestes muets (se relever de la table, se pencher en avant). Puisque les mouvements de tête étaient toujours accompagnés de gestes vocaux (inhaler, produire un sursaut vocal), et même si la production est difficilement visible, l'événement du performeur se penchant soudainement en avant, seul face au public, prend de l'importance. On a donc la succession de trois strates : immobilité avec production sonore non visible (ronflements), mouvements de tête accompagnés de gestes vocaux synchronisés mais difficilement visible, geste clairement visible mais muet (se pencher en avant). Une dernière strate, plus ordinaire et qui clôture la pièce, consiste en un jeu percussif polyrythmique, où donc tout geste et sonore et clairement identifiable. Tout comme dans les pièces de Jeppe Ernst et Thierry De Mey, le geste muet est ici utilisé comme élément contrapuntique et possède une fonction formelle contrastante. À partir du moment où un geste muet prend le dessus sur le reste des informations scéniques, il devient chorégraphique. Plus généralement, la dimension visuelle d'une polyrythmie représente un élément du caractère spectaculaire du théâtre musical.

Aspect chorégraphique du geste collectif

À côté d'une spectacularité définie par une dimension excentrique des événements scéniques réside une spectacularité régie par une dimension purement optique, que ce soit dans l'éclairage, l'habit, la posture, les accessoires, mais surtout l'aspect chorégraphique inhérent à la pratique instrumentale collective. Une représentation musicale comporte toujours une part chorégraphique, que ce soit dans la disposition des interprètes (le quatuor à cordes fait alors office de référence), dans la fonction même d'une musique destinée à être dansée, ou dans la présence d'un *topique* de danse au sein d'une forme musicale (comme le menuet ou le *scherzo*). La seconde moitié du XX^e siècle, surtout à partir des années 1980, regorge de pièces de concert (essentiellement percussives) où l'aspect chorégraphique joue un rôle déterminant. Leurs caractéristiques ne sont pas à chercher dans les déplacements ou l'amplitude des grands gestes mais plutôt dans l'archétype percussif de la polyrythmie, qui est lui-même chorégraphique. En

effet, la disposition précise des interprètes sur scène⁹⁹⁸ (en général les uns à côté des autres, face au public), jouant du même instrument (ou de la même famille), fait émerger un contrepoint à la fois sonore et visuel, qui dépasse l'aspect visuel ordinaire du jeu collectif et la valeur esthétique de chaque geste instrumental.

Dans *Clapping Music* (Steve Reich, 1972), le déphasage des claquements de mains des deux performeurs crée une polyphonie visuelle qui possède une charge spectaculaire autonome. La pièce *Hiérophonie V* (Yoshihisa Taïra, 1974), pour six percussionnistes, repose sur l'organisation de différents mouvements de jeu réalisés par les performeurs disposés en demi-cercle sur la scène. Par moments, la sporadicité des événements et leur dispersion suivant les pupitres dessinent une trajectoire du son et du geste d'exécution qui ne peut être perçue par sa seule dimension sonore. *Tutuguri* (Wolfgang Rihm, 1980-82) est un « poème dansé » en quatre tableaux censés représenter quatre étapes d'une transe. Dans le dernier, la disposition des percussionnistes (seuls sur scène), bien écartés les uns des autres, permet d'accéder à une gestualité chorégraphique propre. Dans *Les guetteurs de sons* (Georges Aperghis, 1981), les corps des trois performeurs doivent rester absolument immobiles. Seuls les bras, mains et doigts se meuvent. Les gestes sont tantôt muets tantôt sonores, ce qui crée une polyphonie de mouvements parfois totalement silencieuse, qui est séparée à plusieurs reprises par des solos. Dans *Musique de tables* (Thierry De Mey, 1987), trois performeurs doivent réaliser des actions (frapper, gratter, tourner les pages) en rythme et former ce que le compositeur nomme un « ballet pour mains ». À partir d'une notation musicale transcrivant des combinaisons de motifs rythmiques, les interprètes réalisent une performance à mi-chemin entre la musique pour percussions et la chorégraphie. De manière similaire, dans *Hands* (Mary Ellen Childs, 1992), quatre performeurs assis sur une chaise réalisent des percussions corporelles avec leurs mains, puis continuent en frappant les chaises ou le sol. La pièce *Clash Music* (Nicolaus A. Huber, 1988) met en scène trois percussionnistes disposant chacun d'une paire de cymbales. Puisqu'il n'y a qu'une seule portée, l'aspect chorégraphique ne provient pas d'éléments polyrythmiques mais de la redondance d'informations gestuelles (et sonores) provoquée par l'uniformité d'un jeu collectif. Dans *Eine kleine Tischmusik* (Manfred Menke, 1991), quatre performeurs habillés en cuisiniers et assis à une table réalisent une polyrythmie à l'aide de cuillères en bois, de

⁹⁹⁸ Bien que cette section s'attache à la dimension chorégraphique de groupe, il existe des pièces musicales scéniques pour performeur seul où cette modalité du spectaculaire est bien présente, comme *Silence Must Be!* (Thierry De Mey, 2002), *Time and Money* (Pierre Jodlowski, 2006), *Temazcal* (Javier Alvarez 1984), *Tap Oratory* et *The Big Audition* (Casey Cangelosi, 2015).

frappes du pied et d'autres à main nue, de mouvements de tête et de sauts. Cette chorégraphie est interrompue par une « pause repas » qui, avec une touche d'humour, permet d'intégrer de nouvelles percussions (cuillères, casseroles). La pièce *Vous avez du feu ?* (Emmanuel Séjourné, 2001) se joue dans le noir. Quatre performeurs ayant tous un briquet dans chaque main créent un contrepoint visuel incluant des trajectoires, des appels-réponses (seuls ou par groupes de deux) et des jeux de symétrie. Dans *Martian Tribes* (Emmanuel Séjourné, 1995), quatre percussionnistes tournent d'abord autour du marimba avant de se mettre en place (tous face au public). Le jeu collectif est constamment accompagné d'une touche chorégraphique qui fait naître un contrepoint sono-visuel : fléchissements des jambes pour marquer une modulation, pulsation accompagnée par tout le corps, échange de place en tournant sur soi ou en effectuant une translation, abaissement de la partie haute du corps. Dans *Venin* (Emmanuel Séjourné, 1986), deux performeurs synchronisent des gestes muets à des frappent uniformes sur une caisse claire. Ouvrir/fermer la bouche ou les yeux, tourner le visage, tirer la langue dans le dos de l'autre sont autant de gestes qui ajoutent de l'information visuelle (par symétrie/dissymétrie) sur une couche sonore qui reste identique. Dans la seconde moitié de la pièce, les gestes chorégraphiques (mettre les mains dans le dos, fléchir ses jambes, pencher son corps en avant, fait un tour sur soi-même, jouer sur la caisse claire de l'autre) accompagnent un jeu percussif moins uniforme.

Ce répertoire de théâtre musical chorégraphique continue toujours de se développer aujourd'hui. La pièce *I funerali dell'anarchico Serantini* (Francesco Filidei, 2006) comporte six performeurs assis à une table face au public et devant effectuer plusieurs types de gestes muets : tourner la tête d'un côté ou de l'autre, baisser la tête, réaliser un sursaut, poser les mains sur la table, se pencher en avant, ouvrir grand la bouche. Dans la première moitié, chaque mouvement de tête est accompagné d'un geste vocal (sifflement, inspiration par le nez ou la bouche, jeu de gorge) dont la production et l'identification est difficilement perceptible par le spectateur. Il en résulte une polyphonie sono-visuelle où l'inconsistance geste-son est progressivement gommée pour terminer en une polyrythmie explicite. Casey Cangelosi produit des pièces basées sur l'imitation. Dans *Plato's Cave* (2011), deux performeurs assis en tailleur face à face réalisent les mêmes gestes (muets ou avec une paire de baguettes), comme s'il y avait un miroir entre les deux. Les positions diffèrent de telle sorte qu'ils se retrouvent parfois côte à côte ou dos à dos. Le deuxième tiers de la pièce contient un moment contrastant : un des deux performeurs joue des baguettes tandis que l'autre fait des mouvements aériens. Dans *Theatric 10* (2012), deux performeurs réalisent exactement les mêmes gestes aériens (la

partition contient des triangles et carrés qui indiquent précisément les positions des mains dans l'espace) selon une pulsation donnée par une bande sonore. Le compositeur danois Simon Steen-Andersen exploite le déphasage gestuel dans plusieurs de ses pièces. Dans *Study for String Instrument #1* (Simon Steen-Andersen, 2007), trois instrumentistes à cordes réalisent le même mouvement obstiné tirer-pousser. Ce régime obsessionnel subit de constants déphasages de plusieurs types et se trouve perturbé par des « accidents visuels ». La pièce termine sur des mouvements plus percussifs (frappe de l'archet ou de la main sur le bois), toujours réalisés en groupe. Parmi les autres pièces du compositeur exploitant la dimension visuelle par le déphasage, notons *Difficulties Putting into Practice* (2007) et *Study for String Instrument #3* (2011). Quant à la pièce *Beside Besides* (2003), elle met en jeu un violoncelliste et un percussionniste réalisant exactement les mêmes gestes mais sur leurs instruments respectifs (la baguette du percussionniste lui sert alors d'archet). Tout comme *Musique de tables* et *Hands*, la pièce *Music for Music Stands* (Juraj Kojs, 2013) pourrait être qualifiée de ballet pour mains. En effet, dans la première moitié de la pièce, chacun des quatre performeurs réalise des gestes manuels (glisser, tapoter, gratter, écrire) sur son pupitre (en position horizontale). Les motifs rythmiques produits collectivement et contrapuntiquement produisent une dimension chorégraphique qui fait partie intégrante de l'œuvre. Les pièces de Jessie Marino comportent également souvent une part chorégraphique. Dans *Rot Blau* (2009), les gants et perruques (de couleurs rouge et bleu) s'ajoute à la polyphonie d'actions des deux performeuses pour apporter une dimension visuelle supplémentaire. Dans *On Silence* (2011), dédiée à Juraj Kojs, les actions percussives exercées sur différents objets posés sur une table (xylophone jouet, théière, baguettes, bille, boutons déclenchant des échantillons sonores) créent une polyphonie d'actions entre les deux participantes. Le principe est exploité de façon similaire dans *TwisTisch* (2012) puis de manière plus approfondie dans *Heartful Bird, Vivid and Great in Style* (2014). Citons enfin Mary Ellen Childs, ancienne chorégraphe, qui écrit ce qu'elle appelle des « pièces pour percussions visuelles » [*visual percussion pieces*]. Dans *Click* (1990), trois performeurs jouent des claves debout, en réalisant des mouvements en arc de cercle, des déplacements sur scène, des translations verticales, des jets et d'autres jeux de symétrie. *Talking Stick* (1999) est une pièce similaire qui se restreint à une paire de baguettes pour chacun des trois percussionnistes. Dans *DrumRoll* (pour quatre performeurs, 1998), après avoir effectué un roulement, le percussionniste se déplace d'un tambour à un autre sur une chaise à roulettes. La vitesse des déplacements apporte du mouvement dans l'espace scénique qui crée une forme chorégraphique venant dominer la couche sonore. Un gros tambour placé au centre de quatre tambours plus petits et disposés en losange sur la scène forme une dimension immédiatement

spectaculaire. *Still Life* (1986) explore également la polyrythmie visuelle à partir d'une disposition spectaculaire de trois percussionnistes. Finalement, les études de Jeppe Ernst constituent le cas paroxystique d'une « musique chorégraphique » puisque le discours est entièrement basé sur les expressions faciales. La structure s'identifie par rapport aux différents motifs rythmiques mis en jeu par le mouvement des lèvres, de la bouche, des sourcils et des yeux, comme on peut le voir dans *Marsch (Etude VI)* et *Monodi (Etude IX)* (Jeppe Ernst, 2016).

Toutes les pièces présentées mettent en jeu des percussions car cela implique des techniques déjà très physiques, donc visuelles. À chaque fois, il existe un potentiel visuel qui est induit par du mouvement collectif dépassant la fonction utilitaire. En d'autres termes, le mouvement acquiert une charge esthétique propre. Catherine Kintzler parle de « réopacification » du mouvement (du danseur) pour désigner le fait que seule la dimension visuelle compte lorsqu'il s'agit de chorégraphie : « cela devient ballet à partir du moment où ces signes, non seulement sont abstraits de l'expérience ordinaire, mais sont en quelque sorte *rendus à eux-mêmes* : leur transparence linguistique est annulée, on ne voit plus qu'eux, et cette découverte est faite par tous⁹⁹⁹ ». Dans le corpus présenté, les mouvements ne sont pas tout-à-fait réopacifiés puisqu'ils sont parfois signifiants au niveau sonore. Si dans beaucoup de cas cités ci-dessus, il ne s'agit pas à proprement parler de théâtre musical, le caractère spectaculaire est manifestement un élément important de la performance. Ainsi serions-nous enclins à nommer ce répertoire du « théâtre musical chorégraphique », à défaut du terme « chorégraphie musicale ». Mais une fois de plus, le terme importe peu.

Les technologies interactives et la notion de virtualité

La création d'une première lutherie électronique dans la première moitié du XX^e siècle nous a amené à distinguer une spectacularité « par fascination ». Même s'il s'agissait de cas isolés, le paradigme gagne de l'importance après la seconde guerre, en particulier depuis la création d'interfaces audionumériques dans les années 1980. L'utilisation de l'électronique en temps réel indique en effet un type de spectacularité invisible, presque « magique ». Tandis que la génération de compositeurs commence à vieillir, le théâtre musical cède la place à la danse

⁹⁹⁹ KINTZLER, Catherine. « L'improvisation et les paradoxes du vide ». In : BOISSIÈRE, Anne., KINTZLER, Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, op. cit., p. 16.

numérique¹⁰⁰⁰, la réalité augmentée¹⁰⁰¹, l'installation¹⁰⁰² et le théâtre sonores (voire la sculpture sonore¹⁰⁰³). Ce dernier, représenté par Romeo Castellucci, Shiro Takatani, Peter Sellars ou encore Heiner Goebbels, exploite la « puissance dramaturgique du son ». Pour Enrico Pitozzi, c'est la présence de sons électroniques sur scène qui délimite le champ du théâtre sonore par rapport à celui du théâtre musical¹⁰⁰⁴. Cette présence crée une tension entre le visible et l'audible, qui devient d'autant plus palpable que la part d'électronique gagne en importance. Hans-Thies Lehmann parle lui d'une sémiotique auditive : « un chapitre significatif de l'utilisation des signes dans le théâtre postdramatique est la tendance courante à la mise en musique qui ne se limite pas à celle de la langue. Cela produit une *sémiotique auditive*¹⁰⁰⁵ ».

Émerge alors un répertoire hybride dont l'identification est problématique. Comment en effet qualifier la pièce *Zaum, Beyond Mind* (Oded Ben-Tal et Caroline Wilkins, 2010) ? Cette œuvre comporte de la voix, un bandonéon, un piano, des technologies interactives (contrôlées par Pure Data), une chorégraphie, de la lumière et un extrait du film *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929). Ce qui compte, c'est que les technologies employées créent de nouvelles temporalités au sein de la performance. Elles forment une reconnexion entre le passé et le présent¹⁰⁰⁶. Ce « répertoire », si tant est qu'il en forme véritablement un, laisse la part belle au traitement électronique en temps réel (en particulier par l'exploitation de l'interaction geste-

¹⁰⁰⁰ Hiroaki Umeda considère que tout est chorégraphique (lumière, son, etc.). Plusieurs de ses chorégraphies reposent sur l'illusion optique. Dans *Haptic* (2008), le danseur évolue dans un espace scénique dont le contour est délimité par une lumière variable, tandis que dans *Holistic Strata* (2011), il apparaît comme faisant partie intégrante d'un écran sur lequel voyagent des nuages de points blancs.

¹⁰⁰¹ Char Davies crée des œuvres de réalité virtuelle immersive. Dans *Osmose* (1995) par exemple, la captation de l'équilibre et du souffle de l'utilisateur crée un environnement graphique et sonore en trois dimensions.

¹⁰⁰² Dans *Very Nervous System* (David Rokeby, 1982-91) les gestes d'un performeur sont analysés par un ordinateur relié à une caméra, qui traduit en temps réel ses qualités du mouvement en sonorités pour créer une musique improvisée. La musique est créée à partir des gestes et renverse le paradigme d'une danse créée à partir de musique. La relation entre le corps et la musique est organique, au sens littéral du terme. Elle est viscérale. Le corps se déploie dans l'espace et la musique respecte son identité. C'est un exemple qui montre que l'ordinateur ne fait pas seulement que désincarner l'homme, mais peut fonctionner de concert avec lui, dans une relation intime et privilégiée. Klaus Obermaier, qui crée des installations sonores, lumineuses et vidéos interactives, propose *Dancing House* (2011), durant laquelle les mouvements des participants déforment la façade d'une bâtisse virtuellement présente sous leurs yeux.

¹⁰⁰³ En 2014, Mathieu Chamagne a créé *Apertures*, une sculpture sonore où le visiteur devient interprète à travers ses gestes. L'interaction entre le visiteur et la sculpture est impalpable. Ce dernier doit en effet passer ses mains à travers une fenêtre vide pour obtenir des sons. Pour plus de détails, cf. : <https://vimeo.com/159808164> (consulté le 27 novembre 2018).

¹⁰⁰⁴ PITOZZI, Enrico. « Aux bords de l'audible : une étude sur les théâtres du son ». *Recherches sémiotiques*, 2015/2016, vol. 35/36, n°2-3/1-2 : La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre post-dramatique, pp. 223-255.

¹⁰⁰⁵ LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques », *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁰⁶ Pour une analyse des nouvelles temporalités mises en jeu par les technologies numériques employées dans *Zaum: Beyond Mind*, cf. : WILKINS, Caroline. « *Zaum: Beyond Mind – Beyond Time?* ». *Polysèmes [en ligne]* 2017, n°17 : L'art intempestif – La démesure du temps. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/polysemes/1906> (consulté le 16 décembre 2018).

son) ainsi qu'à l'usage d'écrans vidéo. Dans les deux cas, les pièces proposent un type de « spectacularité numérique ». Proposons quelques exemples, en commençant par le premier cas envisagé, celui du « geste augmenté ». Pour *L'enfant des glaces* (2000), Zack Settel a créé un logiciel qui permet, à partir de la voix (articulations : *legato*, *staccatos*, trilles, accents ; modes d'émission : chanté, parlé, chuchoté), de contrôler des synthétiseurs et échantillonneurs. De plus, le traitement du texte agit sur lui-même. La performance *Babil-on 2* (Grégory Beller, 2015) est considérée comme du « théâtre musical augmenté¹⁰⁰⁷ ». Le performeur, seul sur scène, utilise des gestes aériens pour modifier le son de sa propre voix. Ainsi, le spectateur l'observe agir physiquement sur le son, lorsque par exemple il saisit une boule imaginaire contenant un échantillon de sa voix, qui est capturée est ensuite envoyée de l'autre côté de la salle. Il existe donc une spectacularité qui provient de l'immersion du spectateur dans une autre réalité que sa quotidienneté. Cette réalité fascine par la prouesse technique mais également sa transparence. *Babil-on 2* constitue l'exemple paradigmatique actuel de la pièce hybride qui se donne autant à voir qu'à entendre, tellement le corps est en symbiose avec la machine, autant du point de vue de la synchronisation que de l'homogénéité du traitement et du matériau. À l'aide de deux capteurs aux poignets et d'un microphone (mais aussi d'une Kinect bien dissimulée), le performeur réalise des séquences gestuelles reliées par un argument déterminant qui va de pair avec le matériau sonore entièrement vocal : la métaphore de l'évolution de la civilisation. Il s'agit donc de manipuler la voix en direct selon différentes techniques de dissection et d'auscultation, pour n'en garder qu'un substrat émotionnel épousant une forme musicale progressive. Dans *Toucher* (Vincent-Raphaël Carinola, 2009), le performeur ne joue pas du thérémine mais interagit avec lui au moyen d'un logiciel d'analyse des gestes qui répond en produisant du son. Une *dramaticité* poly-expressive se crée au cours de l'échange continu entre ces deux « protagonistes », résultant d'une part de la richesse sonore et d'autre part de la physicalité des gestes mis en jeu. Paradoxalement, c'est lorsque l'instrument est touché qu'il ne réagit plus, comme si une règle tacite était enfreinte, comme si l'on osait maintenant toucher l'instrument intouchable et découvrir une réaction de l'instrument qui était jusque-là inconnue. Le thérémine impose d'emblée un caractère spectaculaire qui, dans *Toucher*, est amplifié par la dimension dialogique qui s'établit entre le performeur et cette « boîte magique incompréhensible¹⁰⁰⁸ ». Une communication s'installe progressivement entre l'homme et la machine, sous-tendue par l'aspect inévitablement « théâtralisant » de l'écriture, dans laquelle

¹⁰⁰⁷ Terme employé par le compositeur.

¹⁰⁰⁸ EHINGER, Coralie., VIRANI, Jimmy. *Manuel d'initiation au theremin*. Lausanne : Éditions des Sentiers, 2012, p. 8.

le thérémine, semble parfois lutter pour retrouver son identité propre. En exploitant des moyens techniques actuels, le compositeur réussit à donner à cet instrument fascinant un statut différencié sans pour autant lui ôter son aspect mystérieux. Le développement de la lutherie numérique (comme le méta-instrument¹⁰⁰⁹) et des interfaces (comme la Kinect) permet difficilement d'imposer des standards et de créer un nouveau répertoire (même si cela existe, comme Jesper Nordin – *Sculpting the Air*, 2015). En revanche, à partir d'instruments MPE (comme le Karlax ou le Seaboard), qui sont plus proches d'instruments traditionnels, des pièces de concert, des études et une notation adéquate ont pu être réalisées¹⁰¹⁰. Dans *Le patch bien tempéré III* (Tom Mays, 2013), le performeur tient un instrument (le Karlax) qui réagit aux mouvements de rotation de l'axe, de l'inclinaison, d'accélération, ainsi qu'à ses propres clefs et pistons. À l'aide de l'ordinateur, chacune des actions est associée au changement d'un paramètre de synthèse.

Certaines formes musicales scéniques des années 2000-10 intègrent du multimédia, que ce soit de la projection d'images ou de la vidéo (en temps réel ou diffusée). Noémie Pascal parle de spectacularité comme élément récurrent des formes scéniques entre 1994 et 2004. Sur les œuvres multimédias, elle dit que :

Tous les moyens techniques disponibles sont utilisés pour créer un espace englobant, plurisensoriel, 'pluristimulant', qui frôle la 'magie' par la manière dont il transforme la réalité. Souvent à la limite du 'spectacle', elles jouent la plupart du temps dans le grandiose, ajoutant à l'impact de la multisensorialité celui de l'inouï et du jamais vu.¹⁰¹¹

L'auteure relève plusieurs facettes du spectaculaire : mélanges de tous genres, importance de la perception physique et dramatique, moyens technologiques employés. Même si ce genre de pièces est écartée du chapitre d'analyse, proposons quelques exemples. L'œuvre

¹⁰⁰⁹ Le méta-instrument, inventé par Serge de Laubier en 1986 est un transducteur gestuel. À partir de capteurs situés sur les poignets, les coudes et les bras, il convertit l'énergie cinétique en énergie électrique. Le geste est encodé en données numériques, qui transitent vers l'ordinateur, puis un DAC (conversion du signal numérique en signal analogique). Enfin, le haut-parleur assure la dernière transduction, de l'électricité vers l'acoustique. Selon son concepteur, le méta-instrument est un instrument électronique convainquant puisque l'auditeur est capable d'entendre le geste : « on entend le geste. Un même paramètre manipulé par un avant-bras lourd donc lent mais précis, ou par un doigt vélocité mais beaucoup plus instable, change radicalement le résultat sonore et le son de l'algorithme¹⁰⁰⁹ ». DE LAUBIER, Serge. « Le méta-instrument a-t-il un son ? Émergence de lois ou de constantes dans le développement d'instruments virtuels ». In : GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*, op. cit., p. 156.

¹⁰¹⁰ Parmi les pièces pour Karlax, citons par exemple *Le patch bien tempéré III* (Tom Mays, 2013), *Presque rien pour karlax* (Tom Mays, 2014), *Étude pour deux Karlax* (Jean Lochard et Rémi Dury, 2014), *Clepsydre* (Pierre-Yves Aumont, 2015) et *Rotations Méandres Accélération* (Raphaël-Tristan Jouaville, 2015).

¹⁰¹¹ PASCAL, Noémie. « Unité dans les musiques d'aujourd'hui ». In : NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 782.

Eraritjaritjaka – musée des phrases (Heiner Goebbels, 2004) oscille constamment entre le temps réel déroulé sur scène et celui projet à l'écran. Tandis qu'un quatuor à cordes joue devant le public, l'écran géant montre des images d'un homme sortant du théâtre, prenant un taxi et rentrant chez lui se cuisiner une omelette. Le compositeur joue sur le caractère illusionniste du théâtre qui est censé nous transporter dans un « autre » endroit. Nul ne peut affirmer si les événements de la vidéo se déroulent en direct ou sont simplement diffusés, de telle sorte que la réalité « extérieure » devient une autre scène. C'est la constante ambiguïté régnant dans la dissociation des sources, du performeur, de la salle de concert, qui questionne la perception de l'espace et du temps. Il s'avère finalement que l'appartement est caché sur scène derrière l'écran. Dans *Le cas Jekyll* (François Paris, 2018), pour quatuor à cordes et baryton, plusieurs écrans restituent en direct le chanteur sur scène. L'idée du double est multiplexée. En plus de la voix du chanteur, l'ordinateur peut produire d'autres voix pour créer une harmonisation en temps réel et une bande sonore enregistrée au préalable peut restituer la voix du chanteur – sans compter les écrans qui font explicitement partie du thème du double. Tout comme la pièce précédente, il en résulte un théâtre de l'ambiguïté. Dans *Study for String Instrument #3* (Simon Steen-Andersen, 2011), le violoncelliste se déphase progressivement vis-à-vis d'une projection de lui-même diffusée derrière lui. Il y a une ambiguïté entre le jeu réel et le jeu virtuel. La pièce *Light Music* (Thierry De Mey, 2004) exploite la frontière poreuse entre le geste du musicien et celui du danseur. Le musicien joue d'une percussion virtuelle selon plusieurs modes de jeu. Suivant chaque comportement du dispositif (nommé Light Wall System), un type de mouvements précis des mains (captés à l'aide d'une caméra) est sollicité pour pouvoir générer et moduler des séquences musicales. S'affronte un plan réel du mouvement des mains, mis en évidence par la lumière, et la reproduction des gestes en temps réel via un écran disposé derrière le performeur. Les images ne sont pas une restitution exacte de la performance mais sont traitées (traînée produite par le mouvement, filtres, etc.). L'auditeur-spectateur est une nouvelle confronter à une dualité réel/virtuel¹⁰¹². Dans *Piano Hero #1* (Stefan Prins, 2011), pour clavier MIDI et vidéo, chaque touche déclenche un échantillon de film qui présente un performeur réalisant diverses actions sonores au-dessus des cordes d'un piano. Bien que la synchronisation entre l'enfoncement des touches et la lecture de séquences soit bien effective, il existe une disjonction de nature entre les mouvements des deux protagonistes, qui provoque un contraste entre le pianiste réel et le pianiste virtuel. Lorsqu'au milieu de la pièce, l'écran projette le

¹⁰¹² Pour une étude détaillée de *Light Music*, cf. : POTAPOVA, Vera. *Le geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers Light Music de Thierry De Mey*. Mémoire de maîtrise : Musique. Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2016.

performeur de dos plutôt que les séquences enregistrées, le pianiste réel est impuissant et devient virtuel, ce qui induit un changement de perception de la réalité et de la virtualité. Est-ce bien la performance qui est projetée ou bien est-ce une répétition enregistrée ? Le pianiste réel l'était-il réellement lorsque l'écran projetait un autre performeur, quand bien même ils étaient reliés par la technologie ? Les mouvements du pianiste, silencieux, sont interprétés différemment. Alors que le lien était évident, un véritable questionnement surgit tout d'un coup. Dans *Spazio-Tempo* (Mario Bertoncini, 1969), tandis que les musiciens réagissent à des images – ils jouent uniquement durant le temps d'exposition d'une partition diffusée à l'écran – les mimes réagissent eux à un code gestuel que le chef réalise envers les danseurs. Ils deviennent des exécutants musicaux car leurs réactions sont liées à la provocation du geste du chef de l'ensemble musical. Dans ce cas, il est évident que le spectateur est immergé dans un espace d'informations sono-visuelles.

Dans tous les cas présentés, l'apport de la vidéo engendre une réflexion sur le réel et le virtuel. Pour Paul Virilio, exister signifie exister ici et maintenant, situation qui se trouve menacée par les nouvelles possibilités numériques, dont l'aspect négatif est mis en avant : « ce qui nous attend est une perturbation dans la perception de ce qu'est la réalité : c'est un choc, une commotion cérébrale¹⁰¹³ ». Dans la même intention, selon Malcolm Le Grice, les médias de masse ont provoqué un « schisme culturel » [*cultural schism*] entre l'objet culturel et sa représentation. Cette dernière, créée par l'électronique, est perçue comme si elle était réelle. Et cela devient une habitude : « notre discours avec le réel est devenu un discours avec l'image représentée, une présence de l'image qui n'est pas en conflit avec son manque de proximité physique¹⁰¹⁴ ». L'usage des technologies interactives, si elle provoque un nouveau type de spectacularité, engendre donc en contrepartie une dévaluation du *caractère vivant*. La différence entre réel et virtuel devient floue. Le réel s'effondre dans le virtuel et participe à la construction d'une identité ancrée dans un espace technologique. Les technologies interactives créent un simulacre. En dehors des pièces qui n'incluent pas de la vidéo, et dont le caractère spectaculaire provient de la relation inédite et mystérieuse entre le geste et le son, dans le cas d'une projection à l'écran, c'est bien le « choc cognitif » (l'inconsistance du sens de l'orientation) qui est à l'origine de la spectacularité.

¹⁰¹³ “What lies ahead is a disturbance in the perception of what reality is: it is a shock, a mental concussion.” VIRILIO, Paul. « Speed and Information: Cyberspace Alarm! ». *CTHEORY [en ligne]* 1995. Disponible sur : <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=72> (consulté le 15 décembre 2018).

¹⁰¹⁴ “Our discourse with the real has become a discourse with the represented image, a presence of the image not in conflict with its lack of physical proximity.” LE GRICE, Malcolm. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres : British Film Institute, 2001, p. 311.



Le caractère spectaculaire des formes musicales scéniques, en particulier celui du théâtre musical, s'identifie selon différentes modalités. La crise du personnage et l'esthétique du montage ont altéré l'identité musicienne. En conséquence, la polyvalence du performeur en scène, tout comme les techniques de jeu étendues et les gestes muets (qu'ils soient à *main nue* ou à *main équipée*) participent à la création d'une « musique visible ». La disposition des pupitres sur scène, les postures du performeur ainsi que ses déplacements dynamisent l'espace scénique, qui devient lui-même spectaculaire. De plus, la présence de technologies interactives (dont la projection vidéo en temps réel), tout comme l'imitation des timbres instrumentaux par la voix (et inversement) peuvent brouiller le lien entre ce qui est vu et ce qui est entendu, créant ainsi des dissonances cognitives. Enfin, l'intégration d'éléments chorégraphiques, manifestement spectaculaire, et la représentation d'une symbolique agonistique (par impuissance ou dépassement) nous invitent à considérer le geste comme l'un des éléments scéniques le plus spectaculaire, qui contribue le mieux à la perception d'une forme esthétique globale. Ces pièces n'ont donc d'intérêt que jouées sur scène et il est naturel de prendre en compte le geste comme paramètre de composition (et de réception) lors d'une analyse en situation de jeu.

Conclusion : pour une analyse du geste du musicien en situation de jeu

Au lendemain de la seconde guerre, la *musique concrète* engendre une nouvelle conscience de l'écoute et une discontinuité entre le sonore et le visuel. Tandis que l'espace devient un paramètre de composition, le temps musical devient fragmenté. L'opéra est rejeté et emporte avec lui ses structures dramaturgiques et sa technique vocale. Une nouvelle approche de la composition vocale émerge, dans une perspective néo-avant-gardiste (évacuation de la sémantique au profit de la phonétique) héritée de figures telles que Kurt Schwitters et Raoul Hausmann. Le traitement vocal trace une ligne de continuité entre la première et la seconde moitié du XX^e siècle et la bande magnétique permet finalement de considérer la voix comme matériau sonore à part entière. Les techniques de composition ne sont finalement que des approfondissements ou des transpositions de celles d'avant-guerre : la *musique concrète* permet des collages comme ceux des arts plastiques du début du siècle, l'écriture sérielle provient du dodécaphonisme des années 1920, John Cage mise sur le hasard comme Marcel Duchamp

l'avait fait, la performance vocale date des avant-gardes et l'excentricité et le détournement sont typiquement néo-dadaïstes. En peinture, le retour de la toile monochrome (équivalent pictural du vide ou du silence) est concomitant à la création de pièces où le silence est un élément primordial de la composition (John Cage).

Dans les années 1950, le geste devient un vecteur d'hybridation des arts, et les codes dictés par les avant-gardes du début du XX^e siècle sont repris à travers l'art de la performance. Le théâtre devient progressivement postdramatique, tout comme la musique de scène se compose à partir d'un *temps non-linéaire*. À la manière de Samuel Beckett, certains compositeurs notent de manière consciencieuse chaque action du performeur-musicien sur partition. Le geste devient paramètre d'écriture. Après une période expérimentale dans les studios et quelques concerts acousmatiques, la scène musicale est réinvestie dans les années 1960-70 (et même dès la fin des années 1950, avec des pièces de Dieter Schnebel et Mauricio Kagel) par des compositeurs qui proposent un répertoire « terriblement » vivant, au moment où la radio surexpose la musique (en éclipsant l'observation des modes de production sonores pour n'en garder que la trace) et touche la masse, provoquant, selon Theodor W. Adorno, une « régression de l'écoute¹⁰¹⁵ ».

Le théâtre musical, qui est principalement une musique d'actions, devient au lendemain de la guerre, grâce au changement médiologique parachevé par la fondation des deux studios (Cologne et Paris), une forme musicale scénique indépendante de l'opéra et de ses caractéristiques (dramaturgie linéaire et unique fournie par le livret, musique conçue après le livret, chant lyrique, développement de la psychologie des personnages, etc.). La déhiérarchisation des modes d'expression musicaux permet d'établir un contrepoint à deux niveaux : le matériau lui-même (comme cela se fait avec les hauteurs de notes) et les modes d'expressions (dans une sorte d'extension du tandem voix/instrument). Bien qu'il s'agisse d'un genre de prédilection pour une poignée d'entre eux (Georges Aperghis, Mauricio Kagel, Jani Christou, Luciano Berio), tous les compositeurs de la jeune génération d'après-guerre composent un ou plusieurs théâtres musicaux, y compris Karlheinz Stockhausen¹⁰¹⁶, qui finira par vouloir réaliser un projet d'art total, où le sonore se situe au même niveau que le visuel :

¹⁰¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris : Allia, 2010.

¹⁰¹⁶ Dans *Inori* (1977), le visuel est une composante essentielle de l'œuvre, matérialisée par les gestes et actions des interprètes. Un geste peut être utilisé comme timbre ou *tempo* et inscrit dans un processus de composition d'inspiration sérielle, tout comme le son. La partition comporte un dessin précis de chaque geste numéroté. Le compositeur utilise l'aspect gestuel pour modifier la perception des changements musicaux, qui selon lui, devraient être vécus comme une prière. Stockhausen compose au même moment le premier opus de *Licht*, pour lequel il affirme que « la gestualité acoustique et la gestualité optique sont aussi fortement développées l'une que l'autre »

Lors d'un concert, on **voit** justement la musique et on la lit aussi avec les yeux. La musique est également geste. Certains processus sonores sont plus compréhensibles lorsqu'on voit les gestes qui permettent de les produire. Des gestes particuliers pourraient rendre les processus sonores encore plus évidents à l'écoute. En ce sens, j'essaie de développer une musique scénique intégrale – nouvelle pour chaque projet – dans laquelle on voit et on entend uniformément car tout s'assemble dans la sensibilité et l'esprit musical.¹⁰¹⁷

Pour le compositeur allemand, le potentiel spectaculaire d'une représentation scénique est donc essentiel, et se produit par exemple grâce à l'observation de propriétés acoustiques¹⁰¹⁸ ou d'un performeur « auscultant » un instrument¹⁰¹⁹. Finalement, l'aspect visuel et gestuel devient un matériau de composition à part entière, où l'effectuation de l'action compte autant que le résultat. C'est la raison pour laquelle Dieter Schnebel qualifie les *Maulwerke* (1971) de « processus musical » et que, pour Philippe Albèra, le théâtre musical « est un théâtre de signes,

[*Die akustische Gestik und die optische Gestik gleich stark entwickelt sind*]. STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Komponist und Interpret ». In : *Id., Texte zur Musik. Tome 9 : 1984-1991*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1998, p. 187.

¹⁰¹⁷ „Bei musikalischen Aufführungen **sieht** man eben auch die Musik und liest sie mit den Augen. Musik ist ja auch Geste. Man versteht manche Tonvorgänge besonders gut, wenn man die Gesten sieht, die zur Hervorbringung der Töne dazugehören. Besondere Gesten könnten dazu dienen, daß man die Tonvorgänge noch klarer hört. In dem Sinne versuche ich, eine integrale szenische Musik zu entwickeln – und zwar mit jedem Projekt wieder anders –, bei der man einheitlich sieht und hört, weil alles im musikalischen Verstande und im musikalischen Gemüt zusammenkommt“. STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Zur Evolution der Musik ». In : *Id., Texte zur Musik. Tome 9 : 1984-1991, op. cit.*, p. 596.

¹⁰¹⁸ Dans *Alphabet pour Liège* (1972), Karlheinz Stockhausen met en rapport les vibrations acoustiques et la modification de la matière. Il révèle les *chiasmata intersensoriels* en montrant que ce qui est entendu peut être vu. L'œuvre est délibérément spectaculaire. Il y a treize sections, comme briser du verre avec des sons ou rendre les vibrations sonores visibles par des flammes, rayons lumineux et liquides. Dans une autre section, de la poudre disposée sur un tambour dessine des formes différentes suivant les voyelles du chanteur. Karlheinz Stockhausen dit qu'il a « toujours été intéressé par le fait que tout devient art, même ce que l'on voit. Le fait de voir apporte toujours quelque chose lors des exécutions » [*Mich hat immer interessiert, daß alles Kunst wird; auch das, was man sieht.*]. STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Zur Evolution der Musik », *op. cit.*, p. 596.

¹⁰¹⁹ *Mikrophonie I* (1964) requiert deux couples d'interprètes, un tam-tam, deux microphones et deux filtres. Les joueurs ne jouent jamais avec l'instrument mais l'auscultent, de sorte qu'il y a finalement autant à voir qu'à entendre. L'attitude des joueurs est mystérieuse et induit une spectacularité. Musicalement, le son du tam-tam est trop riche. Il est donc filtré afin de rendre compte des fragments de cette richesse. Stockhausen emploie 53 mots différents pour décrire les modes de jeu (aboyant, rugissant, grondant, etc.). L'idée de la pièce est atypique puisqu'elle consiste à donner à voir à l'audience une recherche expérimentale de timbres instrumentaux. Aux côtés des baguettes et des archets, « le microphone, jusqu'à présent utilisé comme un appareil d'enregistrement passif rare pour reproduire le son aussi fidèlement que possible, devrait devenir un instrument de musique et influencer à son tour toutes les caractéristiques sonores par son fonctionnement » [*Das Mikrophon, bisher als srrarres, passives Aufnahmegerät zum Zwecke der möglichst getreuen Klangwiedergabe verwendet, müsste dazu ein Musikinstrument werden und durch seine Bedienung wiederum alle Klangeigenschaften beeinflussen*]. Le spectateur entre dans le laboratoire du compositeur, dans les « coulisses ». Visuellement, le tam-tam sépare les deux équipes et devient presque objet de culte. Le tam-tam est exploité dans toutes ses dimensions acoustiques. STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Mikrophonie I (1965) für Tamtam, 2 Mikrophone, 2 Filter und Regler ». In : *Id., Texte zur Musik. Tome 3 : 1963-1970*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1971, p. 60.

qui valorise ce qui est transitoire¹⁰²⁰ ». La démarche peut en effet devenir la finalité d'action et « l'éphémère dev[enir] contenu en soi¹⁰²¹ ».



Absolument tout compte dans une performance. Tout est potentiellement signifiant. En particulier, l'aspect visuel (vêtements, gestes du chef, attitudes/mimiques corporelles, rebond du geste percussif, lumière¹⁰²², costumes/accessoires¹⁰²³, etc.) contribue à créer une jouissance esthétique provenant d'une appréhension holistique de la forme musico-scénique :

Si la musique est un phénomène intrinsèquement incarné et multimodal à travers lequel le sens émerge en temps réel, alors il n'y a *a priori* aucune manière de tracer une ligne entre ce qui importe et ce qui n'importe pas dans sa performance [...] Il n'y a rien qui ne puisse pas *affecter* la signification d'une performance. Il n'y a aucunes règles de non-pertinence. Tout compte, jusqu'à preuve du contraire.¹⁰²⁴

En termes musicologiques et d'analyse musicale, les modalités traditionnelles ne suffisent pas à rendre compte de la réalité des œuvres : l'étude de la partition est par définition incomplète car le signe ne peut suffire à représenter par avance la réalité scénique du théâtre musical. Par ailleurs, l'aspect scénique et spectaculaire possède une matière propre qui interagit constamment de façon dialogique avec le musical. Se focaliser sur le geste du musicien apparaît alors comme un bon compromis pour faire face à cette problématique. En effet, le geste donne

¹⁰²⁰ ALBÈRA, Philippe. « Opéra », *op. cit.*, p. 424.

¹⁰²¹ DEMIERRE, Jacques. « Mauricio Kagel entre musique et théâtre », *op. cit.*, p. 103. La phrase entre guillemets provient de : KAGEL, Mauricio. « Staatstheater [1971] ». **In** : *Id.*, *Tam tam*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰²² En 1970, Kagel prônait le plaisir de la musique par tous les sens afin de retrouver l'essence humaine de la pratique musicale. Dans *Camera oscura* (1965), pour sources de lumières et acteurs, la lumière possède un rôle dramatique, comme c'est également le cas dans *Les soldats* (Bernd Alois Zimmermann, 1965). Dans la *Sequenza V*, le tabouret (seul objet) est au milieu de la scène pour accentuer l'effet dramatique. La lumière doit suivre le performeur et éclairer tout son corps. Ils « transmettent un sentiment de distance et de solitude » [*They convey a sense of distance and loneliness*]. DEMPSTER, Stuart. Cité dans : BERIO, Luciano. *Sequenza V* [partition] *op. cit.*

¹⁰²³ Dans la *Sequenza V*, le tromboniste doit porter un habit spécifique (cravate blanche) tandis que dans *Con voce*, les performeurs sont vêtus d'une chemise et d'un papillon noirs. Les dernières œuvres de Jani Christou prennent l'allure de rituels théâtraux, où la musique possède une apparence plus sobre. Le tissu rouge de *Strychnine Lady* permet de recouvrir l'alto et de représenter l'image d'un sacrifice pratiqué durant l'antiquité. *Mysterion* (1966), basé sur des textes du *Livre des morts des Anciens Égyptiens*, est un rituel en neuf étapes. Le compositeur accorde de l'importance aux costumes et aux masques – comme le fera d'ailleurs George Crumb dans *Lux Aeterna* (1971). Selon Maria Yerosimou, « dans *Mysterion*, le masque est lié à l'incarnation des esprits que l'on trouve dans le 'Livre des morts des Anciens Égyptiens'¹⁰²³ » [*In Mysterion the mask is connected with the embodiment of the spirits found in the Egyptian 'Book of the Dead'*]. YEROSIMOU, Maria. « Christou and Theatricality ». **In** : *Id.*, *Jani Christou's Strychnine Lady (1967): The Development of an Interpretative Strategy in the Context of the Interdisciplinary Ideas Surrounding Its Genesis*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰²⁴ "If music is an intrinsically embodied and multimodal phenomenon through which meaning emerges in real time, then there is no *a priori* way of drawing a line between what does and does not matter in its performance [...] There is nothing that *may* not affect the meaning of a performance. There are no rules of irrelevance. Everything counts, until proved otherwise." *Id.*, p. 324

à percevoir au niveau sensible des éléments tangibles de la dynamique de la pièce (structuration en tant qu'événements saillants, sur le plan sonore autant que visuel), mais donne également à voir des éléments de signification (analyse distanciée du rituel du concert, procès sur les relations entre musiciens, dénonciation politique, etc.). Enfin, il est, à son degré 0 de signification, pure énergie dynamique servant à produire le son. Dans ce cas, l'analyse sonore devient en quelque sorte une autre manière de mesurer le geste. Cependant, toutes les modalités de la dimension visuelle du concert se recoupent, entre elles et avec le sonore, si bien qu'une pièce de théâtre musical se situe souvent au carrefour de tous ces éléments. C'est la raison pour laquelle, bien que nous nous focalisions sur le geste, l'analyse ne peut faire l'économie des autres caractéristiques de la performance.

À travers un corpus de pièces déterminé, il s'agit de montrer, par une méthode d'analyse systématique, que la complexité du caractère spectaculaire (en particulier le geste) possède malgré tout une dimension structurelle qui est prégnante pour l'auditeur-spectateur. Le point névralgique de l'analyse réside précisément dans l'étude des articulations entre le caractère spectaculaire et la musique. Les différentes études de cas permettent finalement de dégager des conclusions théoriques, et ainsi prouver que le déroulement d'un théâtre musical n'est hétérogène qu'en apparence, sa consistance découlant de modèles structurels incluant le geste. Tel est l'enjeu du prochain chapitre.

III. Analyse

« N'y a-t-il pas des 'réaménagements externes' qui sont, en réalité, des réaménagements internes ? Si le geste fait partie de la musique, alors l'analyse qui le réintègre dans sa construction, tout en nous contraignant à sortir de notre musique, ne nous fait plus sortir de la musique¹⁰²⁵ »

¹⁰²⁵ MOLINO, Jean. « La musique et le geste », *op. cit.*, p. 145.

Le présent chapitre se focalise sur l'analyse du geste du musicien, dans une démarche qui tient avant tout compte des performances elles-mêmes sans pour autant dénigrer le recours à la partition permettant dans bien des cas d'obtenir des informations complémentaires. Le chapitre précédent a montré que le geste semble bien être un paramètre de composition (et donc de réception) du théâtre musical. Il convient maintenant de soutenir cette affirmation en expliquant comment il peut structurer la forme musico-scénique et ainsi être prégnant pour celui qui écoute et qui observe. L'analyse proprement dite repose sur le postulat suivant, qui sert alors de définition pour les pièces de notre corpus :

Ce genre de pièces – comprenant des œuvres de Cage, de Bussotti, de Schnebel, pour ne citer qu'eux – doivent être considérées comme des polyphonies d'un genre différent, où le jeu des tensions inhérentes à tout processus d'écriture musicale se met à produire des figures différenciées en termes de nature mais agissantes les unes avec les autres : d'une part une dimension sonore, analysable à l'aide de paramètres acoustiques, et d'autre part une dimension gestuelle et visuelle, qui rentre dans un paradigme fonctionnel différent, mais qui en même temps participe à la fabrication de la figure formelle générale de la pièce *avec* le son. Progressivement gestes *et* sons sont ainsi amenés à posséder une valeur fonctionnelle formelle.¹⁰²⁶

Le chapitre est constitué de cinq parties. Après s'être demandé pourquoi l'analyse du geste (et plus particulièrement du caractère spectaculaire) représente un enjeu pour la musicologie, nous verrons de quelles manières peut-on l'envisager. Puis, à partir de 10 études des cas, regroupées suivant le dispositif éventuel employé (acoustique, mixte, électroacoustique), nous proposerons des éléments de théorisation ainsi qu'une proposition méthodologique qui puissent servir à de futures recherches, que ce soit dans le théâtre musical ou bien au-delà.

¹⁰²⁶ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, pp. 423-424.

Analyser le geste : un enjeu pour la musicologie

Arrivés au terme de l'état de l'art, nous avons considéré le geste comme du mouvement signifiant, c'est-à-dire ayant une fonction extra-sonore. Analyser le mouvement peut donc être le premier stade pour analyser le geste. Historiquement, l'analyse du mouvement émerge dans le domaine de la danse et remonte au XV^e siècle grâce aux premiers recueils de notation du mouvement¹⁰²⁷. La théorie de Rudolf Laban dans la première moitié du XX^e siècle constitue un apport décisif puisque son auteur œuvre pour une compréhension profonde de la signification du mouvement¹⁰²⁸, contrairement à ce qui prévalait à l'époque : « tout geste et toute action de notre corps constituent un mystère infiniment profond et [...] ne sont pas simplement des jeux, des tours et des combines, comme la plupart des gens les considèrent à l'époque actuelle¹⁰²⁹ ». Depuis les années 1980, l'AFCMD¹⁰³⁰ (Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé) actualise la méthode d'analyse du mouvement labanienne vieille de plus de cinquante ans, en établissant une « relation entre perception et action, avec ses implications sur la conscience, sur l'exécution et sur la lecture du mouvement¹⁰³¹ ». Même si cette méthode fait appel à des données récentes et quantitatives de la science, son application reste qualitative, sans captation de données. L'analyse du mouvement en termes quantitatifs est, elle, solidaire de procédés techniques et commence donc dès l'invention de la photographie¹⁰³². Après une étape importante associée à l'enregistrement des déplacements d'un styilet sur une tablette graphique en 1957 (par la société Vector General), elle se poursuit aujourd'hui à l'aide de

¹⁰²⁷ Au XV^e siècle sont écrits les traités d'Antonio Cornazano et Guglielmo Ebreo sur les danses basses. Au XVI^e siècle, c'est avec l'orchésographie de Thoinot Arbeau que la notation du mouvement se développe, avant que le système Feuillet ne se mette en place au XVII^e siècle.

¹⁰²⁸ Rudolf Laban pensait qu'étudier les gestes de l'homme mènerait à une meilleure compréhension de celui-ci, et que la négligence de l'apprentissage du mouvement était une des causes des échecs de notre civilisation : « si nous examinons le contenu émotif et volitif des gestes humains, nous sommes à même d'aborder, sous un angle tout à fait différent, la compréhension du mystère du faire et du danser ». LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse, 2003, p. 230.

¹⁰²⁹ *Id.*, p. 130.

¹⁰³⁰ L'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD) est une approche française de l'analyse du mouvement née dans les années 1980 lors de la mise en application des lois sur l'enseignement en danse. Elle fut développée par Odile Rouquet et Hubert Godard dans le but de former les professeurs de danse, sous l'influence des recherches contemporaines de Alain Berthoz et Michel Bernard. Pour une brève mise en contexte de la constitution de ce champ de recherche, cf. : ROQUET, Christine. « Postface. De l'analyse du mouvement ». In : *Id.*, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Biarritz : Atlantica, 2009, pp. 166-171.

¹⁰³¹ HARBONNIER-TOPIN, Nicole., DUSSAULT, Geneviève., FERRI, Catherine. « Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé ». In : Actes du colloque *WDA Global Dance Summit : Contemporanéiser le passé, envisager le futur* (Angers, 6-11 juillet 2014). Disponible sur : <https://ausdance.org.au/articles/details/vers-une-actualisation-de-lanalyse-du-mouvement-danse> (consulté le 6 août 2018).

¹⁰³² En 1878, une série de photographies de l'allure d'un cheval (nommé Sally Gardner) au galop dévoilent que l'animal a toujours deux pattes posées sur le sol.

moyens bien plus sophistiqués¹⁰³³ (capteurs en tous genres : vidéos, musculaires, cérébraux, de pression, de souffle, ultra haute définition, etc.) et accessibles à tous¹⁰³⁴.

Bien qu'il existe des études sur le geste du danseur se mouvant au rythme de la musique¹⁰³⁵, il n'y a pas à ce jour de méthode d'analyse du caractère spectaculaire ou du geste du musicien destinée à l'étude d'œuvres musicales contemporaines. Même si Louise Campbell analyse les trois pièces pour clarinette seule d'Igor Stravinsky¹⁰³⁶, il s'agit d'un répertoire trop vieux, où le geste n'est pas pris comme paramètre de composition. Quant aux études sur les expressions faciales et gestes accompagnateurs des pianistes citées dans l'état de l'art, le constat reste le même puisqu'il s'agit d'œuvres de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert ou Claude Debussy. Cette carence dans le domaine de l'analyse musicale est sans doute due à la trop grande hétérogénéité du répertoire de théâtre musical mais aussi au problème général de description et de transcription du geste, car comme l'écrit Richard Sennett, « le langage n'est pas un 'outil spéculaire' adéquat pour les mouvements physiques du corps humain¹⁰³⁷ ». En effet, l'absence de réelle codification des gestes rend peu pertinente une description textuelle ou verbale du mouvement et surtout, de sa signification, comme le remarque Jean Molino :

Nous ne savons pas comment décrire en général les gestes [...] La plupart des gestes ne sont pas codifiés et, dans le domaine des faits humains, il n'y a système que lorsqu'il y a codification et régulation par la société. Il semble donc imprudent de s'attaquer à la description globale des gestes humains : mieux vaut sans doute n'aborder que des domaines très limités, et dans lesquels est à l'œuvre une certaine régulation sociale.¹⁰³⁸

La musicologie regorge naturellement de méthodes d'analyse concernant le sonore (au sens général du terme), que ce soit par l'analyse prescriptive des symboles que la partition comporte

¹⁰³³ Il existe également une étude sur l'analyse des qualités du mouvement traitées par l'interaction homme-machine : FDILI ALAOUI, Sarah. *Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction*. Thèse de doctorat : Informatique. Paris : Université Paris-XI, 2012.

¹⁰³⁴ Parmi les logiciels gratuits d'analyse du mouvement, citons par exemple WINanalyze, disponible sur : <https://winanalyze.com/motion-tracking-software/> (consulté le 6 août 2018).

¹⁰³⁵ L'analyse topologique des gestes [*topological gesture analysis*], qui repose sur la projection de repères musicaux sur des trajectoires gestuelles, suggère que la mesure musicale est codée dans la topologie de l'« espace péripersonnel » [*peripersonal space*] du danseur (l'espace autour de son corps atteignable avec ses membres), et que les danseurs utilisent des « stratégies d'occupation de l'espace qui sont fortement liées à des repères musicaux » [*Dancers use strategies of occupation of space that are strongly linked with musical cues*]. Celles-ci formeraient alors une base pour recréer les idiosyncrasies d'un style de danse. NAVEDA, Luiz., LEMAN, Marc. « The Spatiotemporal Representation of Dance and Music Gestures Using Topological Gesture Analysis ». *Music Perception* [en ligne] 2010, vol. 28, n°1. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/28/1/93> (consulté le 6 novembre 2018), p. 108.

¹⁰³⁶ CAMPBELL, Louise. « The Observation of Movement ». Rapport du laboratoire *IDMIL* [en ligne] Montréal, 2005. Disponible sur : www.idmil.org/media/publications/lbmf_final_report.pdf?id (consulté le 12 août 2018).

¹⁰³⁷ SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, op. cit., p. 133.

¹⁰³⁸ *Id.*, pp. 145-146.

(analyse schenkérienne, théorie des fonctions, séries de George Perle, etc.) ou par l'analyse descriptive du son proprement dit (analyse schaefferienne, Unités Sémiotiques Temporelles, analyse fonctionnelle de Stéphane Roy, etc.). Si elles s'avèrent pertinentes pour tout travail d'analyse musicale, elles se révèlent insuffisantes pour servir notre propos car elles ne prennent pas en compte le paramètre du geste. En effet, malgré un *temps non-linéaire* et éclaté, ainsi que l'absence de termes mélodiques – formant l'archétype objectif d'une unité d'actualité de conscience – les formes musicales scéniques appartenant au théâtre musical participent également, via leur caractère spectaculaire, à la perception d'un ensemble, d'une synthèse, d'un « résultat commun » comme dirait Edmund Husserl – idée qu'il emprunte par ailleurs en grande partie à William Stern :

Une succession discontinue, malgré la non-simultanéité de ses termes, peut être rassemblée par un lien de conscience, par un acte d'appréhension ayant une unité. Que plusieurs sons successifs donnent une mélodie, c'est possible seulement parce que la succession des processus psychiques s'unifie 'sans plus' pour former un ensemble. Ils sont l'un après l'autre dans la conscience, mais ils tombent à l'intérieur d'un seul et même acte d'ensemble. Ce n'est pas que nous ayons les sons d'un seul coup, ni que nous entendions la mélodie parce que dans le dernier son subsisteraient les derniers sons précédents, mais les sons forment une unité successive avec un résultat commun, la forme de l'appréhension.¹⁰³⁹

En définitive, une méthode d'analyse du caractère spectaculaire permettrait de rendre compte des enjeux formels et esthétiques d'œuvres musicales scéniques où « tout compte ».



Bien qu'il n'existe pas de méthode d'analyse du geste du musicien, on trouve malgré tout quelques exemples d'analyses d'œuvres du répertoire contemporain où le geste a une fonction structurelle. Dans cette optique, le travail de Jean-François Trubert fait office d'exception, comme en témoignent l'étude sur *Der Schall*¹⁰⁴⁰ (Mauricio Kagel, 1968) ou celle de *Luna Park*¹⁰⁴¹ (Georges Aperghis, 2011) dans laquelle une analyse du geste en situation de jeu révèle la forme esthétique multimodale de l'œuvre¹⁰⁴². En ce qui concerne *Der Schall*, le

¹⁰³⁹ HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 34.

¹⁰⁴⁰ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre Instrumental chez Mauricio Kagel », *op. cit.*

¹⁰⁴¹ TRUBERT, Jean-François., BELLER, Grégory. « *Luna Park* (2011): An Aesthetics of Shock », *op. cit.*

¹⁰⁴² Une analyse vidéo interactive de la performance est disponible en ligne : <https://wave.ircam.fr/demo/aperghis-luna-park/> (consulté le 12 novembre 2018).

geste comme le son sont discrétisés en unités typomorphologiques¹⁰⁴³. La méthode de Rudolf Laban est utilisée pour son aspect énergétique et pour qualifier le flux sonore et celui du mouvement. Jean-François Trubert situe les différents modes d'énergie (appelés « efforts ») disposés dans le « contour scénique ». Il analyse le trajet acoustique de la pièce en tenant compte du filtrage sonore selon la répartition des instruments dans les différentes parties de la pièce. Il met en évidence un potentiel d'informations supplémentaires provenant de la somme des typologies sonore et gestuelle (c'est-à-dire leur contrepoint) qui rend partiellement compte du contour formel de *Der Schall* (et qui est donc prégnante pour l'auditeur-spectateur), de sorte que le tout représente plus que la somme de ses parties : « les instructions de jeu inhabituelles combinées aux instruments forcent la mise sous tension des gestes d'exécution¹⁰⁴⁴ ». Lorsque les musiciens brandissent un coquillage ou une corne de brume, le spectateur est surpris. C'est en effet « les moments de densité d'information vont venir en quelque sorte épaissir l'espace scénique, en modifier les moments de temps perçus¹⁰⁴⁵ ». Finalement, le geste apparaît bien comme une entité formelle de *Der Schall*.

À travers trois pièces du répertoire contemporain (John Cage – *Composed Improvisation*, 1990 ; Morton Feldman – *The King of Denmark*, 1964 ; Vinko Globokar – *?Corporel*, 1985) Cory Hills analyse les notations graphiques et attribue différentes fonctions aux *gestes sonores* en s'inspirant de la théorie de Robert S. Hatten¹⁰⁴⁶. Il obtient trois niveaux de gestes (un niveau microscopique intérieur, un niveau intermédiaire dit extérieur, un niveau macroscopique correspondant à une section entière) comportant chacun les fonctions suivantes : ascendante/descendante, d'introduction/cadentielle, statique. Seule la pièce de Vinko Globokar concerne également les *gestes corporels*, avec lesquels l'auteur établit la distinction « simultanée/indépendante », suivant que le geste est accordé ou non avec la musique. L'auteur remarque qu'au niveau structurel global, les trois pièces comportent la même série de fonctions gestuelles suivantes : introduction, ascendante, descendante, cadentielle. Il matérialise, à l'aide d'un vocabulaire graphique élémentaire (flèches, courbes), la structure de fonctions gestuelles de chacune des trois pièces, dont voici un exemple :

¹⁰⁴³ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

¹⁰⁴⁴ *Id.*, p. 417.

¹⁰⁴⁵ *Id.*, p. 422.

¹⁰⁴⁶ HILLS, Cory. *Graphic Notation as Means of Musical Gesture. Examining Percussion Works by John Cage, Morton Feldman and Vinko Globokar*, *op. cit.*

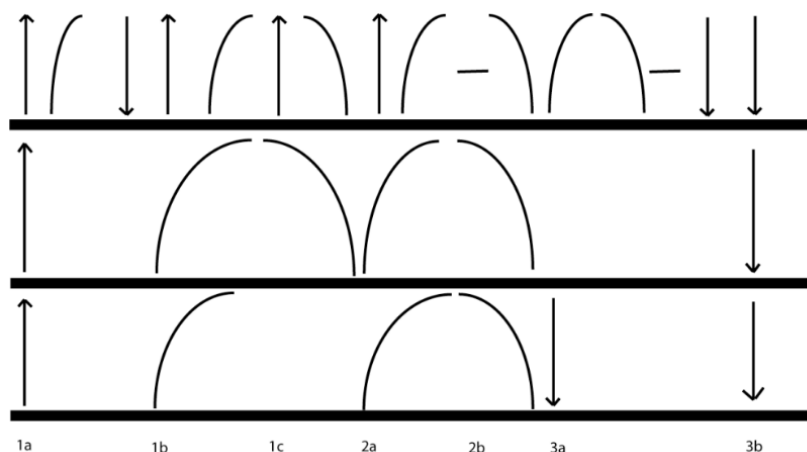


Figure 22 : structure des fonctions gestuelles de *The King of Denmark* (Morton Feldman, 1964). HILLS, Cory. *Graphic Notation as Means of Musical Gesture. Examining Percussion Works by John Cage, Morton Feldman and Vinko Globokar, op. cit., p. 81*

En relevant les différents types de gestes dans *visible music II* (pour chef seul, Dieter Schnebel, 1962), Asja Jarzina en relève la structure : « par des similitudes de forme morphologique ou par leur continuité interne avec d'autres gestes du même type, les gestes peuvent constituer un réseau de références au sein de la composition¹⁰⁴⁷ ». À travers cette pièce, le compositeur déconstruit les stéréotypes de la direction du chef d'orchestre, à travers cinq types de gestes particuliers. Parmi eux : la « peinture pure » de la musique, c'est-à-dire les gestes qui miment précisément les variations des différents paramètres de la musique, et avec lesquels la référence au texte est donc perçue au premier coup d'œil. Ces gestes rythment la composition au plus petit niveau segmentable tandis que les gestes de troisième et quatrième type (diriger en se laissant porter par la musique ; diriger de manière autoritaire) sont interconnectés par une relation de tension graduelle s'établissant sur un long empan temporel. C'est donc à partir de l'analyse des différents paramètres des gestes au cours de la pièce (types, direction du mouvement, pauses) que l'auteure décrit les caractéristiques formelles de la composition.

Karlyn R. Mason, qui analyse dans sa thèse trois œuvres pour percussion théâtralisée (Stuart Saunders Smith – *Songs I-IX*, 1981 ; Mauricio Kagel – *Dressur*, 1977 ; Vinko Globokar – *Corporel*, 1985), discute de l'humanisation de la performance musicale à travers le mouvement, la vocalité et des éléments dramatiques¹⁰⁴⁸. En incorporant des éléments extra-musicaux dans leurs pièces, en particulier en sollicitant l'attention visuelle de l'auditeur, les

¹⁰⁴⁷ “By similarities in morphological shape or by their internal continuity with other gestures of the same type, gestures can constitute a network of references within the composition.” JARZINA, Asja. « Dieter Schnebel's Visible Music. Gestural Music: Between the Concrete and the Imaginary ». In : OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical, op. cit., p. 62.*

¹⁰⁴⁸ MASON, Karlyn R. *The Synthesis of Artistic Elements in Works for Theatrical Percussion*. Thèse de doctorat : Musique. Coral Gables : University of Miami, 2014.

compositeurs reconnectent la scène avec l'audience après avoir reconnecté l'interprète avec lui-même. L'auteure se focalise sur la description et propose des directions d'interprétation très documentées. Cependant, l'analyse se situe à un niveau intrinsèque. Les trois pièces ne sont (quasiment) pas comparées entre elles et aucune mise en perspective plus globale n'est réalisée à partir du corpus étudié.

John Dack analyse la *Sequenza V* (Luciano Berio, 1965) à partir de la notion d'instrumentalité de Pierre Schaeffer mais laisse délibérément de côté les gestes théâtraux du tromboniste : « malheureusement [les gestes théâtraux et la question 'why?'] ne peuvent pas être discutés dans le contexte du présent article¹⁰⁴⁹ ». Niels C. Hansen analyse la même œuvre selon les quatre « dimensions » du modèle proposé par Luciano Berio pour décrire la pièce (temporelle, tonique [*pitch*], dynamique, morphologique). L'auteur interprète les gestes théâtraux comme ayant une fonction de distanciation vis-à-vis de l'audience : « diverses manifestations de tension morphologique, y compris le cadre essentiellement théâtral, créent en fait une *distance ironique* caractéristique entre le public et la musique jouée devant lui¹⁰⁵⁰ ». Hansen reconnaît que la compréhension des éléments théâtraux par l'auditeur-spectateur devient « absolument cruciale pour déchiffrer le sens musical communiqué dans cette pièce¹⁰⁵¹ ». Ces éléments sont alors un moyen d'interpréter la composante morphologique du modèle analytique, dont la définition doit alors être étendue afin d'embrasser l'image du musicien et son rôle dans le contexte de la performance. L'analyse termine donc par une ouverture sur l'analyse de la théâtralité en tant que composante morphologique :

Le modèle analytique révisé réussit à rendre compte de la théâtralité et des éléments de l'interprétation sans négliger la transformation croissante de l'idiome instrumental qui,

¹⁰⁴⁹ “Regrettably [theatrical gestures and the question ‘why?’] cannot be discussed in the context of the present article.” DACK, John. « Instruments from an Instrument: Schaefferian ‘Instrumental Analysis’ and Berio’s *Sequenza V* for Solo Trombone ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2013, vol. 32, n°5 : Selected Proceedings from the Symposium for Performance and Electronic and Experimental Composition (SPEEC2012). Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2013.849872?af=R> (consulté le 2 octobre 2018), p. 441.

¹⁰⁵⁰ “Various manifestations of morphological tension, including the essentially theatrical setting, actually create a characteristic *ironic distance* between the audience and the music being performed in front of them.” HANSEN, Niels C. « Luciano Berio’s *Sequenza V* Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer ». *The Journal of Music and Meaning* [en ligne] 2010, n°9. Disponible sur : <http://jmm9.musicandmeaning.net/#post2> (consulté le 5 mars 2019), p. 32.

¹⁰⁵¹ “The listener’s understanding of theatrical elements has become absolutely crucial in being able to decipher musical meaning communicated in this piece.” *Id.*, p. 33.

comme nous l'avons vu, semble constituer un aspect clé du sens musical que le compositeur a voulu communiquer dans cette pièce.¹⁰⁵²

Barrie Webb propose quant à lui un paragraphe sur le geste d'interprète dans la *Sequenza V* à partir des performances de Vinko Globokar et Stuart Dempster¹⁰⁵³. En fin de compte, malgré trois types d'analyse différents, rien n'est dit quant à l'éventuelle fonction formelle des gestes du musicien au travers des sections A et B.

Tous les exemples mettent en valeur la complexité d'une analyse du geste du musicien en situation de jeu. L'application d'une description typologique ou labanienne seule parvient difficilement à extraire des éléments formels ou esthétiques. D'autre part, lorsqu'il semble être question du sujet, la littérature est aussi en reste. La partie « Approches analytiques » de l'ouvrage *Expression et geste musical*¹⁰⁵⁴, bien qu'elle apporte des éléments pertinents au sujet des techniques d'écriture du XX^e siècle, ne comporte aucune analyse systématique du geste du musicien. En définitive, une méthode d'analyse du geste reposant sur l'étude d'un échantillon de performances de théâtres musicaux pourrait venir compléter les autres outils d'analyse de la musicologie, et ainsi « débloquer » une part de ce répertoire qui est trop souvent traité au seul niveau historique.

¹⁰⁵² “The revised analytical model succeeds in accounting for theatricality and performance elements without failing to realize the increasing transformation of the instrumental idiom which, as argued above, seems to constitute a key aspect of the musical meaning that the composer wanted to communicate in this piece.” *Id.*, p. 36.

¹⁰⁵³ WEBB, Barrie. « Performing Berio's *Sequenza V* ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2007, vol. 26, n°2 : Contemporary Performance, pp. 207-218. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494460701295358> (consulté le 2 octobre 2018).

¹⁰⁵⁴ OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical*, op. cit.

Approcher l'analyse du geste

Point d'ancrage : temps musical et mesure de l'information

Si le geste du musicien « demande » à être analysé au sein d'un répertoire approprié, il reste à savoir comment. Les différentes typologies du geste sont par exemple limitées pour rendre compte d'une stratégie formelle. S'il existe en effet une trajectoire de *gestes accompagnateurs* qui se révèle pertinente tout au long d'une pièce, il est peut-être plus judicieux de voir comment ces gestes non sonores sont confrontés à la musique produite par les autres musiciens et comment s'inscrivent-ils dans une dynamique temporelle d'un contrepoint entre gestes muets et informations sonores. D'autre part, bien qu'il existe des méthodes de captation de mouvement pour analyser la trace du geste dans l'espace avec des données numériques, ces outils sont matériellement contraignants et souffrent d'une trop grande sophistication d'un point de vue expressif. De plus, ils sont impossibles à utiliser pour une analyse « en situation ».

Un corpus de théâtres musicaux présentant toujours un contenu d'une hétérogénéité notable (que ce soit au niveau de l'effectif, du type de pièce – acoustique, mixte ou électronique en temps réel – de la période historique, de l'intégration du geste dans la forme musicale ou de la durée), il n'est pas envisageable d'appliquer une méthode uniforme. L'idée même de ce travail de recherche est de proposer une approche analytique qui puisse rendre compte, à partir d'un corpus d'études, de caractéristiques dominantes structurelles et d'une certaine unité parmi la pluralité de signes perçus par l'auditeur-spectateur. Dans ce projet de recherche, l'analyse procède donc naturellement de manière empirique, au cas par cas. Stéphane Roy a démontré la puissance d'une analyse croisée, en confrontant cinq points de vue différents pour une seule œuvre¹⁰⁵⁵. Les cas d'études présentés ici s'inspirent de l'intuition de l'auteur, mais à travers des pièces différentes.

Comment malgré tout trouver un point d'appui ? Par le temps musical. Malgré des analyses multidirectionnelles, le déroulement temporel apparaît comme toile de fond méthodologique, garante d'une analyse argumentée pour les différentes pièces du corpus. Puisque « rien, pas même les opérations purement logiques, n'échappe à la temporalité¹⁰⁵⁶ »,

¹⁰⁵⁵ Dans la seconde partie de son livre, Stéphane Roy propose d'analyser *Points de fuite* (Francis Dhomont, 1991) selon cinq approches : l'analyse de niveau neutre, l'analyse paradigmatique, fonctionnelle, générative et implicite. ROY, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, op. cit.

¹⁰⁵⁶ ACCAOUI, Christian. « Gamme », op. cit., p. 199.

on peut considérer que le travail du compositeur « se réduit » au fait d'agencer des formes (sonores et visuelles) dans le temps, procédé fondamental qui permet de mettre l'auditeur dans des situations de tension, d'étonnement, et *in fine* de rendre « dynamique » le temps de la performance¹⁰⁵⁷. Comme le dit Christian Accaoui : « composer c'est déployer un matériau dans le temps : composer un matériau à la mesure du présent, puis le déployer, l'étendre, l'élargir, apprivoiser le temps à partir de lui afin de raccorder le présent et la durée¹⁰⁵⁸ ».

La phraséologie, c'est-à-dire une segmentation architecturée du discours musical, est donc une étape essentielle de l'analyse. Dans le cas présent, il est même judicieux de la diviser en trois parties (sourde, en aveugle, en contexte) lorsque l'électronique entre en jeu. Cette *analyse de niveau neutre* possède donc des critères de segmentation prenant en compte le geste du musicien. Le morcellement en différentes unités s'effectue grâce aux *gestes cadentiels*. C'est en effet le retour à une position neutre, dite « de repos », qui sert de repère pour la segmentation en différentes phrases¹⁰⁵⁹, le point de départ du mouvement étant délimité par un élan d'énergie intérieure, que Rudolf Laban nomme « effort ». D'autre part, la combinatoire est considérée comme un universel de la musique¹⁰⁶⁰. C'est donc sans prendre de risque particulier que nous nous emploierons à déceler les « trois processus formels de base¹⁰⁶¹ » dont parlent Ian Bent et William Drabkin, à savoir la récurrence (AA), le contraste (AB) et la variation (AA'). Ils peuvent sans peine être adaptés au répertoire hybride qui nous concerne : « ces processus, parce qu'ils reposent sur des catégories cognitives communes à toute l'espèce humaine, n'ont rien de

¹⁰⁵⁷ Comme le suggère Christian Accaoui, la transition entre la musique baroque et l'ère classique peut se symboliser par la transition du temps de la rhétorique à une rhétorique de la durée. La musique pure n'étant plus composée à l'aide d'une rhétorique fournie par un texte ou de l'exigence d'une unité imposée par la danse, elle se dote d'un modèle structurel (la *forme sonate*) qui témoigne d'une dramaturgie temporelle dépendant d'éléments purement musicaux et de leurs propriétés intrinsèques. Nous prenons partie que cette autonomisation ne fait que croître dans l'histoire de la musique, jusqu'à devenir « complète » grâce à l'atomisation de l'énoncé verbal lorsque, à partir du paradigme de la *musique concrète*, la voix est utilisée comme générateur d'unités discrètes possédant des propriétés timbrales diverses. C'est donc bien le rejet d'une sémantique textuelle et de l'hégémonie du vocal sur l'instrumental qui nous amène à penser le processus de composition selon un agencement d'unités temporelles, quelles qu'elles soient (et selon toutes les relations qu'elles induisent).

¹⁰⁵⁸ ACCAOUI, Christian. « Perception temporelle et présent musical ». In : *Id.*, *Le temps musical*, op. cit., pp. 55-77.

¹⁰⁵⁹ Une phrase est une séquence de gestes dont chacun constitue la préparation du suivant et l'autre la conséquence du précédent. « Si deux gestes sont la conséquence l'un de l'autre, ils forment une phrase ». JACQUES-DALCROZE, Émile. « La rythmique et la plastique animée ». In : *Id.*, *Le rythme, la musique et l'éducation*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁶⁰ MOLINO, Jean., NATTIEZ, Jean-Jacques. « Typologies et universaux ». In : NATTIEZ-Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5 : L'unité de la musique*, op. cit., pp. 337-396.

¹⁰⁶¹ BENT, Ian., DRABKIN, William. *L'analyse musicale : histoire et méthodes*. Nice : Main d'Œuvre, 1998, p. 16.

spécifiquement musical mais se retrouvent dans tous les domaines de l'activité humaine¹⁰⁶² ». Comment évaluer une forme musicale où les gestes seraient porteurs de sens ? Il suffit de voir de quelles manières ils se répètent, se contrastent et varient. Ces processus sont régis par des opérations universelles de base, telles que la suppression, la permutation, le remplacement ou l'adjonction. De cette manière, un geste représente, à l'instar d'un son, une certaine quantité d'information.



Au niveau étymologique, l'« information » désigne « ce qui donne forme [à l'esprit] ». La théorie de l'information considère qu'une information est quantifiable par la mesure des données qu'elle véhicule (*signifiants* sonores), et que ce sont donc elles qui donnent une forme (musicale). La redondance d'une donnée (comme dans la *trame* ou la *cellule* schaefferienne) ramène l'information à une quantité nulle et ne provoque aucune surprise, aucun étonnement chez l'auditeur-spectateur. Bien qu'il se passe toujours quelque chose sur scène – même pendant une répétition identique – si rien de significativement nouveau ne se produit, l'information, vue comme la modulation d'intensité d'un événement, est nulle en moyenne. Cela signifie qu'à un niveau local, l'information suit des pics d'intensité (entre l'attaque d'un geste et le relâchement) qui s'annulent par redondance. Dans notre corpus, l'information provient du spectre sonore autant que de l'amplitude des gestes ou de la position d'un performeur sur la scène. Les pièces analysées apparaissent alors comme des structures où le visuel aussi agit comme élément perturbateur créant l'étonnement. Pour créer la surprise, un événement inattendu doit survenir lors d'un état plus ou moins statique :

Si la chose qu'on regarde est toujours sous nos yeux, elle est familière et – à proprement parler – elle ne suscite pas de *merveille*. Bien différente devient la question si on est face à quelque chose d'inattendu, qui n'est pas du régime de l'habituel ; cette chose-là produit *merveille, étonnement*.¹⁰⁶³

La notion de surprise est un paramètre d'écoute qui agit directement sur l'émotion musicale : « l'émotion musicale provient précisément de ce qu'à chaque instant, le compositeur retire ou ajoute plus ou moins que l'auditeur ne prévoit sur la foi d'un projet qu'il croit deviner, mais

¹⁰⁶² MOLINO, Jean., NATTIEZ, Jean-Jacques. « Typologies et universaux », *op. cit.*, p. 370. Un peu plus loin dans le texte, les auteurs remarquent que ces opérations formelles s'appliquent à tous les niveaux de la musique, par exemple les structures formelles (ABA, ABCB, etc.) ou les types de formation (passer du quatuor à cordes au quintette consiste à ajouter un deuxième alto ou violoncelle, etc.).

¹⁰⁶³ PITOZZI, Enrico. « Aux bords de l'audible : une étude sur les théâtres du son », *op. cit.*, p. 228.

qu'il est incapable de percevoir véritablement¹⁰⁶⁴ ». La surprise peut se représenter comme une « dissonance » dans la mesure où cette dernière constitue une information qui vient perturber – pour ne pas dire « court-circuiter » – la trajectoire formelle d'une phrase musicale. Un événement qui « choque » peut modifier la signification de tous les précédents. Plus l'événement est inattendu, c'est-à-dire dissonant, plus il est significatif, saillant pour l'auditeur-spectateur. Pour Jonathan D. Kramer, « l'inattendu est plus frappant, plus significatif que l'attendu parce qu'il contient plus d'informations¹⁰⁶⁵ ». De plus, comme l'avait remarqué Pierre Schaeffer, la densité d'information agit sur notre perception temporelle : « la durée musicale est fonction directe de la densité d'information¹⁰⁶⁶ », c'est-à-dire qu'il existe une anamorphose entre la durée perçue et la quantité d'information. En d'autres termes, l'« originalité¹⁰⁶⁷ » d'un événement influence la perception de sa durée. L'information est donc liée à la signification par le biais de réactions inattendues de la part de l'auditeur-spectateur, comme l'affirme Leonard B. Meyer, spécialiste reconnu sur le sujet :

La signification survient lorsqu'une personne prend conscience, soit affectivement ou intellectuellement, des implications d'un stimulus dans un contexte particulier [...] La signification musicale survient lorsque nos réactions habituelles d'attente sont retardées ou bloquées – lorsque le cours normal des événements stylistiques et mentaux est perturbé par une certaine forme de déviation.¹⁰⁶⁸

L'auteur distingue trois variétés de déviation : le conséquent est retardé, l'antécédent est ambigu et offre donc plusieurs pour le conséquent, le conséquent est totalement imprévisible (improbable dans ce contexte). Dans le théâtre musical, il s'agit souvent de la troisième catégorie. Puisque « tout est possible », on ne peut pas prévoir le comportement précis d'un performeur à un moment donné. Si l'événement est habituel ou inconsideré, c'est l'indifférence, la non-conscientisation qui gagne l'auditeur-spectateur. Par conséquent, aucune signification n'émerge. Il faut que les habitudes, les schèmes imprimés dans la mémoire de l'individu soient

¹⁰⁶⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964, p. 25.

¹⁰⁶⁵ “The unexpected is more striking, more meaningful, than the expected because it contains more information”. KRAMER, Jonathan D. « Moment Form in Twentieth Century Music », *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁶⁶ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁶⁷ Le terme est emprunté à Abraham Moles. L'auteur parle d'originalité (par opposition à la banalité) du message pour pouvoir quantifier le taux d'information ou l'imprévisibilité qu'il fournit. MOLES, Abraham. « Information sémantique et information esthétique ». In : *Id.*, *Théorie de l'information et perception esthétique*, *op. cit.*, pp. 189-252.

¹⁰⁶⁸ “Meaning arises when an individual becomes aware, either affectively or intellectually, of the implications of a stimulus in a particular context [...] Musical meaning arises when our expectant habit responses are delayed or blocked – when the normal course of stylistic-mental events is disturbed by some form of deviation.” MEYER, Leonard B. « Meaning in Music and Information Theory ». In : *Id.*, *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago : University of Chicago Press, 1994, pp. 9-10.

déviés pour créer de la signification : « il y a signification musicale lorsqu'une situation antérieure, nécessitant une estimation des modes probables de continuation du motif, produit une incertitude quant à la nature temporelle et [post-]tonale de l'effet consécutif attendu¹⁰⁶⁹ ». La signification musicale change en permanence au fur et à mesure du déroulement temporel puisque l'auditeur réinterprète à chaque instant l'ensemble des informations antécédentes. La signification n'est donc pas une notion statique, mais évolutive. Elle est constamment « réactualisée ». Il existe un phénomène de rétroaction qui force à comparer les événements et les relie éventuellement entre eux, afin d'appréhender une forme musicale (d'ensemble). En d'autres termes :

Toute perception temporelle met l'esprit aux prises avec un mixte d'écoulement et de synthèse [...] Le compositeur tend à faire du phénomène successif qu'est la musique quelque chose qui participe du non-successif : il tend à élargir le présent, à 'présentifier' le temps, à accorder l'instant et la durée.¹⁰⁷⁰

Selon Leonard B. Meyer, les notions de signification et d'information sont liées par une « probabilité d'incertitude » [*probability of uncertainty*] dans un rapport inversement proportionnel. L'information est en effet mesurée par le caractère aléatoire des choix possibles dans une situation donnée. Si une situation est très structurée et que les choix possibles de la suite d'un pattern donné ont une grande probabilité de survenir, alors l'information est basse (et l'incertitude également), et inversement. L'information est une mesure de la liberté de choix à un moment donné : plus grande est cette liberté, plus grande est l'information, et donc aussi l'incertitude. Paradoxalement, le trop d'originalité permanente des événements entraîne un bruit blanc, c'est-à-dire une absence d'information. Il existe un seuil à partir duquel la variabilité du cours des événements est telle qu'elle n'implique plus d'incertitude ou de surprise. Comme l'écrivait Umberto Eco au sujet de l'œuvre ouverte, au-delà d'un certain seuil, la signification s'identifie au bruit :

La présence simultanée de tous les sons audibles aura pour résultat le *bruit blanc*, la somme indifférenciée de toutes les fréquences. Or, ce bruit blanc qui, en bonne logique, devrait correspondre à un maximum d'information, équivaut en fait à *une information nulle*. Notre oreille, privée de toute indication, n'est même plus capable de faire un choix. Elle assiste

¹⁰⁶⁹ “Musical meaning arises when an antecedent situation, requiring an estimate of the probable modes of pattern continuation, produces uncertainty about the temporal-tonal nature of the expected consequent.” *Id.*, p. 11.

¹⁰⁷⁰ ACCAOUI, Christian. « Introduction ». In : *Id.*, *Le temps musical*, op. cit., pp. 9-10.

passive et impuissante au spectacle du magma originel. Il y a donc un seuil au-delà duquel la richesse d'information se change en 'bruit'.¹⁰⁷¹

En d'autres termes, le changement permanent d'information finit par donner un caractère statique à la musique, comme le formule également Karlheinz Stockhausen : « lorsque les transformations s'effectuent à un rythme extrêmement rapide, l'attention auditive parcourt constamment et en un minimum de temps la totalité du champ de perception. La conscience est prise dans un état de parfaite indétermination, de parfait immobilisme¹⁰⁷² ». Pour résumer, l'information dépend donc de la redondance du matériau, du facteur d'imprévisibilité :

La quantité d'information ne [peut] être directement liée à la longueur du message sans une pondération relative à la valeur intrinsèque de celui-ci [...] La valeur est liée à l'*inattendu*, à l'*imprévisible*, à l'*original*. La mesure de la quantité d'information se trouve alors ramenée à la mesure de l'imprévisibilité, c'est-à-dire à une question de théorie des probabilités.¹⁰⁷³

En musique, la mesure de l'imprévisibilité est liée à notre toile de fond : le temps musical. Puisque « l'information sémantique [est] étroitement liée à la modulation de la durée¹⁰⁷⁴ », c'est en considérant l'œuvre comme une organisation régie par des unités signifiantes inscrites dans le temps (qu'elles soient auditives et/ou visuelles) que l'analyse du théâtre musical devient possible. Notre approche consiste donc à évaluer les proportions des différents événements musicaux et scéniques, ainsi que les silences¹⁰⁷⁵. Le calcul systématique des durées et de la nature des événements aboutira à des graphiques proportionnels à plusieurs niveaux, sur la base du modèle suivant :

¹⁰⁷¹ ECO, Umberto. « L'informel comme œuvre ouverte ». In : *Id., L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, p. 131.

¹⁰⁷² STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique dans l'espace », *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁷³ MOLES, Abraham. « Aperçu général de la théorie physique de l'information ». In : *Id., Théorie de l'information et perception esthétique, op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁰⁷⁴ MOLES, Abraham. « Information sémantique et information esthétique », *op. cit.*, pp. 214-215.

¹⁰⁷⁵ En analysant la proportion des silences dans la *Sequenza III*, Philippe Lalitte et Vincent Grepel dressent des profils temporels et montrent par exemple que les pics de ralentissement correspondent à des indications expressives positives (tendre, rêveuse, etc.) et inversement (anxieuse, extrêmement tendue, etc.). En d'autres termes, les interprètes privilégient – du moins à un niveau temporel – les indications d'expression au détriment des gestes vocaux. LALITTE, Philippe., GREPEL, Vincent. « Prêt-à-porter ou coupe sur mesure ? Liberté et contraintes dans l'interprétation de la *Sequenza III* de Berio ». *Filigrane [en ligne]* 2017, n°22 : Vers une éthique de l'interprétation musicale. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=829> (consulté le 31 octobre 2018).

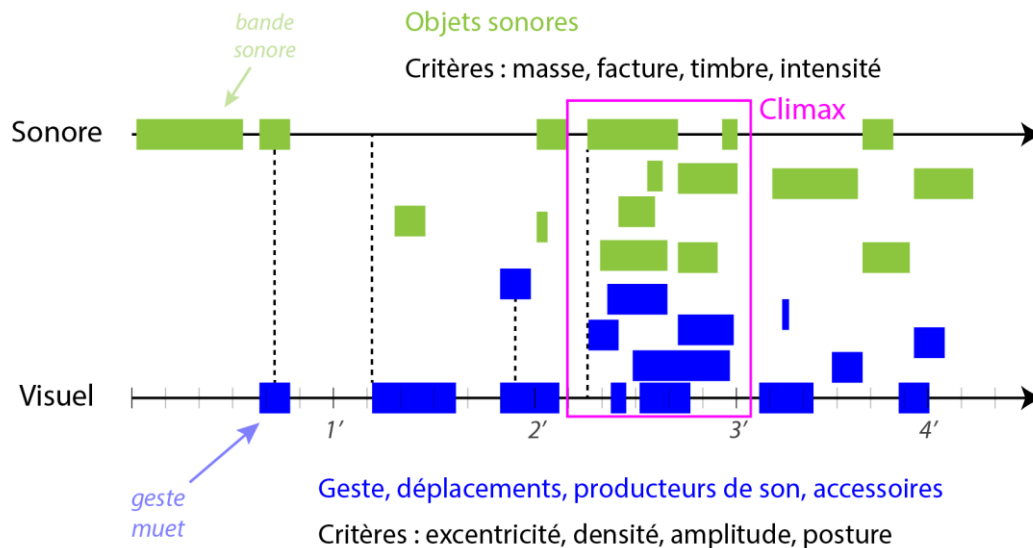


Figure 23 : modèle graphique pour une analyse contrapuntique d'événements sonores et visuels

Ce type de graphique traduit une interprétation de la musique comme du temps audible et une interprétation du geste comme du temps visible. Il favorise de ce fait une approche formelle pour l'analyse du théâtre musical. Aux côtés de l'analyse vidéo et de l'analyse à l'aide de capteurs¹⁰⁷⁶, l'analyse qualitative constitue selon Alexander R. Jensenius l'une des trois méthodes de l'analyse du mouvement de jeu du musicien. Nous proposons ici une approche à mi-chemin entre le qualitatif (aucun recours à des techniques de visualisation vidéo – images mouvement, cinégrammes – ou d'analyse de données issues de la captation des mouvements à l'aide de capteurs électriques ou inertiels) et le quantitatif (calcul à la seconde près de la durée des événements), selon une position majoritairement *esthétique* (appui sur des performances filmées). Un point de vue *poétique* vient néanmoins compléter les différentes études de cas, que ce soit en consultant les partitions ou bien les fichiers informatiques (en particulier les patches Max/MSP¹⁰⁷⁷). Enfin, l'analyse se sert de différents outils théoriques qui doivent être explicités en amont.

¹⁰⁷⁶ JENSENIUS, Alexander R. « Methods for Studying Music-Related Body Motion ». In : *Springer Handbook of Systematic Musicology* [en ligne] Cham : Springer, 2018, pp. 805-818. Disponible sur : https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-662-55004-5_38 (consulté le 4 décembre 2018).

¹⁰⁷⁷ Max/MSP est un logiciel de traitement audio et vidéo développé par Cycling 74. Disponible sur : <https://cycling74.com/> (consulté le 5 janvier 2017).

Quelques outils théoriques utiles

Bien que suivant son propre auteur, le livre a « manqué l’objectif, puisqu’il semble ignorer l’autre rive, celle des combinaisons qui donne du sens aux assemblages d’objets¹⁰⁷⁸ », l’intérêt du TARETYP de Pierre Schaeffer (TABLEAU REcapitulatif de la TYPologie, classifiant tous les *objets sonores* suivant des critères bien expliqués et défendus en amont) semble encore aujourd’hui être un outil indispensable. Au-delà du pouvoir d’identification et de description verbale du purement sonore, une graphie de symboles proposée par Lasse Thoresen permet d’appliquer les catégories typomorphologiques à des cas particuliers, et ainsi composer avec le modèle temporel établi ci-dessus¹⁰⁷⁹. D’autre part, une classification du geste selon un critère du TARETYP, comme la *facture*¹⁰⁸⁰, permet une lecture contrapuntique de la morphologie des sons et des gestes. Dans le traité, Pierre Schaeffer dit que « les factures d’une *typologie gestuelle* [...] peuvent constituer, pour l’ensemble des objets sonores, un premier critère d’*identification*, donc aussi de *classification*¹⁰⁸¹ ». S’il n’emploie pas le terme de geste au sens physique, il évoque l’intention d’un objet sonore, qui elle, est perceptible par le geste physique du musicien. En définitive, la transposition de la notion de *facture* au geste physique est consistante puisqu’il s’agit dans les deux cas d’une forme énergétique spatio-temporelle¹⁰⁸² et qu’il n’y a pas toujours isomorphie entre un geste et un son¹⁰⁸³.

Les différentes typologies du geste constituent une autre ressource indispensable pour qualifier différentes situations musicales scéniques¹⁰⁸⁴. Ainsi, le *geste instrumental* se distingue du geste vocal, les *gestes accompagnateurs* sont *a priori* non sonores et relèvent uniquement

¹⁰⁷⁸ SCHAEFFER, Pierre. « À la recherche de la musique même (Postface au Traité des objets musicaux) ». *La revue musicale*, 1977, n°303-305 : De la musique concrète à la musique même, p. 179.

¹⁰⁷⁹ THORESEN Lasse, « Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An Adaptation of Pierre Schaeffer’s Typomorphology ». *Organised Sound [en ligne]* 2007, vol. 12, n°2, pp.129-141. Disponible sur : <https://doi.org/10.1017/S1355771807001793> (consulté le 10 janvier 2019) ; THORESEN Lasse, « Sound-objects, Values and Characters in Ake Parmerud’s *Les objets obscurs* ». *Organised Sound [en ligne]* 2009, vol. 14, n°3, pp. 310-320. Disponible sur : <https://doi.org/10.1017/S1355771809990124> (consulté le 11 janvier 2019).

¹⁰⁸⁰ La *facture* désigne la « perception qualitative de l’entretien énergétique des objets sonores ». CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale, op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁸¹ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux, op. cit.*, p. 365.

¹⁰⁸² Tandis que Rolf Inge Godøy a effectué cette transposition à un niveau théorique, Jean-François Trubert en a fait un exemple concret d’application pour la pièce *Der Schall*. Il examine les points de rencontre et de rupture entre la *facture* des gestes et celle des sons correspondants. GODØY, Rolf Inge. « Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer’s Conceptual Apparatus », *op. cit.* ; TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l’analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

¹⁰⁸³ Un percussionniste jouant du güiro à vitesse modérée produit un son *itératif* alors que le mouvement est perçu comme *continu*. Un roulement rapide sur une cymbale produit un bruit blanc *continu* alors qu’il s’agit d’une série de gestes *itératifs*.

¹⁰⁸⁴ Se référer aux annexes pour une récapitulation des différentes typologies du geste.

du performeur, le geste muet désigne un geste ne produisant aucun son, le *geste sémiotique* apporte un sens extra-musical, le *geste à main nue* caractérise les percussions corporelles, le *geste bâtonique* sert à rythmer ou soutenir le discours, etc. En dehors du vocabulaire terminologique, l'analyste peut avoir recours aux critères de classification du geste. Parmi eux se trouvent le contact (geste à main nue, geste de manipulation qui dépend du type d'objet, du nombre de mains impliquées, d'une manipulation directe ou indirecte, etc.), la vitesse, l'espace d'occupation (ou amplitude du geste), la fonction (transmettre de l'énergie, modifier des caractéristiques, comme la hauteur), la condition anatomique (mains plus adaptées aux mouvements rapides, à l'inverse des pieds) la nature du mouvement (réflexes, automatiques, intentionnels) ou bien leur potentiel sonore (gestes auxiliaires).

La théorie de Rudolf Laban est un autre outil adapté à l'étude du geste du musicien. Elle trouve d'ailleurs déjà quelques applications dans le domaine musical¹⁰⁸⁵. Hormis l'aide à la notation¹⁰⁸⁶ et la pédagogie pour la direction¹⁰⁸⁷, la méthode de Laban s'utilise pour observer le

¹⁰⁸⁵ La pédagogue Louise Campbell montre qu'à partir de l'observation, le mouvement du musicien peut être décrit par la méthode de Laban (tout en maintenant la personnalité du performeur) ainsi que le travail de la physiothérapeute et danseuse Irmgard Bartenieff, qui a contribué à la méthode par une étude du mouvement selon un angle neurologique, en incluant les premiers réflexes, les réflexes de redressement et les réponses à l'équilibre. Selon Louise Campbell, « les mouvements fondamentaux de Laban et Bartenieff montrent assez de rigueur que de flexibilité pour être appliqués à n'importe quel domaine du mouvement, comme on peut le voir par sa facilité d'application aux mouvements des musiciens ». CAMPBELL, Louise. « The Observation of Movement », *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁸⁶ Après avoir utilisé la cinégraphie dans des œuvres très gestuelles (Mark Applebaum – *Aphasia*, 2010 ; Wayne Siegel – *Two Hands (Not Clapping)*, 2009), Kyle Maxwell-Doherty pense que cette notation constitue une ressource qui documente avec plus de précision la synchronisation des gestes musicaux, et qui fournit une représentation graphique pouvant largement remplacer les descriptions textuelles, elles-mêmes impossibles à noter sous une forme musicale. D'autre part, dans une analyse de *Percussion Study #1* (Arthur Kampela, 1990), Ledice Fernandes relève le « contenu chorégraphique intrinsèque aux gestes et mouvements requis par la partition » grâce à l'utilisation de la cinégraphie. MAXWELL-DOHERTY, Kyle. « Labanotation: A New Notation for Percussionists & Composers », *Library News [en ligne]* 2014, vol. 9, n°2. Disponible sur : http://www.dancenotation.org/news/Library_News/library_v9_n2.pdf (consulté le 26 janvier 2018) ; FERNANDES, Ledice. « Le geste en lien avec le son : lecture cinégraphique du jeu du guitariste dans *Percussion Study #1* d'Arthur Kampela ». *Loxias-Colloques [en ligne]* 2018, n°11 : Corps, son et technologies entre théories et pratiques. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1125> (consulté le 3 octobre 2018).

¹⁰⁸⁷ Dès 1982, Gail Poch tente d'augmenter les ressources disponibles pour enseigner la direction au travers de la Structure de l'Effort. Selon sa propre expérience de pédagogue, elle remarque que l'analyse du mouvement permet de combler le lien manquant entre le geste de direction et la musique étudiée, ce qui permet à la direction d'aller plus loin que des procédures apprises par cœur pour retracer les contours d'un motif. Plus récemment, Charles Gambetta a proposé une application théorique de la Structure de l'Effort à la direction d'orchestre. Selon lui, « l'exposition et l'expérience de ces qualités transformatrices du mouvement offrent aux chefs d'orchestre l'occasion de découvrir l'unique source commune d'où découlent leurs interprétations musicales et leurs mouvements expressifs » [*Exposure to and experience with these transformative qualities of movement present conductors with the opportunity to discover the single common source from which their musical interpretations and expressive movements flow*]. Tout comme James Jordan qui fournit un DVD et une méthode sur le sujet, Lisa A. Billingham propose, entre autres, une série d'exercices pratiques de mouvement pour le corps et la mise en relation des mouvements de direction et d'expression musicale. POCH, Gail. « Conducting: Movement Analogues Through Effort Shape ». *The Choral Journal*, 1982, vol. 23, n°3, pp. 21-22 ; GAMBETTA, Charles. « Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture ». *CODA Journal*, 2008,

mouvement du musicien et révéler des structures formelles. Le vocabulaire de la théorie de l'Effort permet en effet de compenser le manque d'un vocabulaire du mouvement en musique¹⁰⁸⁸, et la théorie elle-même peut être utilisée pour étudier l'expression corporelle¹⁰⁸⁹ ou pour analyser une pièce de théâtre musical¹⁰⁹⁰. Jean-François Trubert relève l'analogie naturelle qui existe entre l'effort labanien et la *facture* schaefferienne¹⁰⁹¹. Celle-ci vise l'entretien d'un objet sonore sous l'impulsion énergétique de la même manière que l'*effort* se définit comme impulsion énergétique du mouvement. Finalement, il existe plusieurs utilisations utiles de la théorie de Rudolf Laban pour analyser notre corpus : le vocabulaire, les quatre facteurs moteurs et leurs évolutions dans le temps, la *kinesphère*, les diagrammes, la dualité des attitudes (lutte/abandon).

Bien que les Unités Sémiotiques Temporelles (UST) fussent d'abord créées pour étudier les musiques électroacoustiques¹⁰⁹², plusieurs textes montrent que cette première intention est

vol. 1, n°2, p. 57 ; JORDAN, James. *The Conductor's Gesture. A Practical Application of Rudolf von Laban's Movement Language*, op. cit. ; BILLINGHAM, Lisa A. *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*. Chicago : GIA Publications, 2008.

¹⁰⁸⁸ HENNING, Ina. *Displaced Spaces, Shocks, Negations: A Musical and Gestural Analysis of Stefan Wolpe's Studies for Piano, Part I (1946-48) and Its Implications for Performance*. Thèse de doctorat : Musique. Toronto : Université de Toronto, 2013.

¹⁰⁸⁹ En particulier, Mary Broughton et Catherine Stevens étudient l'expression corporelle dans le jugement perceptif de performances enregistrées de marimba. BROUGHTON, Mary., STEVENS, Catherine J. « Analyzing Expressive Qualities in Movement and Stillness: Effort-Shape Analyses of Solo Marimbists' Bodily Expression ». *Music Perception [en ligne]* 2012, vol. 29, n°4, pp. 339-357. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/29/4/339> (consulté le 3 octobre 2018).

¹⁰⁹⁰ Janet K. Halfyard tente d'analyser la *Sequenza III* à partir des huit efforts élémentaires. Cependant, ces éléments ne forment pas des descripteurs évidents puisque deux forces contribuent à la production de chaque son vocal : le larynx et les filtres (bouche, langue, palais, dents, etc.). Mais puisque l'opposition articulation/vocalité caractérise la *Sequenza III*, c'est bien l'effort dominant qui détermine le geste vocal. En décrivant chaque action élémentaire par un geste vocal particulier de la pièce de Luciano Berio, l'auteure remarque qu'il existe une cohérence de la composition vis-à-vis du développement des gestes individuels au cours de la pièce. HALFYARD, Janet K. « Before Night Comes: Narrative and Gesture in Berio's *Sequenza III* (1966) ». *National Arts Education Archive Occasional Papers in the Arts and Education*, 2000, n°8, pp. 79-93.

¹⁰⁹¹ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », op. cit.

¹⁰⁹² Dans les années 1990, les chercheurs du MIM (Marseille) tentent de réintroduire de la signification dans l'identification des *objets sonores*, sous un critère temporel, dans le but de pouvoir analyser la musique électroacoustique. En 1996, ils publient un ouvrage qui recense 19 Unités Sémiotiques Temporelles (UST), c'est-à-dire des unités sonores qui possèdent une signification vis-à-vis de leur durée, même lorsqu'elle elles sont extraites de leur contexte musical.

détournée¹⁰⁹³, en particulier dans le domaine du geste¹⁰⁹⁴. Ces rapprochements sont naturels en vertu du vocabulaire associé aux UST – celui du mouvement¹⁰⁹⁵, comme la *chute* ou l'*élan* – et de la relation particulière qu'entretiennent ces unités avec le concept d'énergie. À travers la variable d'énergie¹⁰⁹⁶, qui relie le mouvement et le son (énergie cinétique ou acoustique), il devient possible d'imaginer des UST de gestes ainsi qu'un rapprochement avec la notion de *facture*, elle aussi définie par l'énergie. Chacune des UST possède une description morphologique et sémantique auquel nous nous référerons durant l'analyse¹⁰⁹⁷. Bien que certains chercheurs tentent de compléter la classification usuelle¹⁰⁹⁸, nous nous bornerons ici aux 19 UST de départ (classification disponible en annexe).

L'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy, destinée au départ à la musique électroacoustique, constitue une approche *esthétique* inductive pour « nommer et représenter [l]es unités appréhendées intuitivement par l'auditeur¹⁰⁹⁹ ». La grille proposée par l'auteur se compose de quarante-cinq fonctions réparties dans quatre catégories différentes (orientation, stratification, processus, rhétorique), chacune étant accompagnée d'un diagramme représentatif. La catégorie de rhétorique est la seule qui ne s'inspire pas de traits typo-

¹⁰⁹³ Pour une application des UST aux arts plastiques, à la littérature, à la communication multimédiatée ou à l'œuvre audiovisuelle intermédia, cf. : RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts ». Actes du colloque *Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale : théories et applications* (Marseille, 7-9 décembre 2005). Paris : Delatour France, 2008 ; MOREAU, Jean-Pierre. « Vers les Unités Sémiotiques Temporelles intermédiés ? ». *Présent continu [en ligne]* 2014. Disponible sur : <http://presentcontinu.com/vers-les-unites-semiotiques-temporelles-intermedias/> (consulté le 4 décembre 2018) ; COUPRIE, Pierre. « Les paysages sonores dans *Elephant* de Gus Van Sant ». In : STRENSKA, Lenka., ZENOUDA, Hervé (dir.). « Son, image, geste : une interaction illusoire ? ». Actes du colloque *The Medium Is the Message. Son-Image-Geste : Une interaction illusoire* (Plaisir, 23-25 mai 2013). Paris : L'Harmattan, 2015, pp. 135-147.

¹⁰⁹⁴ Dans l'ouvrage suivant, se référer aux textes de Frank Dufour sur les captures de mouvement, celui de Dora Feilane et de Charles Tijus au sujet des mouvements dansés ainsi que celui de Marie-Christine Forget sur la gestique du chef d'orchestre. RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts », *op. cit.*, pp. 49-51.

¹⁰⁹⁵ Au sujet de la relation de promiscuité entre le mouvement et les UST, François Delalande se demande si les UST ne devraient plutôt être rebaptisées « archétypes du mouvement ». DELALANDE, François. *Analyser la musique, pourquoi ? Comment ?* Paris : INA, 2013, p. 176.

¹⁰⁹⁶ Les UST sont classées suivant différents critères, tels que les modes d'énergie, leur délimitation dans le temps ou la variation. Marcel Frémiot et Sébastien Poitrenaud essaient de réduire toutes les variables des UST à la seule variable d'énergie possédant trois états : potentielle, cinétique ou à conversion. FRÉMIOT, Marcel., POITRENAUD, Sébastien. « Énergie et UST ». In : RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts », *op. cit.*, pp. 211-218.

¹⁰⁹⁷ Les descriptions sémantiques et morphologiques de chaque UST sont disponibles dans l'ouvrage suivant : L'équipe du MIM. *Les Unités Sémiotiques Temporelles : éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille : MIM, 1996, pp. 80-89.

¹⁰⁹⁸ CHALLULAU, Tristan-Patrice. « P'tits sons... 'POUR UNE 20° UST' ». In : RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts », *op. cit.*, pp. 281-286.

¹⁰⁹⁹ ROY, Stéphane. « L'analyse fonctionnelle de la musique électroacoustique ». In : *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 340.

morphologiques, ce qui rend plus simple une transposition dans le domaine gestuel¹¹⁰⁰. Les fonctions de rhétorique sont des « procédés expressifs qui opèrent par des mises en rapport d'unités (renvoi, opposition) ou simplement par des effets de rupture dans le flux musical¹¹⁰¹ ». L'auteur les répartit suivant des phénomènes relationnels comme le renvoi (*appel-réponse, anticipation, imitation, affirmation*) ou l'opposition (*antagonisme simultané, antagonisme successif*), ainsi que des phénomènes de rupture (*déviaton, parenthèse, indice, rétention*). La catégorie de rhétorique semble recouvrir un vocabulaire et une description assez ouvertes pour pouvoir s'adapter aux gestes¹¹⁰².



Hormis les éléments exposés ci-dessus, l'analyse des pièces du corpus inclura dans des cas bien particuliers l'utilisation de la théorie phraséologique de William E. Caplin¹¹⁰³, qui fournit un vocabulaire adéquat (comme le couple *antécédent-conséquent*) pour les formes musicales scéniques étudiées, ainsi que l'analyse paradigmatique¹¹⁰⁴. Cette méthode, qui est basée sur le principe de répétition des différentes unités, s'avère pertinente pour mesurer le degré d'originalité d'un événement. Finalement, les procédés d'analyse évoqués dans cette section servent d'une part de boîte à outils pour nos études de cas (mais pas de manière systématique pour chaque pièce) et forment d'autre part un bagage théorique utile pour de futures recherches.

¹¹⁰⁰ La typologie des fonctions de rhétoriques est disponible en annexe.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 348.

¹¹⁰² Il est par exemple aisé d'imaginer une fonction d'*imitation* entre deux gestes similaires donnant deux résultats sonores complètement différents (comme une frappe sur un marimba et une autre sur une grosse caisse), ou bien encore d'imager une *déviaton* produite par un événement visuel saillant tandis que le déroulement musical suit son cours.

¹¹⁰³ CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 2000.

¹¹⁰⁴ L'analyse paradigmatique provient des travaux de Gilbert Rouget et de Roman Jakobson, où le terme « paradigmatique », qui signifiait comparaison, est utilisé par opposition à « syntagmatique ». Après plusieurs articles, cette approche analytique fut publiée par Nicolas Ruwet dans un recueil d'essais paru en 1972 et a motivé ces dernières années plusieurs commentaires. Marc Chemillier expose la démarche de Gilbert Rouget et démontre que la méthode ne peut pas être automatisée, tandis que Jonathan Goldman propose un outil informatique sur Score Charter pour créer les mises en tableau de l'analyse paradigmatique en prenant plusieurs exemples selon le degré de focalisation, tels que *Density 21,5* (Edgard Varèse, 1936) au niveau microscopique et la *Sequenza VII* (Luciano Berio, 1969) au niveau macroscopique. L'équipe Analyse des Pratiques Musicales (APM) de l'IRCAM, s'occupe quant à elle du projet « Mise en tableau & écoute segmentée » depuis 2005. RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972 ; CHEMILLIER, Marc. « L'analyse paradigmatique. À propos de l'œuvre de Gilbert Rouget ». In : CAMPOS, Rémy., DONIN, Nicolas (dir.). *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*. Genève : Haute École de Musique de Genève, 2009, pp. 85-106 ; GOLDMAN, Jonathan. « Un outil de 'mise en tableau' au service de l'analyse paradigmatique, et quelques divergences interprétatives ». In : CAMPOS, Rémy., DONIN, Nicolas (dir.). *L'analyse musicale, une pratique et son histoire, op. cit.*, p. 107-122.

Études de cas

Comprendre une œuvre, c'est en comprendre sa forme. Pour le dire autrement, « temps musical et sens musical sont phénoménologiquement intimement liés¹¹⁰⁵ », de sorte que la perception de l'ensemble des changements liés à des événements sonores (et visuels) de plus ou moins longue durée est ensuite reconstruite pour assurer l'unité de l'œuvre, ainsi que le dit Michel Imberty :

Des ruptures, des contrastes surgissent et nous donnent le sentiment qu'un changement s'est produit, délimitant dans cette continuité un 'avant' et un 'après' dont il s'agira de reconstruire le lien pour que l'œuvre écoutée conserve quelque unité [...] La perception du changement suppose, pour qu'il y ait cohérence, l'intervention de processus cognitifs complexes qui concernent les capacités du sujet à structurer le temps par segmentation et regroupement, mais aussi une mise en ordre dans une succession à long terme et une réinsertion dans la durée des séquences ainsi délimitées.¹¹⁰⁶

C'est selon ce principe que nous envisageons les études de cas. L'intérêt scientifique réside bien sûr dans les résultats d'analyse mais également dans le processus d'analyse lui-même, qui parfois échoue à faire émerger une signification. Il n'est donc pas surprenant de trouver çà et là une tentative d'analyse (en appliquant par exemple une méthode d'une méthode particulière) afin de vérifier si celle-ci est pertinente. On se place donc d'un point de vue à la fois phénoménologique (approche empirique, description verbale d'une situation se présentant sous nos yeux) et structuraliste (graphiques proportionnels des événements dans le déroulement de la performance, classification du son selon la typomorphologie). Les œuvres sont auscultées dans l'espoir d'extraire des catégories formelles du spectaculaire au travers d'invariants. Ces résultats font l'objet d'un sous-chapitre intitulé « Éléments de théorisation » qui fournit une boîte à outils pour de futures analyses de pièces hybrides.

¹¹⁰⁵ IMBERTY, Michel. « Introduction : du geste temporel au sens ». In : IMBERTY, Michel., GRATIER, Maya (dir.). *Temps, gestes et musicalité*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 15.

¹¹⁰⁶ *Id.*, p. 8.

Présentation du corpus

Le corpus d'étude a été choisi afin de répondre à différents besoins. Avant tout, les œuvres sont directement liées à la problématique principale et forment des exemples paradigmatiques. Il s'agit en effet toujours de pièces musicales scéniques où le visuel apporte une information supplémentaire et/ou complémentaire au sonore, et contribue donc à la pertinence d'une forme musicale, le « plus efficace véhicule du sens¹¹⁰⁷ », si bien qu'une écoute seule ne permet pas d'imprégner pleinement le projet artistique. Deuxièmement, ce corpus ne contient que des pièces courtes, d'une durée n'excédant pas vingt minutes, d'une part afin de respecter le format de la thèse et d'autre part afin de rester circonscrit à des problèmes formels qui sont de l'ordre du continu. Troisièmement, les pièces comportant une projection vidéo sont également exclues à cause des problèmes d'analyse supplémentaires qu'elles induisent. Quatrièmement, les pièces retenues sont peu référencées, ou bien sont analysées selon un angle nouveau (en particulier *Circles*). Cinquièmement, ce sont toutes des pièces musicales pour lesquelles il existe au moins une trace vidéo sur laquelle s'appuyer¹¹⁰⁸, laquelle constitue d'une part un support d'analyse concret et d'autre part un éventuel outil pédagogique. Sixièmement, chaque œuvre est écrite par un compositeur différent¹¹⁰⁹. Enfin, l'ensemble du corpus propose un panorama de situations possibles, avec à chaque fois une manière différente d'envisager la spectacularité. L'effectif est varié afin de balayer la plupart des configurations courantes, allant d'une pièce pour percussions seules (*Hiérophonie V*) à une pièce pour muscles faciaux ne produisant aucun son (*Marsch*). Entre ces deux extrêmes, nous trouvons une pièce pour thérémine et électronique (*Toucher*), pour piano et électronique (*Morphosis*), pour effectif variable et régisseur (*Acustica*), pour voix, clarinette et zarb (*Les sept crimes de l'amour*), pour chanteuse, harpiste et deux percussionnistes (*Circles*), pour violon, violoncelle, flûte et piano (*Adventures of an Annihilated Mirror*), pour deux performeuses (*Rot Blau*), pour performeur et bande (*Aphasia*). Les 10 pièces du corpus (5 acoustiques, 2 mixtes, 2 avec électronique en temps réel, 1 muette) sont composées entre 1960 et 2016. La plupart des œuvres sont récentes et aucune d'entre elles n'a été composée dans les années 1980, lors de la période creuse du théâtre

¹¹⁰⁷ CHOUVEL, Jean-Marc. *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 225.

¹¹⁰⁸ Ces captations ne pas envisagées comme des textes mais seulement des comme traces – elles ne contiennent donc pas toutes les informations de la performance – et sont complétées par une analyse des partitions elles-mêmes. Par ailleurs, la performance retenue pour *Les sept crimes de l'amour* ne provient pas d'un concert mais d'un enregistrement DVD soumis à des droits de diffusion.

¹¹⁰⁹ Dans le cas de Mauricio Kagel, une seconde analyse est disponible en annexe.

musical. Finalement, hormis les contraintes citées ci-dessus, c'est l'hétérogénéité qui constitue le critère principal des choix des œuvres. C'est la raison pour laquelle le lecteur ne trouvera pas de rapport direct dans la succession des différentes analyses ni de texte transition entre elles. En revanche, un bref paragraphe servira de transition entre les différentes catégories (acoustique, mixte, électroacoustique).

Voici maintenant quelques mots d'introduction pour chaque pièce du corpus, suivant trois catégories induites par le dispositif technique mis en jeu (la pièce muette est traitée à part) : œuvres acoustiques, mixtes et électroacoustiques. *Circles* (Luciano Berio, 1960) semble être le premier théâtre musical contemporain dans lequel se trouvent tous les ingrédients des futures pièces de ce répertoire : gestes muets, déplacements sur scène, espace comme paramètre d'écriture, fonction structurelle de la spectacularité, polyvalence des interprètes. *Les sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979) sont formés d'une succession indépendante de sept courts tableaux, induisant chacun une posture différente des performeurs et évoquant une situation liée de manière plus ou moins claire au thème général de la communication entre instrumentistes. *Adventures of an Annihilated Mirror* (Juraj Kojš, 2012) hérite du théâtre musical d'actions de Luciano Berio, Mauricio Kagel et Georges Aperghis. La pièce est construite en sept séries d'actions, chacune ayant sa propre caractéristique spectaculaire, comme les déplacements, les positions spatiales des performeurs, les mouvements mimés ou l'aspect chorégraphique. Dans *Rot Blau* (Jessie Marino, 2009), les deux performeuses, face à l'audience, agissent en miroir l'une de l'autre, et la dualité des couleurs des objets (rouge/bleu) constitue un élément structurel dominant à partir duquel la compositrice joue (synchronisations, dissymétries, obscurité, etc.). *Hiérophonie V* (Yoshihisa Taïra, 1974) est une pièce de concert pour 6 percussionnistes disposés en demi-cercle. La composante spectaculaire repose sur l'aspect chorégraphique du contrepoint de frappes percussives et de cris. Un centre focal émerge au milieu de la scène, réalisant alors deux plans distincts, tant du point de vue spatial que sonore.

La pièce *Acustica* (Mauricio Kagel, 1970), pour sources sonores expérimentales, fait de l'attitude, de la posture et des déplacements des performeurs une composante essentielle de la forme musicale, où chacun d'entre eux constitue un point isolé de l'espace scénique, mais dont l'ensemble donne constamment à percevoir des informations sonores et visuelles, ne serait-ce que dans l'aspect ludique de la production sonore. Dans la pièce *Aphasia* (Mark Applebaum, 2010), le performeur doit exécuter plus d'une centaine de gestes muets différents en synchronisation avec une bande sonore. L'œuvre repose sur un lien virtuel entre l'ouïe et la

vue. Une parfaite illusion est créée entre les gestes muets et les sons pré-enregistrés, pour être finalement déconstruite de manière progressive dans la seconde moitié de la pièce.

Morphosis (Patrick Nunn, 2014) est écrite pour piano et capteurs de mouvements. La pièce fait succéder différentes phrases pianistiques (écrites de manière traditionnelle sur partition), entrecoupées de gestes aériens (non écrits) qui semblent figer le temps musical (absence de contact avec le clavier, réminiscences de sons pianistiques réverbérés). *Toucher* (Vincent Raphaël Carinola, 2009) est une pièce où le lien entre le geste et le son est à reconstruire à partir d'un instrument électronique emblématique. Le thérémine est en effet utilisé comme capteur de gestes et la performance peut s'évaluer comme un rapport dialectique entre le performeur et l'instrument (proximité, forme responsoriale, timbre original du thérémine, voix, etc.).

Enfin, la pièce *Marsch* fait partie du second livre d'*Etudes* pour muscles faciaux de Jeppe Ernst (2016). Chacune des pièces est écrite pour un nombre de performeurs et un public différent. En l'occurrence, *Marsch* fait appel à deux performeurs et un spectateur. Il existe un déliement des mouvements faciaux (assimilables à des modes de jeu instrumentaux) ainsi qu'un contrepoint de mouvements entre les performeurs. D'autre part, les différentes temporalités rythmiques ainsi que les nuances induisent des *affordances sonores* à partir desquelles il devient possible de réaliser une bande sonore à visée pédagogique.

Pour des raisons de lisibilité et de pertinence, ces 10 analyses sont complétées par 3 analyses supplémentaires disponibles en annexe, dont les éléments de théorisation en fin de chapitre tiennent compte : *Auftakte, sechshändig* (pour pianiste et deux percussionnistes), *Study for String Instrument #1* (pour trio d'instruments à cordes), *Le patch bien tempéré III* (pour Karla et électronique). *Auftakte, sechshändig* (1996) est l'une des dernières pièces composées par Mauricio Kagel. Les éléments de spectacularité sont des fonctions encadrantes de la pièce, et possède à la fois un effet humoristique et ludique. Une anecdote théâtrale établit une continuité entre les différentes parties. La pièce *Study for String Instrument #1* (Simon Steen-Andersen, 2007) repose sur la succession de différentes cellules créées à partir de l'archétype de geste « tirer-pousser ». Le compositeur joue sur le déphasage de la mécanique du geste et le rapport d'éloignements entre les mains, ce qui permet une lecture visuelle de la pièce qui vient parfois contredire la forme musicale. Dans *Le patch bien tempéré III* (Tom Mays, 2013), le performeur utilise un instrument électronique qui répond de manière transparente aux différents degrés de liberté (inclinaisons, rotations, pistons), de sorte que ce dernier semble être un prolongement du corps du performeur. La pièce contient plusieurs « phrases gestuelles » qui interviennent dans les nœuds structurels.

Avant de commencer les analyses, il est essentiel de préciser que le lecteur doit visionner chacune des performances afin de bien saisir le sens de l'argumentation. À ce sujet, les minutages inscrits sur les graphiques ne correspondent souvent pas à ceux des vidéos en ligne puisque, pour des raisons pratiques, le « 0'00 » correspond au début effectif de l'œuvre – ce qui exclut généralement les titres et applaudissements. Les calculs sont effectués à partir de marqueurs dans un logiciel de montage vidéo qui sont ensuite exportés dans un tableur¹¹¹⁰. Les proportions sont alors transposées dans un logiciel de création graphique vectorielle. À ce propos, la diversité des configurations instrumentales et scéniques n'a malheureusement pas permis d'établir un code couleurs valable pour toutes les études de cas.

¹¹¹⁰ Les feuilles de calcul disponibles en annexe.

Œuvres acoustiques

Circles (Luciano Berio, 1960)

Commandée en 1960 par la *Fromm Foundation*, *Circles* est une pièce pour chanteuse, harpiste et deux percussionnistes. Elle fut créée la même année, lors du retour du compositeur à Tanglewood, à une période où la linguistique était alors en plein essor en Italie. *Circles* propose plusieurs modes de jeux vocaux (chuchoté, parlé, chanté, *Sprechgesang*) et types de vocalité, glissant du style mélismatique (*temps lisse* et continu) au style onomatopéique (*temps strié* et ponctué). Nourri des recherches au studio de phonologie de Milan, Luciano Berio met de nouveau à profit les potentialités vocales de Cathy Berberian, qui dévoile cette fois-ci ses talents scéniques. Deux ans après *Thema (Omaggio a Joyce)* et quelques années avant l'écriture de ses théâtres musicaux *Passaggio* (1962), *Laborintus II* (1965) et la *Sequenza III* (1966), *Circles* constitue le « chaînon manquant¹¹¹¹ » [*anello mancante*] d'un passage du studio à la scène. Le compositeur montre une nouvelle fois son affinité avec la poésie anglo-saxonne en mettant en musique trois poèmes d'e.e. cummings¹¹¹² (1894-1962) :

¹¹¹¹ FERRARI, Giordano. « Berio e lo spazio drammaturgico », *op. cit.*, p. 447.

¹¹¹² Les poèmes d'e.e. cummings (diminutif couramment employé pour Edward Estlin Cummings) ont séduit plusieurs compositeurs, tels que John Cage (*Five Songs for Contralto*, 1938 ; *Forever and Sunsmell*, 1942 ; *Experiences 2*, 1952), Aaron Copland (*Poet's Song*, 1927) ou Pierre Boulez (*Cummings ist der dichter*, 1970). Sa poésie se prête bien à l'élaboration d'une forme musicale puisqu'elle utilise de manière non conventionnelle certains paramètres d'écriture pouvant être transposés en musique, comme la ponctuation, les majuscules ou les espaces. La typographie atypique employée par le poète américain – sur laquelle ses talents de peintre semblent avoir déteint – dote ses compositions d'un aspect visuel important soulevant des problèmes de lecture et d'interprétation. C'est justement la difficulté de ce passage de l'écrit à l'oral que Luciano Berio se propose d'illustrer dans *Circles*.

<p>chants the litanies the great bells are ringing with rose the lewd fat bells and a tall wind is dragging the sea</p>	<p>anguish and dream-send is hushed in moan-loll where night gathers morte carved smiles</p>
---	--

U

n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing ; s(
—sing
)all are aLl(cry alL See)o(ver All)Th(e grEEEn
?earthH)N,ew

Figure 24 : extraits des trois poèmes d'e.e. cummings utilisés dans *Circles*. En haut à gauche : « stinging » (1923) ; en haut à droite : « riverly » (1925) ; en bas : « n(o)w » (1931). CUMMINGS, E.E. *Complete Poems, 1904-1962*. New York : George James Firmage, 1991, p. 63, p. 106, p. 347 (transcription personnelle)

La typographie atypique employée par le poète (sauts de ligne et indentations incongrus, ponctuation, jeu sur la casse des lettres), donne lieu à des phonèmes qui sont interprétés par Luciano Berio comme des unités sonores minimales porteuses d'un sens musical. De manière symbolique, la mise en espace des poèmes se transpose également sur scène (disposition des instrumentistes¹¹¹³, déplacements de la chanteuse¹¹¹⁴, circulation du son entre les pupitres, etc.). La succession des poèmes suit une progression du continu au discontinu et Luciano Berio se sert de cette complexité pour structurer l'œuvre, de forme ABCB'A' : « stinging » décrit un imaginaire illustratif (soleil, clochers, cloches, etc.). Sur un thème morbide, « riverly » tord la sémantique et fragmente l'imaginaire¹¹¹⁵. Enfin, le poème « n(o)w » dissout complètement le sens textuel dans la phonétique.

Les transitions entre les mouvements sont assurées par quatre « moments d'actions » dans lesquelles la chanteuse effectue un jeu théâtral à partir d'indications gestuelles présentes dans

¹¹¹³ La disposition spatiale des instrumentistes est déterminée par un schéma indiqué en début de partition. Un pupitre de percussions composé de quinze instruments chacun est situé de part et d'autre de la harpe, qui elle se situe au centre.

¹¹¹⁴ La chanteuse ne possède pas une place fixe prédéfinie mais doit se déplacer suivant trois pupitres comportant chacun un ou plusieurs instruments à percussion de différentes factures (claves, cymbales à doigts, carillons de bois ou de verre).

¹¹¹⁵ Les poèmes sont entièrement transcrits en annexe.

la partition : battue d'une mesure, gestes d'attaque, déplacements vers les différents pupitres, claquements de mains, frappes délibérées sur les carillons et accompagnées de cris, etc. :

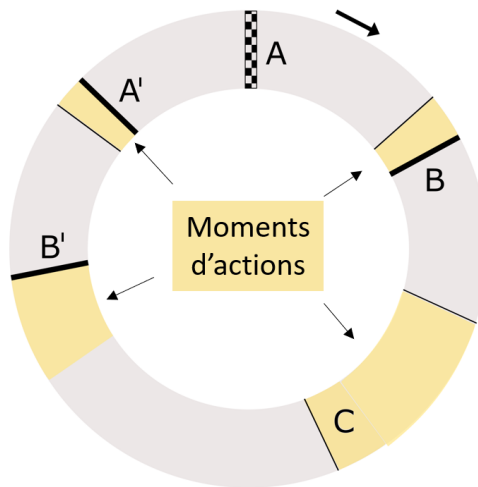


Figure 25 : diagramme circulaire proportionnel représentant la disposition des quatre moments d'actions au sein de la forme ABCB'A' de *Circles*

Durant ces « moments d'actions », les interprètes – en particulier la chanteuse qui interrompt la diction du poème – doivent remplir l'espace scénique tout en interagissant avec les autres exécutants à l'aide de diverses actions, parfois non sonores. De cette manière, la forme musicale est ponctuée par ces moments qui se donnent explicitement à voir et qui méritent donc une attention particulière pour notre propos. Cette analyse se focalise sur ces parties spécifiques, en s'appuyant sur l'interprétation réalisée en 2012 par l'ensemble Contemporary Chamber Players¹¹¹⁶.

Moment d'actions 1

Lors de ce premier moment d'actions, le spectateur observe la chanteuse battre la mesure face à lui et jouer des claves par intermittence. La battue, geste sans contact et non sonore, instaure une « pulsation visuelle », un ordre dans le temps. Comme dans plusieurs autres œuvres de l'époque¹¹¹⁷, le chef d'orchestre apparaît comme un symbole que l'on peut détourner par une mise en scène. Dans *Circles*, la chanteuse s'approprie les gestes du chef pour interrompre le discours vocal et établir une progression dans le discours instrumental. Il existe en effet une

¹¹¹⁶ La direction est assurée par Eduardo Leandro. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xCRBy-hi8n0> (consulté le 4 mars 2019).

¹¹¹⁷ Dans *Gegenstimmen* (Mauricio Kagel, 1972), le spectateur observe l'incompréhension entre un chef et ses musiciens alors que dans *visible music I* (Dieter Schnebel, 1962), la fonction entre le chef et le musicien est interchangeable.

corrélation entre le geste de battue et l'entrée des instruments à percussions. Ceux-ci peuvent se classer selon l'ordre de succession des trois premiers phonèmes de « stinging » : le /s/ comme consonne fricative (hauteur indéterminée et pas de résonance : sand block, maracas, mexican bean), le /t/ comme consonne occlusive (hauteur indéterminée et courte résonance : claves, wood block, temple block), le /i/ comme voyelle (hauteur déterminée et longue résonance : marimba, xylophone)¹¹¹⁸. Progressivement, le spectre façonne une forme harmonique et une hauteur devient repérable, comme l'illustre la figure suivante¹¹¹⁹ :

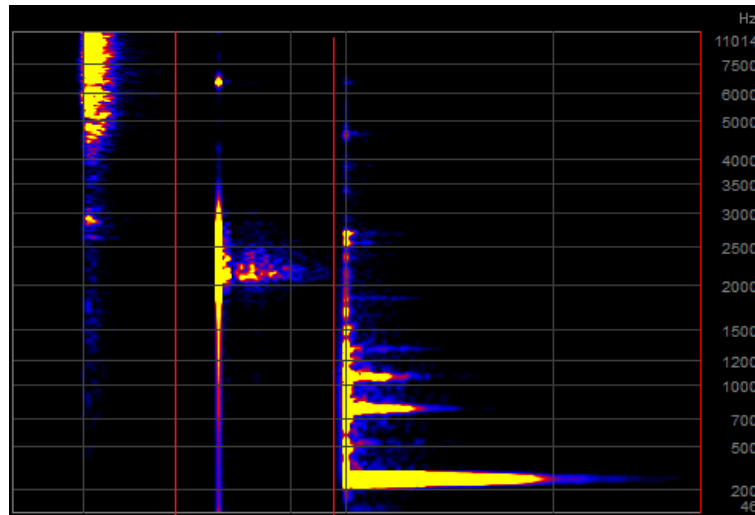


Figure 26 : sonagramme de trois percussions en bois. De gauche à droite : maraca, clave, marimba

Par strates successives, on passe ainsi d'un *objet sonore* bruiteux et peu résonant (maracas) à un *objet sonore* à hauteur déterminée de résonance longue (marimba). Le contrôle méticuleux de l'entrée de ces instruments s'inscrit dans la logique formelle du moment d'actions. En effet, les introductions timbrales, qui se réalisent donc pendant la battue, sont régulièrement interrompues par des « gestes cadentiels » dans lesquels la chanteuse ne bat plus la mesure mais joue des claves.

Les frappes des claves assurent ainsi une fonction structurale. Ces gestes brefs ne produisent aucune résonance notable. Chacune des trois interventions crée un *geste cadentiel* qui joue un rôle différent au sein de la forme musicale :

¹¹¹⁸ Jacques Demierre a effectué un travail phonétique, phonologique, sémantique et syntaxique de *Circles*. DEMIERRE, Jacques. « 'Circles' : e.e. cummings par Luciano Berio ». *Contrechamps* [en ligne] 1983, n°1 : Luciano Berio, pp. 123-180. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1747> (consulté le 26 janvier 2019).

¹¹¹⁹ Cette reconstitution a été effectuée à l'aide d'échantillons d'instruments téléchargés gratuitement sur <https://freewavesamples.com/> (consulté le 22 février 2019). Afin de simuler la salle de concert, une légère réverbération de type *hall* a été ajoutée.

- 1) Introduction d'un *site* repérable d'un instrument percussif de type occlusif. Cet appel de timbre donné par un geste *itératif* établit un phénomène de renvoi, de la même manière qu'après avoir donné le départ d'un pupitre, le chef s'attend à obtenir une rétroaction de la part de l'orchestre. C'est en ce sens qu'une partie de la fonction de chef est translatée dans le jeu des claves. Le *rallentando* sur un jeu *tremolo* marque le passage d'un entretien *itératif* à une *impulsion* et une sensation de décélération ;
- 2) Sensation d'accélération du temps musical prodiguée par une *accumulation progressive* des frappes (une, deux, puis un *tremolo*) ;
- 3) Création d'un *objet sonore* complexe et stratifié soumis à une accélération. Il s'agit d'une fonction cadentielle prise dans sa substance, qui paraît toujours claire pour l'auditeur : une énergie ralentit, se suspend, retombe [*cadere*]. Ce *geste cadentiel* à trois temps sera repris de nombreuses fois dans *Circles*.

Enfin, la battue et les gestes du jeu de claves participent à la modification de la perception du temps musical vécu par le spectateur. Alors que la battue installe une pulsation visuelle régulière que la musique ne suit pas, le jeu de claves contracte et dilate localement le temps. En outre, la battue déclenche à rebours l'entrée de percussions et les claves annoncent le timbre d'autres instruments, pour finalement se fondre dans une masse sonore conclusive et unifiante. De plus, les deux actions sont opposées en matière d'effort. Voici une représentation des diagrammes de Laban¹¹²⁰ pour la battue et les frappes des claves :

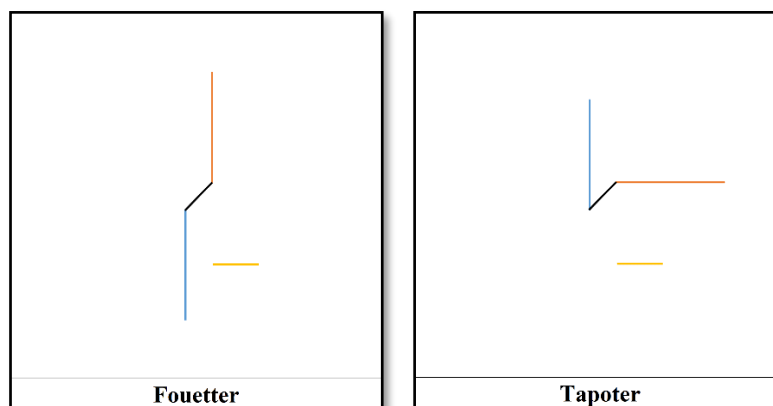


Figure 27 : diagrammes de l'effort représentant la battue de la mesure en 2/4 (à gauche) et l'intervention des claves (à droite) de la chanteuse de *Circles*

¹¹²⁰ La légende du modèle graphique ainsi que les transcriptions des 8 actions élémentaires et leurs variations sont disponibles en annexe.

Les deux diagrammes mettent en lumière l'aspect foncièrement différent des deux actions. Les gestes de *fouetter* (battue) et de *tapoter* (jeu des claves) n'ont aucun des trois *facteurs moteurs* en commun (Espace, Temps, Poids). La direction d'Espace est *flexible* et le Poids *lourd* pour le premier geste tandis que l'Espace est *direct* et le Poids *léger* pour le second. Quant au Temps, même si le graphique montre qu'il est bref dans les deux cas, l'enchaînement des gestes de battue en fait un geste « allongé » dans le temps : la durée du geste de battue devient *soutenue* par répétition de l'effort. De plus, le premier mouvement est un geste non sonore tandis que le second produit de l'énergie acoustique audible. Ces gestes s'opposent donc sous plusieurs aspects et permettent d'utiliser le potentiel optique comme « diversion » à la création d'un plan sonore situé dans la profondeur de l'espace scénique. Voici un schéma récapitulatif montrant les différents plans spatiaux et sonores du moment d'actions 1 :

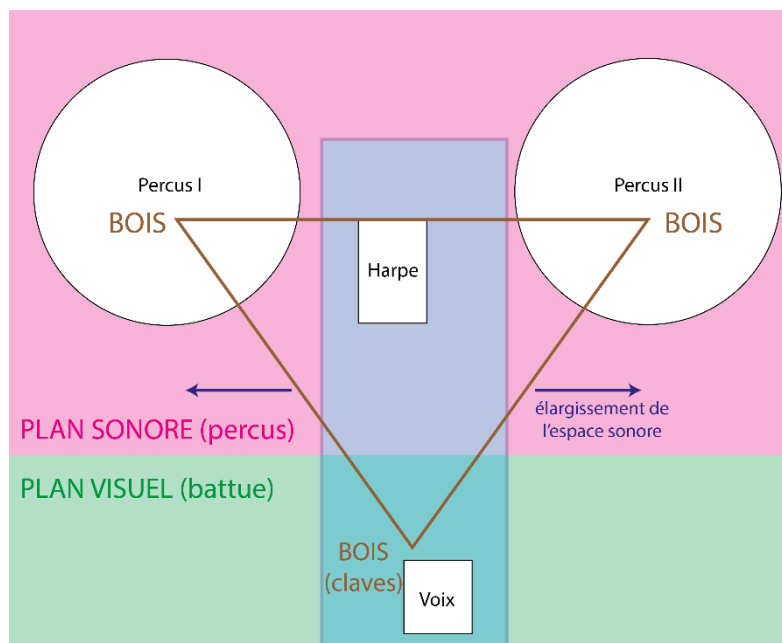


Figure 28 : disposition scénique des pupitres dans le moment d'actions 1 de *Circles*

Puisque les percussionnistes ne jouent pas avant le moment d'actions 1, toute l'information musicale est concentrée sur l'axe de la profondeur de la scène (rectangle bleuté). Le champ visuel du spectateur s'élargit alors et le son acquiert, grâce à l'entrée des percussions, une image stéréophonique qui trahit l'expérience en studio du compositeur. Il existe un parcours spatial significatif de l'émission des sources sonores, passant imperceptiblement du premier plan (/S/ de « dreams ») à l'arrière plan (sand block). Puis ce dernier s'affirme de façon saisissante par un *crescendo* des percussions (qui venaient tout juste d'entrer). Les gestes ont donc une fonction structurelle explicite et l'espace constitue manifestement un paramètre de composition, selon deux couches bien distinctes :

- 1) La chanteuse, au devant de la scène, alterne la battue et le jeu de claves (selon une *forme tressée*) sur un *temps strié* ;
- 2) Les percussionnistes (ainsi que la harpiste), à l'arrière de la scène, jouent sur un temps évolutif et non *strié*. Un espace acoustique se crée sur un *temps lisse*.

L'auditeur-spectateur est focalisé sur le visuel tandis que, dans le fond, un espace acoustique se crée. Selon la terminologie de Stéphane Roy, il s'agit d'une fonction d'*indice* qui fait « glisser momentanément l'attention de l'auditeur vers un univers extra musical¹¹²¹ ». Il y a donc deux types de discontinuité immédiatement perceptibles par *empathie kinesthésique* : le choc d'une simultanéité entre la suspension visuelle (battue) et les déclenchements de timbres percussifs (du /S/ de « dreams » au sand block, puis les maracas et le mexican bean), et le choc d'une succession entre ce moment-ci et les gestes cadentiels.

Ce premier interlude joue un rôle formel de taille puisqu'il substitue une énonciation instrumentale à une énonciation vocale mélismatique, selon une logique structurelle propre assurée par les gestes de la chanteuse. Ces derniers permettent d'instaurer un espace acoustique percussif : la battue installe un ordre dans le temps et déclenche les percussions à rebours, renvoyant ainsi aux fonctions usuelles du chef d'orchestre, tandis que le jeu des claves ajoutent des moments de suspension et annoncent un timbre instrumental. Finalement, le compositeur utilise, en plus d'informations sonores, des informations spectaculaires à des fins structurelles. Le geste organise le temps, ouvre l'espace sonore et introduit les timbres. Il transforme tout le flux musical du premier mouvement de *Circles* en une fonction encadrante, une fonction d'*introduction* de niveau global. L'action théâtrale de la chanteuse et l'entrée d'autres sources sonores que la harpe et la voix font du moment d'action 1 le commencement effectif de la pièce. Cet interlude, en plus de posséder une fonction de transition au niveau macroscopique de l'œuvre, permet d'exposer le matériau musical utilisé dans la partie suivante, comme les *tremoli*, et plus généralement les figures itératives – le *geste cadentiel* servira par exemple à ponctuer la diction du poème « riverly ». Dans un texte publié trois ans après la première de *Circles*, Luciano Berio affirme que « tout geste est toujours la trace de processus qui se sont déjà produits » et que « faire un geste [...] cela veut dire, avant tout, en assumer les significations et prendre une position critique devant l'histoire qu'il contient¹¹²² ». Par cette image détournée du chef, qui est donc assurée par une « chanteuse polyvalente » qui questionne le spectateur, le compositeur crée à la fois une surprise pour l'audience et prend une position

¹¹²¹ ROY, Stéphane. « L'analyse fonctionnelle de la musique électroacoustique », *op. cit.*, p. 363.

¹¹²² BERIO, Luciano. « Du geste et de Piazza Carità [1963] ». In : *Id.*, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*, *op. cit.*, p. 157.

critique vis-à-vis de l'histoire et des traditions musicales, comme le rituel de concert. À un niveau métaphorique, le rôle de la chanteuse montre la volonté du compositeur italien à diriger lui-même l'écoute et l'attention du public.

Moment d'actions 2

La construction du deuxième moment d'actions procède en deux temps (interlude puis moment d'actions effectif). Tout d'abord, un court interlude instrumental, introduit par un « geste d'attaque » (noté comme tel dans la partition), possède une double fonction formelle. D'une part, il suggère un silence vocal comme point d'aboutissement succédant au sommet d'expressivité et de quantité d'information atteint au vers « morte carved smiles ». D'autre part, il sépare le dernier quatrain du reste du poème, qui termine sur le vers « sly slim gods stare ». Le geste d'attaque « déclenche » les frappes sur carillons de bois à rebours, tout comme la battue déclenchait les instruments à percussions¹¹²³ :

¹¹²³ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions Universal.

(3)
4

Geste déclenchant directement l'entrée d'un nouvel instrument

Geste d'attaque

(3)
4

Geste déclenchant à rebours ce même instrument

Figure 29 : geste d'attaque du moment d'actions 2 de *Circles*. BERIO, Luciano. *Circles* [partition] Londres : Universal, 1961, p. 12

Le moment d'actions à proprement parler commence après le dernier quatrain et possède une fonction triple : faire entrer les instruments en métal (à l'aide de cymbales à doigts jouées par la chanteuse), instaurer une pulsation, réaffirmer le dernier vers en le déclamant à nouveau. Les quatre coups de cymbales à doigts délimitent des unités musicales :

- 1) Tout comme le /S/ final du premier poème introduisait les instruments fricatifs et que les claves introduisaient les instruments occlusifs, le premier coup des cymbales à doigts, joué *mf*, introduit les percussions en métal à hauteurs déterminées, à commencer par les triangles. Il s'agit donc d'une substitution de timbres par résonance (superposition des harmoniques par *tuilage*) ;
- 2) Le second, joué *p*, résonne dans le frissement de la harpe et laisse les bongos remplir ce laps de temps ;

- 3) Le troisième coup, joué *pp*, laisse la place à une pulsation régulière et un *crescendo* du marimba sur des *tremoli* de la harpe ;
- 4) Le quatrième coup, joué *ppp* et placé juste après un cluster, permet la transition avec la deuxième partie du moment d'actions 2 : la reprise du vers « sly slim gods stare ».

L'auditeur assiste à un moment de calme extrême unique dans *Circles*, où l'espace sonore n'est rempli qu'avec des nuances faibles (*p*, *pp* et *ppp*) jouées par des instruments en métal – type de matériau à connotation funéraire¹¹²⁴ en lien avec l'aspect morbide du poème. Aucune logique apparente ne se dégage dans l'ordre où les *impulsions* sont jouées. La cohérence est en fait assurée par un ensemble homogène de timbres entre les deux pupitres de percussions : triangles, cymbales suspendues, tam-tams, célesta et glockenspiel. C'est pendant ce moment d'apesanteur engendré par la sporadicité des longues résonances métalliques que la chanteuse effectue la reprise du dernier vers. Les deux ultimes mots (« gods » et « stare ») sont chacun accompagné par un coup des cymbales à doigts. La synchronisation des *objets sonores* (*geste instrumental*) « empilés » respectivement sur les phonèmes /o/ et /a/ (*geste vocal*) assure ainsi une fonction cadentielle.

Finalement, par la césure qu'il établit avec le dernier quatrain, le geste d'attaque possède une fonction formelle rhétorique de déclenchement et fait une nouvelle fois écho à la figure du chef. Le léger déphasage que Luciano Berio établit entre le geste et le son marque une fois de plus la volonté du compositeur de jouer sur la désynchronisation entre les aspects sonore et visuel perçus par l'auditeur-spectateur. En outre, par la disposition scénique de la chanteuse, l'économie d'écriture employée pour les cymbales à doigts ainsi que leur fonction structurelle, la gestualité est une composante spectaculaire de premier plan. Comme lors du premier moment d'actions, l'instrument dont se sert la chanteuse annonce le timbre à suivre d'un instrument à percussion et ordonne régulièrement le temps (pulsation isochrone). Cette transition méditative constitue un moment de calme extrême (nuances très faibles, résonances très longues, temps dilaté et *strié*) qui est amené à être pulvérisé dans la section suivante.

Moment d'actions 3

Ce troisième moment d'actions s'effectue lui aussi en deux temps. Tout d'abord, la présence du geste d'attaque s'inscrit au milieu du poème, dans une césure instrumentale qui fait

¹¹²⁴ Les métallophones sont les instruments les plus employés lors de rites funéraires (charivari, enterrements, Pâques, etc.). Les participants d'un charivari utilisent par exemple des objets domestiques de toutes sortes pourvu qu'ils soient en métal (poêles, pelles, cloches, etc.).

suite à un pic d'énergie. Les deux interventions encadrent une unité sonore constituée de trois phases : bref jeu frénétique à la harpe, *crescendo* des deux pupitres de peaux, gigantesque cluster de tous les instruments à percussions sur un grand *decrescendo* (*fff* => *ppp*). Tandis que le premier geste d'attaque constitue un moyen de déclencher une forme d'expression plutôt libre chez les percussionnistes (quand bien même les instruments sont indiqués), le second clôt immédiatement cette figure très énergique :

The diagram illustrates a musical score with three distinct phases of an attack gesture, each highlighted in a colored box:

- Phase 1 (Blue box):** "1 : jeu frénétique à la harpe" (frenzied harp playing).
- Phase 2 (Green box):** "2 : crescendi des pupitres de peaux" (crescendos of the drum parts).
- Phase 3 (Pink box):** "3 : clusters sans ordre préétabli" (clusters without a pre-established order).

Two red boxes labeled "Gestes d'attaque" (Attack Gestures) are positioned at the beginning and end of the cluster section. Green arrows indicate the sequential flow from Phase 1 to Phase 2, and from Phase 2 to Phase 3.

Figure 30 : gestes d'attaque du moment d'actions 3 de *Circles*. BERIO, Luciano. *Circles* [partition] *op. cit.*, p. 24

Le premier geste de la chanteuse est source de déclenchement d'un des moments les plus spectaculaires de l'œuvre tandis que le second interrompt cet instant insolite et provoque la reprise instantanée du poème par les mots « but look sun »¹¹²⁵. Finalement, les gestes d'attaque

¹¹²⁵ Textuellement, l'utilisation de la conjonction « but » renverse le discours.

assurent une structuration précise du discours musical aussi bien que poétique et confèrent une nouvelle fois le rôle de chef à la chanteuse. Pour la première fois depuis le début de l'œuvre, l'idée d'une interaction entre le geste de la chanteuse le déclenchement de sources sonores des deux pupitres est explicite.

Le moment d'actions à proprement parler débute après la fin de « n(o)w », qui est suivie d'une séquence de phonèmes extraits du poème et écrit dans l'alphabet phonétique international. Présenté sous forme rétrograde et impliquant une réponse en écho des percussionnistes, ce passage préfigure la reprise rétrograde des deux derniers poèmes : B' A'. Certaines syllabes sont en effet distribuées suivant les deux pupitres de percussions – ce sont d'ailleurs eux qui terminent la phrase, accompagnés d'un *geste cadentiel* à la harpe. Après cet interlude phonétique, la voix se mêle aux gestes en produisant un « pré-langage » entre les musiciens (interjections, imitations, claquements de mains). Pour commencer, la chanteuse se retourne vers eux, claque une fois des mains et effectue un geste vocal occlusif et *itératif* ('tktktktk'). Puis elle marche et réitère entièrement l'action. L'acte est synchronisé avec les deux pupitres de percussions par l'entrée de bongos joués avec des balais. En effectuant un claquement de mains tout en regardant les musiciens, la chanteuse semble une fois de plus les diriger. Ses gestes demeurent le seul moyen de tenter de communiquer avec les percussionnistes car tout le monde est soumis aux contraintes textuelles du poème. Le poème « n(o)w » décrit en effet un orage ainsi que l'ensoleillement qui lui succède. Les pics d'énergie sont donc naturellement plus nombreux dans ce troisième mouvement. Ils illustrent un chaos sémantique, syntaxique et typographique par le biais d'une densité d'information importante (*Sprechgesang*, clusters, balayement spectral des percussions, onomatopées). Le sens du poème donne lieu à des événements inattendus qui paraissent désorganisés et auxquels le spectateur doit faire face.

Lorsque la chanteuse marche, la harpe subit un geste de *tremolo* dans le but d'annoncer la production d'un nouvel événement : la reprise de l'action. Lorsqu'elle se remet à marcher, la harpiste reprend les *tremoli*. Il existe donc une sorte de « leitmotiv » à la motricité, la harpe réalisant une trace sonore du déplacement de la chanteuse. Arrivant au deuxième pupitre, la chanteuse alterne entre des interjections 'ka' et des *glissandi* sur le carillon de bois. Cela se répercute chez les percussionnistes qui jouent alors des carillons de bois tout en imitant les interjections de la chanteuse. En marchant puis en s'installant près du percussionniste de gauche, elle dérange son espace de jeu. Elle va même jusqu'à jouer d'un instrument qui ne lui appartient pas de droit : le carillon de bois. La performeuse se rapproche donc du percussionniste tant au niveau physique que symbolique. Elle termine en frappant le carillon de

verre qui, lui, résonne. Puis les percussionnistes finissent le mouvement par un événement sonore d'envergure.

Dans ce troisième mouvement, la gestualité possède des qualités déjà évoquées. Elle encadre des unités musicales (gestes d'attaque) et déclenche des unités sonores. Contrairement aux moments d'actions antérieurs, les gestes sont ici synchronisés avec les événements sonores auxquels ils deviennent explicitement attachés. De plus, les percussionnistes ayant commencé à imiter la chanteuse depuis la transition onomatopéique écrite par le compositeur (gestes vocaux), ils imitent maintenant ses gestes instrumentaux. Par conséquent, le spectateur se retrouve non plus seulement vis-à-vis d'une circulation du son mais aussi d'une circulation du geste dans l'espace scénique. Il assiste à « contrepoint gestuel » que l'on peut résumer dans le schéma suivant :

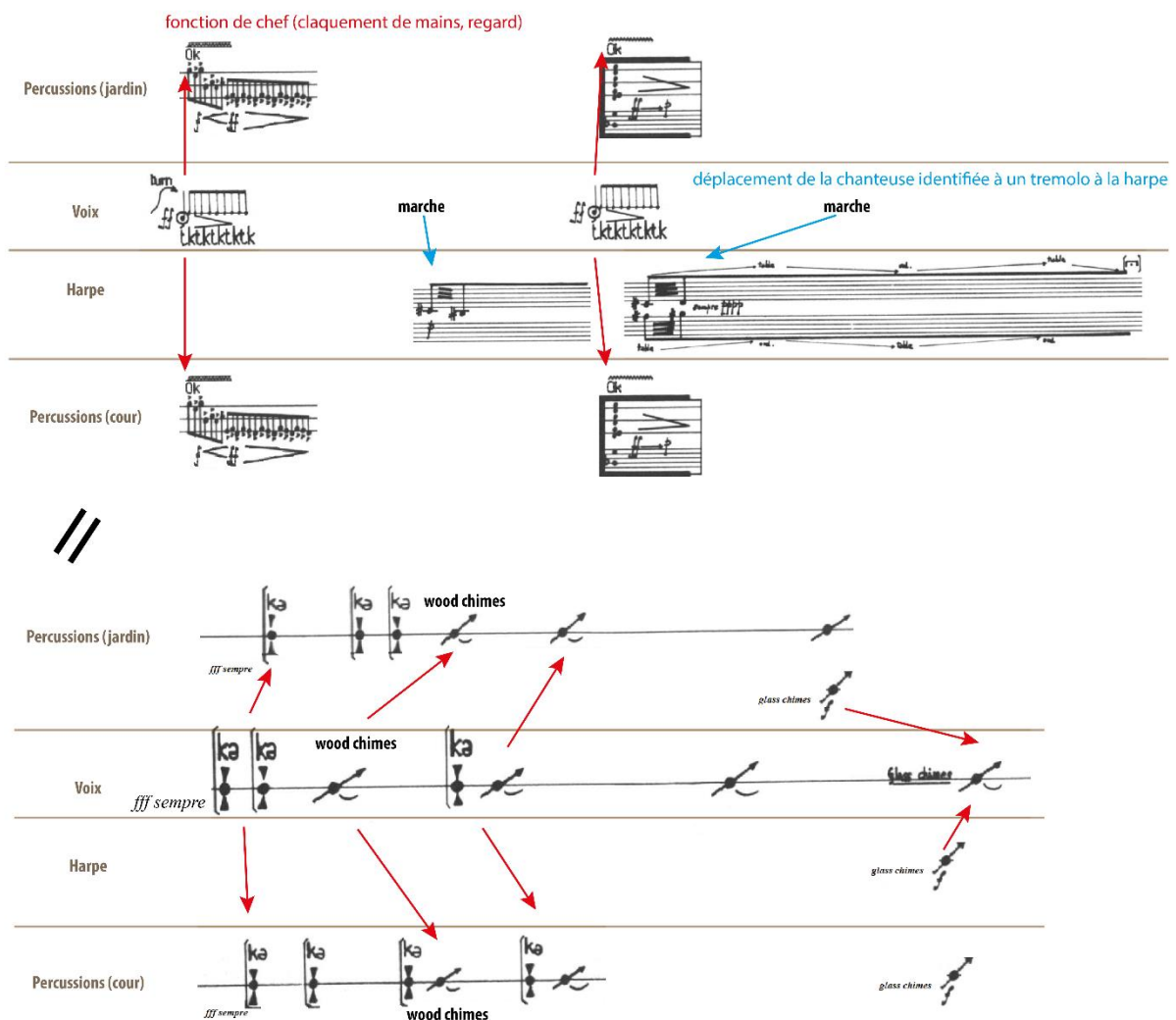


Figure 31 : contrepoint geste-son du moment d'actions 3 de *Circles*. Les motifs proviennent de la partition. BERIO, Luciano. *Circles [partition] op. cit.*, pp. 28-29

Moment d'actions 4

Le quatrième moment d'actions, plus court que les autres, débute lorsque la chanteuse donne un coup sur le carillon de verre dont elle double la résonance à l'aide d'une bouche fermée réalisée *pppp*. Les deux pupitres de percussions, par imitation, se synchronisent avec elle en faisant également résonner les carillons de verre. Une fois de plus, le mouvement de la performeuse déclenche un timbre et un geste identiques. Ayant marché jusqu'au troisième pupitre, elle fait régulièrement vibrer les cymbales à doigts, cet instrument qui avait été utilisé lors du moment d'actions 2. Une fois encore, le geste de la chanteuse possède une fonction de déclenchement et d'installation d'un ordre régulier dans le temps.

Ce moment d'actions remarquable paraît hors-contexte. Il établit la transition d'un moment poétique avec une accumulation de hauteurs de notes, à un silence quasi-absolu sur lequel retentissent de très longues résonances espacées. En plus des résultats sonore et émotif que cela produit, cette grande respiration permet de « prévenir » l'audience que la pièce musicale va encore subir un dernier changement stylistique. La pulsation préfigure en effet le mouvement final dans lequel l'auditeur-spectateur pourra saisir des motifs comportant des fonctions temporelles de base, telles que le ralenti, l'affirmation par répétition, l'accélération ou la dispersion.

Conclusion

Malgré une écriture qui exploite les relations entre phonétique, sémantique, types d'attaque et timbres percussifs, le développement des mouvements eux-mêmes se réalise sans que l'aspect visuel ne révèle d'éléments structurels saillants. C'est dans les moments d'actions, où la diction des poèmes d'e.e. cummings est interrompue, que l'enjeu formel de l'œuvre apparaît plus clairement. En d'autres termes, les moments d'actions forment l'articulation de l'œuvre. Chaque geste effectué par la chanteuse possède au moins une fonction, qu'elle soit formelle, symbolique, spatiale, rhétorique et/ou communicative, ainsi que le résume le tableau suivant :

Gestes	Sonore perceptible	Fonctions	Moments d'actions
Battue de la mesure	Non	Pulsation isochrone visuelle Décalage entre le visuel et le sonore Symbolique du chef	1
Gestes d'attaque	Non	Symbolique du chef Encadrement d'unités musicales Pause textuelle Synchronisme entre le visuel et le sonore	2 et 3
Claves	Oui	Annonce timbrale (percussions en bois)	1
Cymbales à doigts	Oui	Annonce timbrale (percussions en métal) Pulsation isochrone	2 et 4
Carillons de bois ou de verre	Oui	Circulation du son et du geste	3 et 4
Déplacements vers un pupitre	Non	Marquage de territoire Spatialisation du son	3 et 4
Se retourner face aux autres interprètes	Non	Intention explicite envers les musiciens	3
Claquements de mains	Oui	Symbolique du chef (dressage)	3
Pré-langage	Oui	Symbolique du chef (dressage)	3

Tableau 3 : typologie fonctionnelle des gestes de la chanteuse de *Circles*

Qu'ils soient sonores (jeu de claves, jeu des cymbales à doigts, claquements de main, etc.) ou non (battue, gestes d'attaque, déplacements scéniques, etc.), les gestes possèdent toujours une fonction musicale puisqu'ils déclenchent des sources sonores à rebours (moments d'actions 1, 2 et 4) ou de façon synchronisée (moment d'actions 3). De plus, lorsque le geste est sonore, l'instrument déclenché possède la même signature timbrale ou gestuelle (comme le /S/ de « dreams » qui est prolongé par les sand blocks ou les fricatives de « anguish of dream send is hushed » qui sont prolongées par un roulement de caisse claire joué *ppp*). Il existe donc une continuité typomorphologique entre différentes sources sonores, qui permet au compositeur d'introduire de nouvelles sonorités dans le fond de la scène à partir d'événements spectaculaires ayant lieu au-devant : instruments de bois dont le *site* des champs des hauteurs est repérable à partir des claves, instruments en métal à hauteurs déterminées à partir des cymbales à doigts.

La forme musicale de *Circles* suit la dégradation sémantique progressive des textes d'e.e. cummings. Le degré d'excentricité et de densité d'information provenant des gestes vocaux (mais aussi instrumentaux) sont garants d'une unité de la performance. Ces paramètres assurent une structure « musico-spectaculaire » en 5 parties, résumée dans le diagramme circulaire suivant :

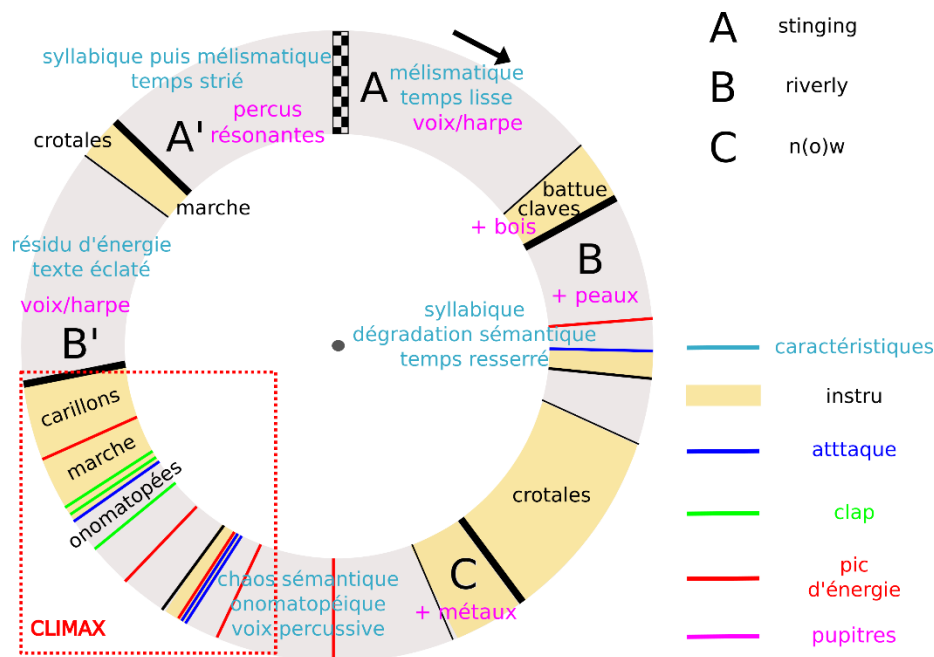


Figure 32 : diagramme circulaire synoptique de *Circles*

Le diagramme met en avant la fonction structurale locale (introduction de nouveaux timbres, relations communicationnelles entre les instrumentistes) et globale (séparation des différentes parties par des moments d'actions théâtrales) du geste en situation de jeu. En aidant la conduite dramaturgique, le geste donne une cohérence d'ensemble à l'œuvre.

La scène permet au compositeur de transposer d'une part des techniques du studio¹¹²⁶ et d'autre part de créer des situations que le studio ne permettait pas¹¹²⁷. L'attention de l'auditeur-

¹¹²⁶ Parmi la transposition de techniques de studio, citons la stéréophonie de timbres de *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) qui se retrouve dans les pupitres de percussions, le modèle attaque-résonance de certaines syllabes qui est repris par la harpe, ou bien encore les bouches fermées qui suivent les sonorités nasales du poème et agissent comme un filtre passe-bas continu.

¹¹²⁷ D'un point de vue de la technique compositionnelle, on relève également plusieurs caractéristiques inféodées au principe de la variation continue hérité du sérialisme, telles que l'*accumulation progressive* (tant au niveau de l'écriture de notes que des entrées d'instruments), l'insertion d'accidents, la circulation sonore (entre les pupitres ou dans un pupitre précis), les *gestes de modification* vocaux (nuances, modes de jeu, balayage du spectre harmonique) et la substitution de timbres. Ces différents procédés d'écriture sont explicites dans les esquisses du compositeur. Ses manuscrits montrent par exemple le procédé d'accumulation, l'utilisation de génération sérielle (numérotation de hauteurs, combinaisons, etc.) et la réorganisation des poèmes suivant la musicalité du matériau phonétique (syllabes avec plus d'attaque, d'autres avec plus la résonance, etc.). BERIO, Luciano. [Esquisses de *Circles*]. *Mikrofilm 24*. Bâle : Fondation Paul Sacher, collection Luciano Berio, pp. 359-370. Pour un détail de la méthode sérielle employée pour le premier mouvement, cf. : NEIDHÖFER, Christoph. « Berio at Work:

spectateur est souvent dirigée. Lorsque ce dernier est attiré par les actions théâtrales de la chanteuse, une logique acoustique s'installe à son insu. Les gestes mobilisent un domaine du sensible (le visible) pour faire éclore des formes sensibles d'un autre domaine (le sonore). Le spectateur veut « demeurer réceptif aux événements s'offrant simultanément, et en même temps, il ressent la frustration de percevoir le caractère réducteur de cette liberté¹¹²⁸ ». Les contradictions entre le visuel et le sonore sont nombreuses, comme en témoignent par exemple la battue qui s'observe mais ne s'entend pas ou bien l'alternance de deux gestes antagonistes (battue, frappe des claves). C'est la distinction de deux plans scéniques (un au-devant et réservé à la chanteuse, l'autre dans le fond et destiné aux autres performeurs) qui prédispose les rapports de discontinuité entre le sonore et le visuel. Ainsi, les entrées des percussions se situent à la fois dans une prolongation typomorphologique (fricatif, occlusif) et créent en même temps une distance scénique entre la chanteuse et les pupitres de percussions. De même, après un style mélismatique (*temps lisse*), la battue induit une pulsation au-devant de la scène (*temps strié*) alors qu'il se crée des événements sonores dans le fond (*temps lisse*). Ou bien encore, le geste d'attaque, censé déclencher immédiatement un événement, n'est pas en phase avec les événements sonores auxquels il est associé. L'imitation timbrale (bois, métaux, verre) participe également de la même intention. C'est lors d'un appel vocal explicite (interjections) que la chanteuse brise cette séparation scénique en pénétrant la sphère de jeu d'un des percussionnistes. Les trois pupitres de la mezzo-soprano forment en effet un demi-cercle qui se rapproche de plus en plus des musiciens, si bien qu'elle finit par être absorbée par l'ensemble, réduisant alors cette « discontinuité scénique ». Luciano Berio semble tout-à-fait conscient de ce jeu de décalage entre le visuel et le sonore. Voici ce qu'il écrit dans la note de programme :

La musique n'est jamais pure ; elle est attitude, elle est théâtre. Elle est inséparable de ses gestes... La tâche est de confier le sens de l'action musicale aux capacités spécifiques des protagonistes, de leur donner la possibilité de définir eux-mêmes les conditions à travers lesquelles toute éventualité se transforme en réalité, aux yeux de l'auditeur, à l'écoute du spectateur.¹¹²⁹

L'œuvre est une « structure d'actions » dans laquelle les aspects théâtraux se situent sur le même plan que la musique. C'est ainsi que le déplacement scénique de la chanteuse lors du climax constitue un moyen supplémentaire de continuer de créer de l'entropie vis-à-vis d'un

Compositional Procedures in *Circles*, *O King*, *Concerto for Two Pianos*, *Glossa*, and *Notturmo* ». In : DE BENEDICTIS, Angela Ida (dir.). *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., pp. 195-233.

¹¹²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. « Signes théâtraux postdramatiques », op. cit., p. 139.

¹¹²⁹ BERIO, Luciano. Cité dans : STOJANOVA, Ivanka. « Luciano Berio : chemins en musique », op. cit., p. 157.

monde sonore saturé. Dans le troisième mouvement, les percussionnistes réalisent des circonvolutions en frappant rapidement leurs percussions les unes après les autres. Ces actions sont sonores, créant une accumulation variée d'*objets sonores* et un effet de stéréophonie¹¹³⁰, mais aussi visuelles (effet de symétrie, déplacement du centre d'attention). De manière générale, les actions questionnent le spectateur et conditionnent l'écoute, ce dont est parfaitement conscient le compositeur : « je crois et je tiens au repérage de la structure musicale lors de l'écoute. Ce qui m'intéresse à ce niveau, c'est d'intégrer à l'œuvre des éléments qui conditionnent l'écoute¹¹³¹ ».

Dans un entretien réalisé en 1981 par Silvana Ottieri, Cathy Berberian souligne l'aspect spectaculaire de la première représentation de *Circles*, pour laquelle elle avait précisément dessiné les gestes à effectuer sur sa propre partition¹¹³² :

L'un des aspects les plus originaux de *Circles* pour l'époque était l'aspect chorégraphique implicite de la partition, non seulement celui des percussionnistes, mais aussi le mien puisque je devais diriger certains moments de la partition, une dizaine de mesures au début, afin de pouvoir synchroniser une partie instrumentale. Je ne devais pas diriger avec les gestes traditionnels du chef d'orchestre, mais selon une sorte de rituel, comme une prêtresse si vous voulez, où les mains étaient sur les côtés, un peu tendues comme un crucifix, et où je faisais des signaux et devais jouer les claves en même temps.¹¹³³

Pour cette première représentation à Tanglewood, la mezzo-soprano avait le dos dénudé afin de réaliser un effet de surprise au moment où elle devait se retourner, et ainsi accompagner la présence soudaine d'interjections. Le costume possédait une poche pour y mettre le « jouet » [*giocattolino*] remplaçant les claves (qui n'étaient pas appropriés pour un geste rituel), ainsi

¹¹³⁰ Les deux pupitres de percussions possèdent la même typologie sonore et sont situés côté cour et jardin, ce qui produit un « contrepoint stéréophonique » : le marimba et le lujon côté jardin sont en antiphonie avec le xylophone et le vibraphone côté cour. Cette stéréophonie de timbres se retrouve dans d'autres œuvres du compositeur, comme *Allelujah II* (1958), *Différences* (1958-59), *Tempi concertati* (1958-59) et *Formazioni* (1985-87). Pas ailleurs, rappelons que ce n'est qu'à la fin des années 1950 que le disque microsillon (inventé au début de la décennie) permettait enfin une gravure stéréophonique.

¹¹³¹ BERIO, Luciano. Cité dans : STOÏANOVA, Ivanka. « Luciano Berio : chemins en musique », *op. cit.*, p. 159.

¹¹³² Pour plus de détails, se référer aux appendices documentaires de : CESTINO, Giovanni. *'When She Looks at Music': l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture*. Mémoire de maîtrise : Musique. Pavie : Université de Pavie, 2014.

¹¹³³ «Uno degli aspetti più originali di *Circles* all'epoca, era proprio l'aspetto coreografico implicito nella partitura, non solo quello dei percussionisti, ma anche quello che riguardava me, in quanto io dovevo prima di tutto dirigere certi momenti della partitura, una decina di battute all'inizio in ogni caso, per potere sincronizzare una parte strumentale solo, dovevo dirigere non con i gesti tradizionali del direttore d'orchestra, ma una specie di cosa rituale come una specie di sacerdotessa se vuoi, dove le mani erano ai fianchi, un po' estese un po' da crocifisso, e dove davo dei segnali e dovevo nello stesso momento suonare anche i claves.» BERBERIAN, Cathy. Citée dans : CESTINO, Giovanni. *'When She Looks at Music': l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture*, *op. cit.*, p. 62.

qu'une ceinture pour faire tenir les cymbales à doigts. Son rôle de « prêtresse » et sa présence théâtrale ne s'en trouvaient que renforcés. L'aspect extra-scénique (en particulier les pupitres où sont habituellement disposés les instruments) était donc volontairement mis à l'écart afin de proposer une expérience plus immersive comprenant deux niveaux sensibles de même importance : la musique et la spectacularité.

Avec *Circles*, Luciano Berio montre dès 1960 que le geste du musicien n'est plus seulement utilisé comme fonction illustrative d'un texte ou une étape nécessaire à toute production sonore (et donc laissé à la liberté de l'interprète) mais possède un véritable rôle structurel mis en avant par l'accentuation de son caractère spectaculaire. Si *Circles* n'est pas la première pièce de musique contemporaine à inclure des déplacements scéniques, une circularité du son ou une déclamation phonétique (entre autres), la pièce se démarque des expériences de John Cage (occupation scénique dans *Music Walk*, séquence d'actions dans *Water Music*, modes de jeux vocaux dans l'*Aria*), Karlheinz Stockhausen (disposition spatiale des pupitres dans *Gruppen* et *Carré*) et Mauricio Kagel (vocalité phonétique dans *Anagrama*) en tant que synthèse des différents procédés. Peu avant la composition d'œuvres dramatiques comme *Passaggio* (dans laquelle le chœur imite le public et la chanteuse se déplace), Luciano Berio interroge le paradigme décrié par Luigi Nono deux ans plus tard (« je vois ce que j'entends, j'entends ce que je vois ») en faisant naître un « espace dramaturgique » vectorisé par les gestes des performeurs : « le geste ? Significatif en soi et susceptible d'être déplacé. Ce qui m'importe lorsque l'on parle de gestes, c'est ce déplacement¹¹³⁴ ».

¹¹³⁴ “Gesture? Meaningful in itself and capable of being displaced. My concern speaking of gestures is with this displacement.” BERIO, Luciano. [Notes préparatoires pour la conférence « On Vocal Gesture » (Université d'Harvard, Cambridge, 18 janvier 1967)], *op. cit.*, p. 39.

Les sept crimes de l'amour (Georges Aperghis, 1979)

Pour *Les sept crimes de l'amour*, Georges Aperghis associe une voix féminine à une clarinette et des percussions. D'une durée de 10 minutes, l'œuvre se présente comme un enchaînement de sept « séquences¹¹³⁵ » au sein desquelles les trois interprètes se présentent sous différentes postures (allongée, à genoux, dos à dos, etc.). En plus de ces indications scéniques, des actions sonores et muettes sont écrites dans la partition (retirer subitement ses mains du zarb, effectuer un mouvement circulaire avec une castagnette sur un gong, croquer une pomme, imiter le bruit d'un moteur de solex, etc.). L'écriture en séquences, qui est habituelle chez le compositeur¹¹³⁶, permet, selon les codes du *théâtre épique*, d'établir une distance entre la scène et le spectateur. Dans le cas présent, le silence entre les séquences est d'autant plus long que la mise en place de chaque disposition scénique nécessite un laps de temps supplémentaire. Les sept séquences n'ont *a priori* aucun rapport entre elles, sauf celui d'être réunies sous un même titre d'œuvre et selon une instrumentation quasi-uniforme. Néanmoins, la dernière récapitule les six autres d'un point de vue de la technique compositionnelle (réutilisation des matériaux motiviques, timbraux et gestuels) et la pièce termine comme elle avait commencé, c'est-à-dire par des « sons involontaires¹¹³⁷ ». Tout comme les postures et gestes des performeurs, ces événements quasi-muets enrichissent le potentiel spectaculaire de la représentation scénique. Par le truchement d'éléments renvoyant aux problèmes de communication (en particulier dans le milieu musical), les séquences montrent un quotidien présenté « en délire, ou en miettes¹¹³⁸ ». L'analyse se base sur la représentation enregistrée par Valérie Philippin et l'ensemble Kiosk et publiée en 2011 dans le DVD « À portée de voix » (réalisé par Thierry Tibolla et produit par le label Ameson).

Séquence I

L'œuvre débute sous une lumière violente. Le regard hagard, les performeurs effectuent durant 15 secondes des gestes quasi-muets provoquant des « sons involontaires » : faire courir les doigts sur les clefs de la clarinette et sur le zarb, bouger les lèvres en articulant des sons

¹¹³⁵ Terme utilisé par le compositeur.

¹¹³⁶ Voir par exemple *Musical Box* (1970), *Récitations* (1978), *Énumérations* (1988), *Cinq calme-plats* (1992) et *Quatorze jactations* (2001).

¹¹³⁷ APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [partition] Paris : Didascalie, 1979, n.p.

¹¹³⁸ DURNEY, Daniel. « La règle du jeu », *op. cit.*, p. 197.

imperceptibles. À l'aide d'un coup de fouet, puis d'un *glissando* ascendant sur la syllabe /la/, la chanteuse donne soudainement le départ (sonore) de l'œuvre.

Puisque les performeurs se trouvent assis l'un à côté de l'autre et face au public, c'est dans l'axe transversal que le son circule, de sorte qu'à chaque « tour » une personne participe et laisse la « parole » à la suivante. Il y a donc rarement de *tutti*, et le son effectue toujours le trajet continu suivant : 'clarinettiste => chanteuse => percussionniste'. La voix joue un rôle clef dans la transmission de « messages » musicaux. D'une part, les deux motifs qui passent de la clarinettiste au zarb sont correctement « restitués » (nombre de notes et de frappes identiques) quand la chanteuse se manifeste ('LA' pour le premier motif nommé « A », 'A LE DLA' pour un second nommé « B »). D'autre part, lorsqu'il n'y a aucune vocalité, la communication est bien plus difficile : soit la clarinettiste est obligée de crier à travers son instrument (le son est étouffé et le message arrive décomposé : la correspondance du nombre de notes n'est plus *bijective* et le percussionniste est essoufflé), soit la chanteuse produit un rire moqueur qui force la clarinettiste à crier un *ré* de plus en plus fort. En donnant le départ et l'arrêt de cette séquence (par un /a/ glissé vers l'aigu), c'est la chanteuse qui décide du début et de la fin de cet « acte communicationnel ». Elle se distingue des deux autres performeurs à la fois par son mode de production sonore et par son rôle formel. En début de partition, Georges Aperghis précise d'ailleurs que l'œuvre doit être exécutée par « une » chanteuse, « un » clarinettiste et « un » percussionniste. Il existe donc un rapport dialectique entre les trois performeurs (2 +1), qui sera d'ailleurs maintenu jusqu'à la séquence V.

Après chaque motif exécuté, les performeurs s'arrêtent de jouer pour réaliser un *geste muet* spécifique. Chacun ne semble pouvoir jouer plus longtemps, puis recommence. Pour chaque pupitre, il se forme alors un jeu discontinu antagoniste qui relève de la symbolique agonistique chère au théâtre musical, où « le musicien lutte avec son instrument, ou bien il est empêché d'en jouer¹¹³⁹ » :

- La clarinettiste doit « s'arrêter de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier » ;
- La chanteuse doit simuler une « douleur à la gorge » ;
- Le percussionniste doit « imaginer que l'instrument est brûlant, donc enlever les mains aussitôt après avoir joué – continuer à faire des mouvements de doigts ».

Par un rapport de cause à effet, ces gestes s'inscrivent dans la continuité des motifs mélodico-rythmiques A et B. En effet, le passage de la dimension acoustique à la dimension oculaire – et

¹¹³⁹ DURNEY, Daniel. « La règle du jeu », *op. cit.*, p. 191.

inversement – procède de manière cohérente : la montée de la hauteur musicale engendre naturellement une douleur à la gorge (la chanteuse ne semble pas pouvoir monter plus haut que le *mi* aigu indiqué dans la partition), la courte durée d'une double-croche provoque aussitôt le retrait des mains du zarb et le balancement de la tête de la clarinettiste est synchronisé avec le geste vocal continu de la chanteuse (/a/ glissé ascendant). Il y a donc une analogie entre l'espace musical abstrait des hauteurs et l'espace physique concret des interprètes. Il en résulte un véritable contrepoint de gestes et de sons qui s'effectue sans aucune pause :

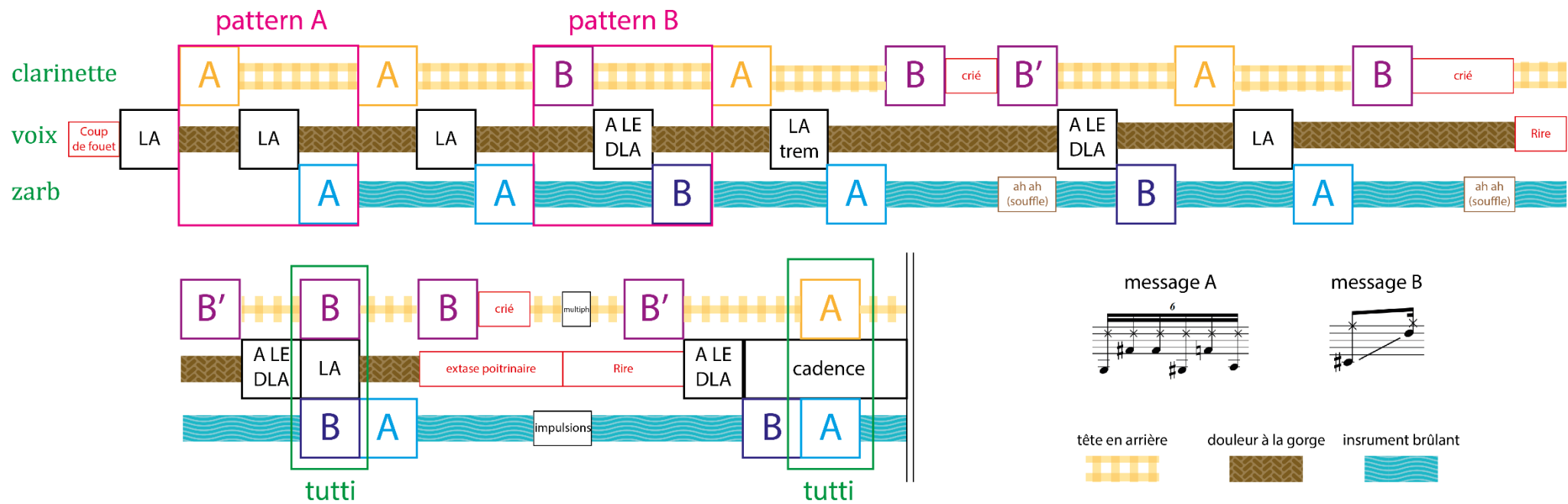


Figure 33 : contrepoint geste-son dans la séquence I des *Sept crimes de l'amour*

La figure montre que le flux musical n'est jamais rompu puisqu'il y a toujours un des interprètes qui effectue une production sonore. En revanche, le « flux gestuel » (muet) est interrompu par deux *tutti* (en vert) : selon un même geste ascendant, puis lors de la cadence. Les gestes traduisent une thématique sous-jacente : l'incapacité de communiquer. Sur les trois types de gestes muets, deux donnent l'image d'une sensation de douleur¹¹⁴⁰, de sorte que « les musiciens semblent avoir mal à leur instrument¹¹⁴¹ ».

Le potentiel spectaculaire de cette première séquence se traduit par plusieurs types d'événements : gestes quasi-muets, coup de fouet, regards, douleur à la gorge, balancement de la tête, retrait systématique des mains du *zarb*. Chacun de ces éléments possède une place structurelle rigoureuse qui participe à l'émergence d'un contrepoint sono-visuel.

Séquence II

Dans la deuxième séquence, les performeurs doivent adopter une disposition scénique spécifique mais rester immobiles (seuls les gestes de production sonore sont autorisés). En jouant dans le *zarb* tenu par la chanteuse (à genoux), la clarinettiste (debout) amplifie et étouffe le son de son instrument au moyen d'une caisse de résonance, tandis que le percussionniste prononce des syllabes (/ach/, /och/, /ech/) à travers un tube de clarinette dirigé vers l'oreille de la chanteuse, tout en écoutant le *zarb*¹¹⁴² :

¹¹⁴⁰ Georges Aperghis réutilisera trois ans plus tard la métaphore de la brûlure dans *Fidélité* (1982), où la harpiste-chanteuse est victime de l'oppression tacite d'un bourreau assis à côté d'elle sur la scène.

¹¹⁴¹ DURNEY, Daniel. « La règle du jeu », *op. cit.*, p. 191.

¹¹⁴² Les photographies sont reproduites avec l'aimable autorisation de Valérie Philippin, Aurélie Pichon, Ludovic Montet et Florence Hermitte (Ameson).



Figure 34 : posture de chaque performeur lors de la séquence II des *Sept crimes de l'amour*. De gauche à droite : Aurélie Pichon, Valérie Philippin, Ludovic Montet

La séquence suit une forme AA'B où chaque section est séparée par une mesure de silence. La première pause aboutit sur la reprise de deux mesures de A mais la seconde constitue une réelle rupture qui mène à une deuxième partie clairement organisée :

- A est écrite en imitation : soit l'ordre des syllabes prononcées entre le percussionniste et la chanteuse est le même, soit ils répètent tous les deux une syllabe différente. Il existe une correspondance entre les syllabes et les hauteurs à laquelle la chanteuse les produit : /ach/ est associé à un *ré*, un *sol#* ou un *fa#*, tandis que /ech/ et /och/ se chantent respectivement sur un *do* et un *do#* ;
- A' est une cadence tuilée de A, dans laquelle le percussionniste et la chanteuse émettent toujours des syllabes, cette fois-ci sans accents et plus espacées dans le temps ;
- B forme une seconde partie plus structurée. Les hauteurs de la chanteuse, qui reste bouche fermée, correspondent au texte du percussionniste et le son circule selon le trajet 'clarinettiste => percussionniste => chanteuse'.

Durant les quatre motifs que composent la section A, la chanteuse se détache progressivement des syllabes prononcées par le percussionniste. Une fois que ce dernier s'exprime, celle-ci le reprend, mais au fur et à mesure le message est de moins en moins bien restitué :

Percussionniste	Chanteuse
ACH OCH ACH ECH	ACH OCH ACH ECH
OCH ACH OCH ECH	OCH ACH ACH (ECH)
ACH ACH OCH OCH OCH	(ECH) ECH OCH ACH ACH
OCH	ACH ECH OCH ACH

Tableau 4 : détachement progressif de la chanteuse des *Sept crimes de l'amour* vis-à-vis du percussionniste (section A)

Les syllabes sont restituées de manière identique par la chanteuse, puis une d'entre elle est remplacée (en vert) et la chanteuse finit par être indépendante. Par ailleurs, contrairement au percussionniste, elle chantera bouche fermée dans la partie B (même si les hauteurs chantées restituent indirectement les syllabes du percussionniste à partir du modèle établi dans les deux premiers systèmes : *ré* = /ach/, *do#* = /och/), puis terminera la séquence seule.

Comme dans la séquence précédente, le trajet spatial du son est explicite. Depuis la cadence A', qui réalise un tuilage entre les sections A et B, la clarinettiste débute en émettant une *impulsion* dans le zarb (double croche), le percussionniste écoute le résultat puis le relaye vocalement dans le tube de la clarinette (double croche), lequel arrive à l'oreille de la chanteuse qui prolonge le son par une sonorité bouche fermée (croche). L'ambitus de la phrase est de deux octaves et demi (*fa#-do* pour la chanteuse et *lab-ré* pour le clarinettiste) et se termine par une note tenue dans le registre aigu de la chanteuse :

Figure 35 : extrait de la partie B de la séquence II des *Sept crimes de l'amour*. De haut en bas : clarinette, voix, percussions. APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [extrait de la séquence II : mm. 18-21] [partition] *op. cit.*, n.p.

Finalement, la posture des différents performeurs et l'écriture musicale mettent une fois de plus la chanteuse au premier plan. En plus d'être la seule à chanter sans artifice, elle se situe au milieu des autres, tient un zarb dans lequel les deux jouent à travers une clarinette (ou un tube de clarinette), puis termine la séquence. Dans une position inconfortable et non conventionnelle, elle semble traduire vocalement ce que les deux autres lui « soufflent » dans l'oreille.

Séquence III

Dans cette séquence, le corps de la chanteuse devient un instrument contrôlé par d'autres. Le clarinettiste joue contre sa gorge et le percussionniste frappe sur ses pieds :

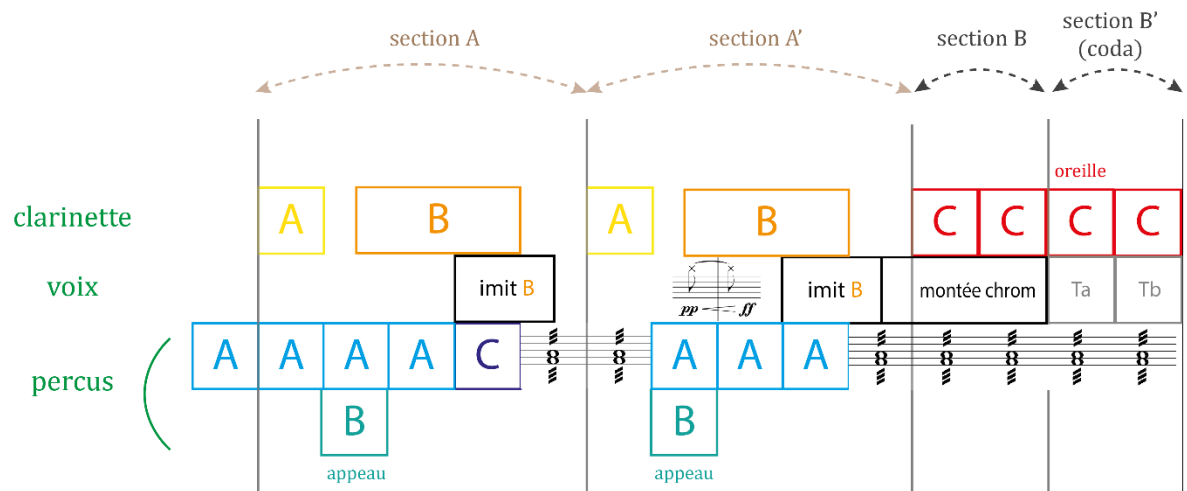


Figure 36 : posture de chaque performeur lors de la séquence III des *Sept crimes de l'amour*

Après une mesure d'introduction exposant un motif rythmique frappé sur les pieds de la chanteuse, la séquence suit une forme AABB' :

- Section A : le percussionniste joue délicatement (motif A : répétition de la cellule rythmique d'introduction, se terminant sur un roulement) puis double son geste d'un *crescendo* réalisé à l'aide d'un appeau (motif B), tandis que la clarinettiste effectue un motif parlé/soufflé dans un ralenti en *crescendo* (motif A), puis joue dans le suraigu (motif B) ;
- La reprise de A est identique, si ce n'est le remplacement du motif rythmique du percussionniste par un roulement (motif C : *tremolo*) et l'ajout d'une note créée de la chanteuse à travers le tube de clarinette ;
- Section B : accompagnée d'un trille à la clarinette, la chanteuse effectue une montée chromatique continue sur plus d'une octave, par-dessus l'*ostinato* rythmique du percussionniste ;
- La section B' est une *coda* dans laquelle la clarinettiste, sans arrêter son trille, colle son oreille contre le pavillon de la clarinette pour pouvoir écouter la chanteuse qui, sur une même respiration, énonce un texte dépourvu de signification sémantique.

Le percussionniste recense à lui tout seul les trois types de *facture* (*impulsions* et *itérations* sur les pieds de la chanteuse, sons *tenus* avec l'appau) tandis que l'on note différents types de frottements entre la voix et la clarinette : seconde majeure => seconde mineure (=> octave) => septième majeure. En ce qui concerne la chanteuse, Georges Aperghis réutilise le matériau textuel de la séquence I ('LA', 'A LE DLA') pour former la *coda* ('LA', 'EDLA', 'ALEDLA', 'RAPEDLA', etc.). Voici une vue synoptique de la séquence 3 :



clarinette	<div style="border: 1px solid yellow; padding: 2px; display: inline-block;">A</div>	<div style="border: 1px solid orange; padding: 2px; display: inline-block;">B</div>	<div style="border: 1px solid red; padding: 2px; display: inline-block;">C</div>
voix	<div style="border: 1px solid gray; padding: 2px; display: inline-block;">Ta</div> LA, EDLA, ALEDLA, RAPEDLA, EÍTRAP, TIAN, NODLA, RUSU, OTIAN, NODLA	<div style="border: 1px solid gray; padding: 2px; display: inline-block;">Tb</div> SRÉĪ, ONUOTIAN, NODLA, ÉM, ÉL, UO, SRÉĪ, ONITRAPLA, RIOT, RAPLA	
percus	<div style="border: 1px solid blue; padding: 2px; display: inline-block;">A</div>	<div style="border: 1px solid blue; padding: 2px; display: inline-block;">B</div>	<div style="border: 1px solid blue; padding: 2px; display: inline-block;">C</div>

Figure 37 : vue synoptique de la séquence 3 des *Sept crimes de l'amour*. Chaque carré correspond à une mesure

Dans les sections A et A', la disposition scénique sert l'écriture musicale puisque la chanteuse, ayant reçues les vibrations émises par la clarinettiste jusqu'à sa gorge, l'imité en retour à travers le tube de clarinette, comme si la clarinettiste recevait son propre *feedback* à l'aide d'un processus circulaire. Dans la section B, les *glissandi-tremoli* de la clarinettiste, rauques puis stridents, oppressent la chanteuse, qui se trouvait déjà dans une posture vulnérable. Celle-ci réagit en se mettant à prononcer un texte. Comme dans la séquence précédente, un performeur écoute un autre. Ce n'est plus le percussionniste mais la clarinettiste qui met son oreille contre le pavillon pour écouter la chanteuse déclamer son texte. Quant aux gestes du percussionniste, lui qui se trouve éloigné des autres performeurs et qui fournit un contenu musical bien distinct, ils permettent de marquer la fin d'un motif, d'une phrase, voire de la séquence elle-même (*geste itératif*). Dans la continuité des séquences précédentes, la chanteuse tient toujours un rôle à part : couchée entre les deux, c'est elle qui termine encore la séquence sur un geste vocal.

Outre la posture des performeurs, le fait que la chanteuse doive imiter la clarinette, que les deux musiciens jouent avec des parties de son corps, qu'elle effectue une montée jusqu'à saturation ainsi qu'une *coda* incompréhensible sont autant d'aspects spectaculaires qui, mêlés à la dimension sonore, se présentent de manière contrapuntique à l'auditeur-spectateur.

Séquence IV : « La leçon de musique »

La disposition des musiciens correspond à une mise en scène d'une leçon de musique. Contrairement à la séquence précédente où la chanteuse était allongée, donc vulnérable (ses mouvements sont contraints et l'on joue sur ses pieds et sa gorge), elle est ici en position de dominatrice. Assise, elle tient une partition dans la main gauche et une pomme dans l'autre, tandis que la clarinettiste, à genoux, et le percussionniste, assis derrière elle, tentent de restituer musicalement ce qu'ils lisent :



Figure 38 : posture de chaque performeur lors de la séquence IV des *Sept crimes de l'amour*

L'aspect saugrenu de la situation provient à la fois de la disposition scénique des performeurs mais également de l'attitude et des gestes de la chanteuse, qui croque dans une pomme et montre tantôt un sentiment d'indifférence tantôt d'agacement. Comme le fouet de la séquence I, la pomme est un élément exogène à la musique avec lequel il est par ailleurs difficile de réaliser les nuances demandées par le compositeur (*ff*, *fff*, *f*). La séquence constitue manifestement la caricature d'une leçon de musique, où il arrive que le maître (chanteuse) se mette à manger pendant que l'élève (clarinettiste) réalise son exercice. Ne pouvant alors plus se concentrer, celle-ci n'arrive plus à interpréter sa phrase musicale. Les grands intervalles, les silences, le jeu multiphonique, les écarts de nuances affirment à la fois l'hésitation et la persévérance de l'élève face à son exercice. Mécontente du résultat, la chanteuse effectue des remarques agressives. Agacée et déconcentrée, la clarinettiste finit alors par crier dans l'instrument, mais c'est le maître qui a le dernier mot puisque la chanteuse termine la séquence en croquant plusieurs fois dans la pomme.

La séquence IV suit une structure A B C D *coda* :

- A introduit la pomme ainsi que le mouvement circulaire de la castagnette en métal sur le gong (mesures 1-7) ;
- B amplifie les deux gestes (par répétition ou par changement de nuance) et introduit le mouvement de va-et-vient de la castagnette sur le gong (mesures 8-11) ;
- C comprend le passage solo de la chanteuse et son indifférence vis-à-vis de la situation, en particulier grâce à une montée chromatique dans le registre suraigu (mesures 12-17) ;

- D marque la dernière tentative de la clarinettiste, qui crie dans son instrument, de faire « entendre raison » à la professeure (mesures 18-20) ;
- Durant la *coda*, la chanteuse mange sa pomme avec dédain (points d'orgue) (mesures 21-23).

Grâce à un mouvement d'aller-retour de la castagnette sur le gong, le percussionniste donne une lecture visuelle de la musicalité provoquée par la bouche fermée de la chanteuse. L'imitation est discontinuée la première fois puis synchronisée la seconde :

The figure consists of two musical staves. The top staff (measures 10-11) features a clarinet line with 'B.F.' (Bouche Fermée) markings and a percussion line with 'va-et-vient' markings. The bottom staff (measures 19-20) features a vocal line with 'crié dans l'instrument' markings and a percussion line with 'imitation gestuelle (en phase)' markings. Annotations include 'imitation gestuelle du son B.F. de la chanteuse (déphasé)' and 'imitation gestuelle (en phase)'. Dynamics like *p*, *ff*, and *fff* are also present.

Figure 39 : imitations gestuelles de la chanteuse (en bleu ciel) par le percussionniste (en bleu foncé) lors de la séquence IV des *Sept crimes de l'amour*. En haut : mm. 10-11 ; en bas : mm. 19-20. APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [extrait de la séquence IV] [partition] *op. cit.*, n.p.

Finally, the caricature situation of this sequence is understood both on the sound and visual planes. On the one hand, the spacing immediately depicts the music lesson. On the other hand, the sound production corroborates the attitudes and feelings of each interpreter (frustration and discontent of the clarinetist-student, indifference and disdain of the singer-teacher). The master-student relationship, present in other works of the composer (*Oraison funèbre*, 1971 ; *Rire physiologique*, 1983), is explicit : the singer cuts the student off every time she tries to speak. If she dares to continue playing, the teacher complains about the closed mouth or performs a *montée* in the *suraigu*.

Séquence V

Sans segmentation sonore ni motif particulier, cette séquence repose sur un *objet sonore* unique et continu, évoluant sans cesse et se terminant sur un geste d'inspiration synchronisé entre les trois performeurs. La disposition scénique des exécutants s'accorde avec l'indication d'attitudes donnée par le compositeur : chacun doit être « concentré sur son travail¹¹⁴³ » et doit avoir le dos tourné vers les autres, tous étant disposés de façon triangulaire sur la scène :

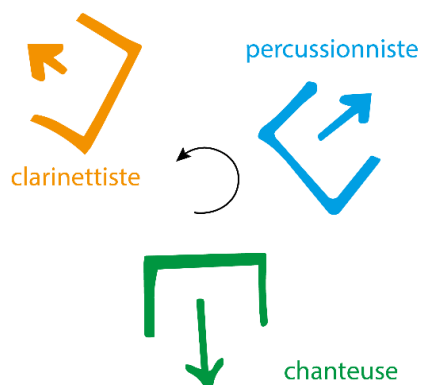


Figure 40 : disposition scénique des performeurs pour la séquence V des *Sept crimes de l'amour*

Hormis le dernier événement de la séquence (une brève inspiration collective), l'*objet sonore* résultant est toujours constitué de la somme de deux couches. En d'autres termes, les entrées sont tuilées : une blanche est recouverte d'une noire sur le second temps, tandis que le troisième performeur reste muet (en rouge), comme le montre la figure suivante :

L'extrait de la partition musicale montre les entrées tuilées pour la séquence V. Les parties sont clarinette (clar.), voix et percussion (percus). Les notes sont notées sur des lignes de musique. Les notes de la clarinette et de la voix sont encadrées en bleu, tandis que les notes de la percussion sont encadrées en rouge. Des flèches bleues indiquent les entrées tuilées. Les annotations 'son + souffle' et 'souffle' sont présentes. La note 'u*' est visible dans la partie voix.

Figure 41 : entrées tuilées lors de la séquence V des *Sept crimes de l'amour*. APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [extrait de la séquence V : mm. 7-8] [partition] op. cit., n.p.

¹¹⁴³ APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [partition] op. cit., n.p.

La disposition scénique des performeurs ainsi que la technique de tuilage impliquent un trajet spatial du son (dans le sens trigonométrique). Au niveau typomorphologique, l'*objet sonore* unique et *composite* subit des variations de *matière* au cours du temps (critères de *masse* et d'*allure*), progressant d'un son *tonique* à un bruit blanc. Chaque interprète adopte une progression de modes de jeu qui suit cette logique :

- La clarinettiste ajoute un *vibrato* entre la deuxième et troisième mesure, puis chante (tout en gardant ce *vibrato*). Elle passe ensuite progressivement du chant au cri ;
- La chanteuse possède une voix rauque avant d'imiter le moteur d'un solex, puis ajoute un souffle au bruit du moteur ;
- Le percussionniste effectue un /n/ (voix + souffle) puis enlève le souffle à la mesure suivante, pour finalement ouvrir et fermer sa bouche par intermittence, telle l'action d'ouverture-fermeture d'un filtre passe-bas (balayage des harmoniques aigus).

Une cohérence timbrale d'ensemble est également assurée par l'imitation de la clarinette par les deux autres performeurs, ainsi que par une nuance globale défini pour tous (*ppp*). Puisqu'ils ne jouent jamais tous en même temps et que l'écriture fait « tourner » les deux couches sonores entre les performeurs, c'est la circulation du son entre eux qui agit comme un potentiomètre de volume sur cet *objet sonore* d'intensité *a priori* constante.

Comme dans les séquences précédentes dans lesquelles la clarinettiste (séquence III) ou le percussionniste (séquence II) écoutait la chanteuse, l'auditeur-spectateur observe et écoute des personnes qui semblent jouer pour eux et non pour lui. Contrairement au début de l'œuvre où les « sons involontaires » mobilisaient principalement l'attention visuelle du spectateur (gestes quasi-muets, regard hagard et lumière violente), cette séquence V requiert presque uniquement l'attention auditive. La scène ne donne rien à voir de particulier si ce n'est le caractère individuel du performeur représenté par la disposition scénique. En revanche, le phénomène sonore compense cette individualité par une production sonore collective continue, où les trois performeurs jouent la même note (un *si*). Pour terminer la séquence, tout le monde effectue un geste d'inspiration synchrone, comme s'ils étaient à bout de souffle après s'être retrouvés sur la consonne fricative /f/ (souffle seul), ou bien comme s'ils se rendaient subitement compte qu'ils étaient trois à travailler indépendamment les uns des autres pour finalement produire le même événement sonore. Finalement, tout comme dans la séquence II, la circulation sonore n'est pas uniquement de nature acoustique, elle crée aussi une information de type spectaculaire.

Dans la séquence V, Georges Aperghis travaille sur le timbre et crée une texture hétérophonique qui circule dans l'espace scénique. Une fois que les performeurs sont tournés dos-à-dos, la latence du potentiel visuel (instaurée par un statisme scénique) dirige l'attention de l'auditeur vers l'évolution de l'*objet sonore*. Ce n'est qu'à la fin – après l'inspiration – que l'ouïe et la vue fonctionnent de nouveau ensemble et résolvent cette tension. Finalement, la disposition en triangle est à la fois une nécessité acoustique et le descripteur d'une situation contradictoire où les musiciens jouent chacun de leur côté tout en accomplissant une création unique et homogène. Les trois interprètes sont à la fois séparés (chacun travaille de son côté, dos tourné) et ensemble (le son se façonne et circule de manière très contrôlée).

Séquence VI

Dans cette avant-dernière séquence, le percussionniste est assis face au public, tenant le gong et une baguette de métal dans ses mains. Les deux autres se tiennent debout face à lui et, tel un mouvement pendulaire, créent des va-et-vient en se penchant en avant/arrière chacune leur tour. Ces mouvements corporels sont la représentation gestuelle d'un « timbre de scie » provoqué par le frottement circulaire de la baguette tenue verticalement sur le gong – qui possède, elle, une fonction acoustique évidente (création d'harmoniques aigus). Il existe donc une imitation entre deux niveaux sensibles : l'ouïe (bruit d'une scie déclenché par le percussionniste) et la vue (mouvement mécanique de cette scie réalisé par les deux autres interprètes).

La séquence est formée de deux parties séparées par une mesure transitoire (mesure 6) :

- A : les mouvements corporels sont déphasés (mesures 1-5) ;
- Transition effectuée à l'aide d'un ressort, les deux autres musiciens effectuant toujours leurs basculements (mesure 6) ;
- B : les mouvements avant-arrière sont opposés mais synchronisés (mesures 7-11).

Dans la seconde partie de la section A, le percussionniste provoque un son grinçant mécanique grâce à un ressort. Les va-et-vient réguliers du ressort frotté sur le gong amplifient le « mouvement de scie » effectué par la chanteuse et la clarinettiste. Finalement, les trois combinaisons possibles sont représentées : imitation sonore d'une scie (baguette dure sur le gong), imitation visuelle d'un mouvement de scie (basculements de la partie supérieure du corps), imitation sonore et visuelle d'une scie (ressort frotté de haut en bas sur le gong). On remarque également un recalibrage de la « phase » entre deux performeurs. Comme dans la

séquence IV, la chanteuse et la clarinettiste (respectivement la chanteuse et le percussionniste) effectuent une activité similaire qui commence déphasée (section A) mais se termine en phase (section B).

Dans cette séquence, l'association entre le son de scie résultant des frottements d'un objet en métal sur le gong et les basculements réguliers de la partie supérieure du corps est explicite. Le visuel et le sonore s'imitent et se complètent¹¹⁴⁴.

Séquence VII

Enchaînée avec la précédente, la dernière séquence récapitule d'une part toutes les précédentes à la manière d'un collage et fournit d'autre part une gestuelle importante : se déplacer, se mettre à genoux, soulever le zarb, etc. Georges Aperghis pioche donc quelques mesures dans chacune des séquences antérieures, comme le montre la figure ci-dessous :

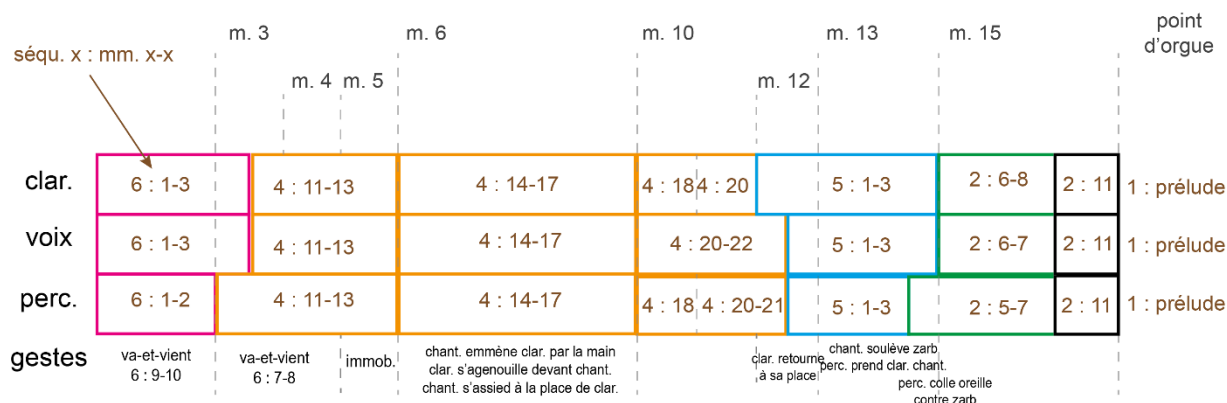


Figure 42 : structure de la séquence VII des *Sept crimes de l'amour*

Chaque partie est tuilée avec la précédente et reprend les caractéristiques gestuelles (dont la posture des performeurs) de la séquence de référence. La reprise d'événements antérieurs, plus que la simple répétition, crée une stabilité. Malgré l'incohérence imposée parfois par l'adjonction des événements, mais aussi plus globalement des séquences elles-mêmes, le collage impose une logique structurelle qui culmine à la toute fin grâce à la reprise identique du tout début de la pièce.

À travers cette séquence récapitulative, le compositeur réordonne le matériau d'ensemble, qu'il soit mélodique, rythmique ou gestuel. Les performeurs effectuent des

¹¹⁴⁴ Afin de fournir une cohérence de *masse*, les deux performeuses doivent par exemple chanter et jouer dans le registre des harmoniques créés par le percussionniste.

déplacements tout en continuant de jouer, et ces derniers assurent une cohésion quasi narrative dans l'enchaînement des différents fragments collés bout à bout. Cette dernière séquence est donc conclusive sur deux niveaux : synthèse récapitulative et formation d'une boucle close (reprise du premier événement de l'œuvre pour la terminer).

Conclusion

Les sept crimes de l'amour contiennent des techniques d'écriture homogènes (imitation, déphasage, actions signifiantes, répétition obsessionnelle, parenthèses, réutilisation de motifs par collage, circulation du son, déformation du timbre original d'un instrument, etc.) qui compensent l'enchaînement des différentes séquences. Le geste crée une couche d'informations qui complète la couche sonore, s'inscrivant parfois même dans un véritable contrepoint (séquences I et III en particulier). Chaque séquence possède un certain potentiel visuel, à commencer par une disposition scénique particulière :

- 1) Sons involontaires provoqués par des gestes quasi-muets, coup de fouet, geste muet pour chaque performeur (pencher la tête en arrière, avoir une douleur à la gorge, donner l'impression que le zarb est brûlant), trajectoire spatiale de la production sonore ;
- 2) Clarinettiste chantant dans le zarb, percussionniste donnant des ordres à la chanteuse à travers un tube de clarinette accolé à son oreille, percussionniste écoutant le zarb ;
- 3) Percussionniste utilisant un appeau et frappant les pieds de la chanteuse allongée sur ses genoux, image d'une boucle sonore entre les deux performeuses, clarinettiste collant son oreille contre le pavillon du tube de clarinette tenu par la chanteuse ;
- 4) Chanteuse croquant une pomme, percussionniste utilisant des castagnettes sur un gong (mouvements circulaires, va-et-vient) ;
- 5) Triangle formé par la disposition des performeurs sur scène (chacun étant dos à dos), chanteuse imitant le bruit d'un moteur, inspiration soudaine et collective ;
- 6) Basculements du haut du corps des performeuses (debout face au percussionniste assis), percussionniste frottant un ressort sur le gong ;
- 7) [Récapitulation des éléments précédents].

L'idée régulière qui jalonne *Les sept crimes de l'amour* est un problème de communication, que ce soit à travers l'idée de dressage (fouet de la séquence 1), l'indifférence d'un maître envers son élève (séquence IV), le travail à la fois individuel et collectif des musiciens (séquence V) ou bien simplement l'idée d'écoute entre plusieurs personnes (séquences II et III).

Plus précisément, à travers ces sept séquences, Georges Aperghis effectue une caricature du milieu musical (caractère dédaigneux d'une professeure de musique, caractère individualiste des musiciens qui jouent ensemble sans vraiment s'écouter) et métaphorise des attitudes d'écoute (oreilles accolées aux instruments, musiciens dos à dos). Pour appréhender ces fragments thématiques, le spectateur reçoit donc des informations de différentes natures et parfois contradictoires (lumière, regards, musique, mise en scène, gestes, etc.). Il est donc primordial que les performeurs réalisent toutes les indications données par le texte. Ce n'est manifestement pas le cas de l'interprétation analysée¹¹⁴⁵, ce qui explique parfois le fait que notre propos était basé sur la partition plus que sur la captation. Derrière l'hétérogénéité apparente des *Sept crimes de l'amour* se cache l'idée récurrente d'une complémentarité sono-visuelle. Georges Aperghis fait allusion à des situations grâce à des gestes imitant des sons et inversement. Les gestes modifient la forme musicale par un processus de cause à effet et réclament donc une lecture visuelle simultanée. À la place des mots, les gestes et les sons assurent ainsi une « dramaturgie de l'indicible ».

¹¹⁴⁵ Parmi les libertés prises par les performeurs, on note : l'écourtement des sons involontaires (5 secondes au lieu de 15), l'absence du coup de fouet (et donc de la fonction formelle essentielle qu'il implique), le remplacement de la castagnette en métal sur le gong par un couvercle sur un cuiseur en métal, l'absence de l'accolement de l'oreille contre le tube de clarinette, la baguette frappant contre le gong au lieu d'être tenue à la verticale pour provoquer les harmoniques adéquats, la clarinette non dirigée vers la gorge de la chanteuse, l'absence d'appeau, la faible amplitude du balancement du corps, le basculement de la tête de la clarinettiste à peine visible, la formation (deux femmes et un homme au lieu d'une femme et deux hommes).

Adventures of an Annihilated Mirror (Juraj Kojs, 2012)

Compositeur d'origine slovaque vivant à Miami, Juraj Kojs perpétue aujourd'hui la tradition du théâtre musical des années 1960-70 en écrivant des « musiques d'action »¹¹⁴⁶. *Adventures of an Annihilated Mirror* est une pièce pour flûte, violon, violoncelle et piano. Elle dure environ 15 minutes et se compose de sept sections enchaînées (à l'inverse des *Sept crimes de l'amour*), sans indication de *tempo* mais avec une durée approximative pour chaque événement. La performance analysée est une réalisation de l'Ensemble Pamplémousse effectuée en 2014¹¹⁴⁷. Notons que la captation n'a pas été faite selon un point fixe, mais avec des caméras mobiles et différents plans, ce qui rend très difficile une analyse en contexte et, par conséquent, toute création de schémas proportionnels. Pour cette raison, la partition servira d'autant plus de support référent.

1. Thousand Years

Cette section est constituée de deux parties distinctes. Dans la première, la violoniste joue tandis que les trois autres (que l'on nommera « mimes ») imitent son geste « en parfaite synchronie » [*in perfect synchrony*]. Voici une correspondance entre les différents gestes effectués au violon et les *objets sonores* qui en résultent :

¹¹⁴⁶ Dans les pièces *Four Kisses* (2016) et *And All My Senses Suspended* (2007-15), les moments d'action créent un véritable contraste dans la forme musicale, à la manière des interventions de la chanteuse dans *Circles* (Luciano Berio, 1960). L'écriture de Juraj Kojs trahit également un héritage Fluxus qui est parfois rendu explicite. Dans la pièce *VIII* (2009), un pianiste doit exécuter 8 situations particulières et indépendantes (à la manière d'*Incidental Music* de George Brecht), telles que : imaginer que l'instrument est brûlant après avoir joué une minute le morceau de son choix, nettoyer frénétiquement l'instrument en entier avec un chiffon, effectuer une série de mouvements au-dessus du clavier suivant différentes courbes inscrites sur partition.

¹¹⁴⁷ Disponible sur : <https://vimeo.com/94994644> (consulté le 23 juillet 2018).

Gestes de la violoniste	Objets sonores
Va-et-vient de l'archet perpendiculairement aux cordes, du chevalet vers la tête (vitesse modérée)	Bruit blanc lisse (registre aigu) + accidents de <i>masses complexes variables</i>
Tirer sur le chevalet (de manière continue)	Bruit blanc dans le registre médium + harmonique suraigu (ca. 2500Hz)
Va-et-vient du chevalet vers la tête (vitesse rapide)	Bruit blanc lisse (registre aigu) + objet grinçant de type <i>impulsionnel</i> et de <i>masse complexe</i>
Phrase 1 : pousser-tirer-pousser du cordier vers la tête (de manière continue)	Objet crissant de <i>masse complexe</i> , <i>masse</i> descendante puis ascendante
Tirer sur le chevalet (par à coups)	Souffle + tonique de fondamentale ca. 900Hz (le surharmonique obtenu avec un geste continu disparaît ici)
Pousser entre le cordier et le chevalet (de manière itérative)	Objet crissant (<i>masse complexe</i>) et tremblant de masse ascendante
Mélange des modes de jeu entre le cordier et le chevalet	Rapides changements de <i>masse complexe</i> et <i>variable</i>
Tirer de manière oblique du cordier vers la tête, entrecoupé par des va-et-vient très rapides le long de la touche	Objet <i>tonique</i> crissant de <i>masse</i> descendante interrompu d'objets <i>itératifs</i>
Va-et-vient le long de la touche, du côté de la tête (de manière itérative et à vitesse très rapide)	Bruit de facture <i>itérative</i> (entretien par répétition d'impulsions)

Tableau 5 : relations entre les différents gestes de la violoniste d'*Adventures of an Annihilated Mirror* et les objets sonores produits

Les mimes ne peuvent pas retranscrire les mouvements de la violoniste de manière précise. Ils sont par exemple dans l'incapacité de rendre compte de la variation gestuelle qui existe entre frotter l'archet sur ou derrière le chevalet (près du cordier), et n'effectuent donc que les archétypes des gestes tirer et pousser. Il existe donc une perte d'informations visuelles dans les mouvements mimés (provenant également du fait que les mimes gardent la tête droite contrairement à la violoniste), où le geste, en plus d'être muet, est approximatif. Le graphique suivant, de type contrapuntique, permet lui d'avoir une vue synoptique de la première partie de cette section :

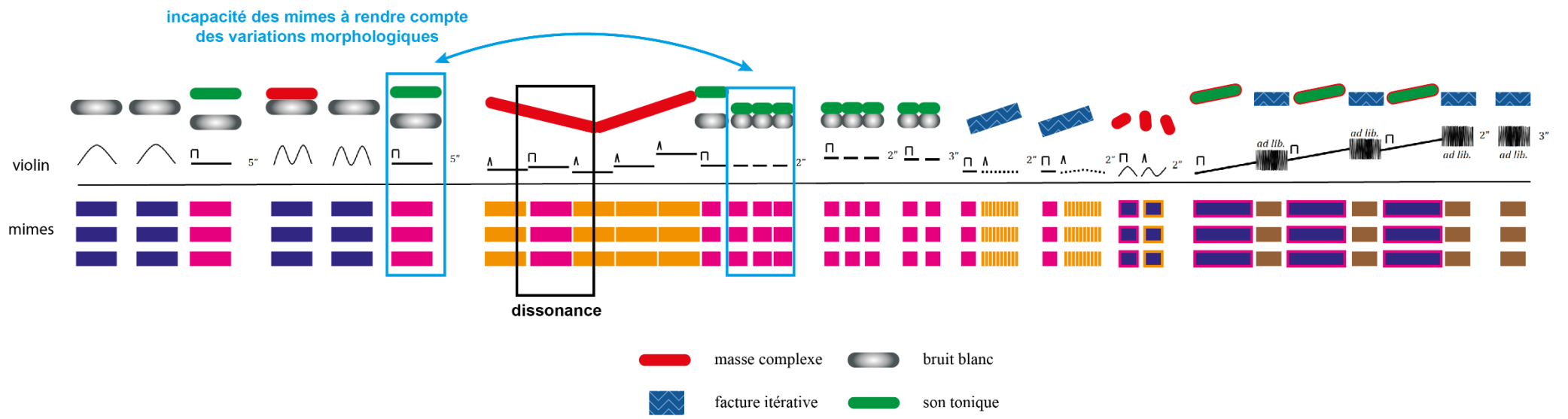


Figure 43 : représentation graphique non proportionnelle de la section « Thousand Years » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. La portée de violon provient de la partition

Chaque couleur de rectangle indique un geste différent (la bordure définissant alors une variation) et permet de révéler des points de divergence entre l'action de la violoniste et celle des mimes (dissonance encadrée en noire). Ces derniers ne peuvent rendre compte des subtilités morphologiques (rectangle bordé de bleu ciel). Il y a donc une tension entre d'une part la richesse typomorphologique des *objets sonores* (violoniste) et d'autre part la simplicité d'exécution des mouvements collectifs (mimes). D'autre part, la figure précédente ne tient pas compte d'un élément important : la seconde main de la violoniste (et donc aussi celles des mimes) doit être placée derrière le dos [*place the non-laying hand behind the back*]. Cette information commune aux quatre performeurs apporte un aspect chorégraphique unifiant. Le *geste instrumental* muet et fragmenté des mimes est en fin de compte incomplet en termes violonistiques mais complet dans le contexte de la performance.

La seconde partie contient deux éléments qui permettent d'établir une transition avec la section suivante. D'une part, chaque musicien se déplace l'un après l'autre vers le piano (la section 2 se déroule justement autour du piano) après une note pincée jouée par la violoniste. D'autre part, l'articulation pincée est doublée par accumulation à chaque itération (violoniste seule => + flûtiste au piano => + violoncelliste => + pianiste) :

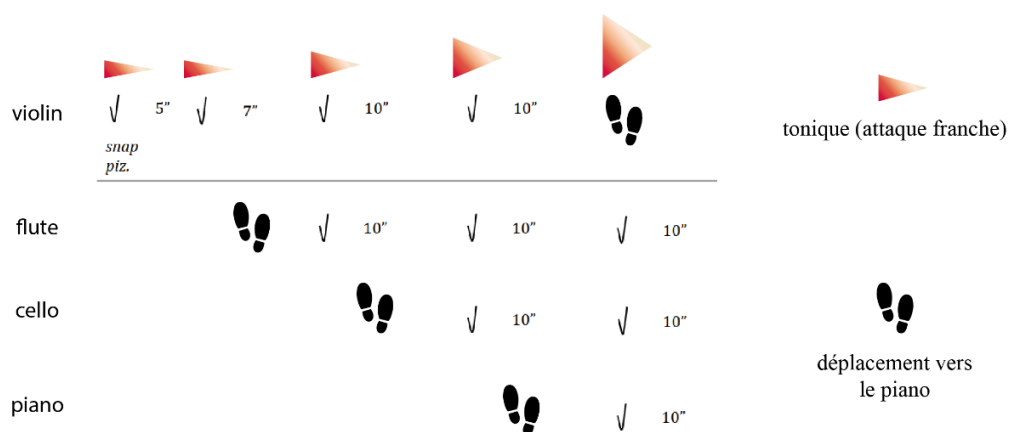


Figure 44 : KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 1] [partition] s.n., 2012, p. 4 (annotations personnelles)

Cette figure illustre un changement inversement proportionnel entre la vitesse d'exécution et l'accumulation des *pizz.* : chaque silence est de plus en plus long tandis que le *pizz.* est de plus en plus sonore. Par conséquent, les déplacements prennent de plus en plus de place en matière de durée (mais aussi en matière de son, par le bruit des pas) et s'intègrent dans la structure de la performance. Ils font partie de la mise en scène (au même titre que le sera la tourne des pages

dans la section 6). Il y a donc un basculement progressif de l'espace de jeu, réalisé de manière locomotrice, mais aussi sonore grâce à la création de plusieurs espaces¹¹⁴⁸ :

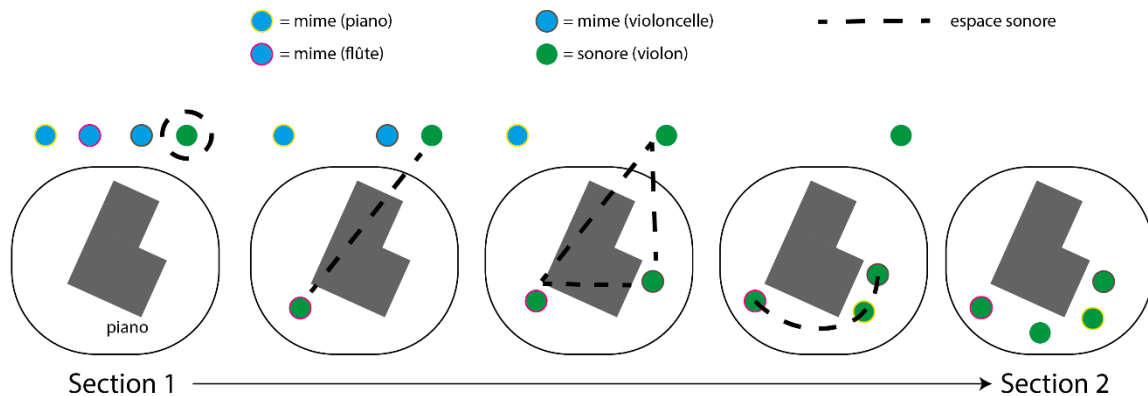


Figure 45 : déplacement progressif des performeurs entre leur position initiale et celle de la deuxième section d'*Adventures of an Annihilated Mirror*

Le graphique montre un processus continu partant d'une focalisation spatiale neutre (aucune source n'est privilégiée : un *pizz.* où est située la violoniste – au fond de la salle – et un autre où est située la flûtiste, au devant de la salle) vers un espace de jeu autour du piano qui gagne en énergie sonore au fur et à mesure du déroulement¹¹⁴⁹.

2. Over and Above. A Meditative Choral

La deuxième section est une polyphonie vocale à quatre voix où la projection sonore se fait à l'intérieur du piano. Les étouffoirs relevés, la vocalité entre ainsi en résonance par sympathie. L'écriture contrapuntique se concrétise par des choix préalables, où chaque performeur a dû associer une expérience personnelle ainsi qu'un geste vocal à chacune des notions suivantes : paix, unité, beauté, perfection, atemporalité. Au niveau formel, il y a un déplacement progressif du premier état (paix) vers le dernier (atemporalité), puis un climax où

¹¹⁴⁸ Contrairement à ce qui est inscrit dans la partition, au commencement de la pièce, les performeurs de l'Ensemble Pamplémousse sont situés derrière le piano et non devant. L'ordre de disposition de départ n'est pas non plus respecté (« piano flûte cello violon » au lieu de « violon flûte cello piano »). Cependant, ces modifications n'entravent d'aucune manière le processus d'analyse et la perception de l'œuvre.

¹¹⁴⁹ D'un point de vue morphologique, chaque itération ajoute une information spectrale supplémentaire, produisant un trajet d'un son *tonique* à un *objet sonore* bruiteux. Les sonagrammes (disponibles en annexe) montrent que le deuxième *pizz.* apporte des harmoniques aigus et graves, le troisième *pizz.* des médiums, et le dernier tend à rendre inharmonique l'*objet sonore composé*.

ceux-ci s'entremêlent. Cependant, puisqu'il est délicat de saisir une forme à travers ces cinq notions abstraites, nous faisons l'hypothèse que l'association d'un son vocal (selon ses caractéristiques morphologiques) à un état particulier est arbitraire. La partition est écrite en forme de tableau, où chaque cellule désigne la durée d'une action d'un performeur, ou bien un silence¹¹⁵⁰ :

Flute	Quality/Sound				
	5 Timelessness				
	4 Perfection				
	3 Beauty				
	2 Unity				
1 Peace	5"	2"	√	10"	
Notes		vocals	silence	Pluck.	Rotate.

Figure 46 : KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 2] [partition] *op. cit.*, p. 5. Le fond noir d'une cellule indique un événement sonore vocal

En plus d'une absence d'indications de dynamique, l'extrait ci-dessus montre que la flûtiste doit pincer une corde du piano. Plusieurs actions de la sorte (pincer, gratter ou frapper des cordes du piano, claquer des mains) ponctuent en effet le discours (gestes vocaux, silence) et donnent un rythme propre à toute la section. Cette dernière s'établit en deux parties qui suivent un schéma similaire : homophonie entre les quatre performeurs puis séparation en deux pupitres (flûtiste et violoniste ensemble pour la première partie, violoncelliste et violoniste ensemble pour la seconde). Le graphique suivant expose une vue synoptique et proportionnelle de la section, en prenant en compte d'une part les différents *objets sonores* vocaux¹¹⁵¹ (*masse*, *facture*) et d'autre part les actions citées ci-dessus :

¹¹⁵⁰ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation de Juraj Kojs.

¹¹⁵¹ La classification morphologique des différents gestes vocaux et la répartition de ces derniers suivant chaque performeur sont disponibles en annexe. D'autre part, l'approximation de la description morphologique ne reflète pas l'identité propre de chaque son, qui est vraiment unique. Elle se révèle impuissante pour décrire l'évolution de certains *objets sonores* non uniformes (râpeux, *incidentaux*, grinçant, instables, etc.) ainsi que pour repérer les moments où deux sons précis sont répétés à quelques secondes d'intervalle.

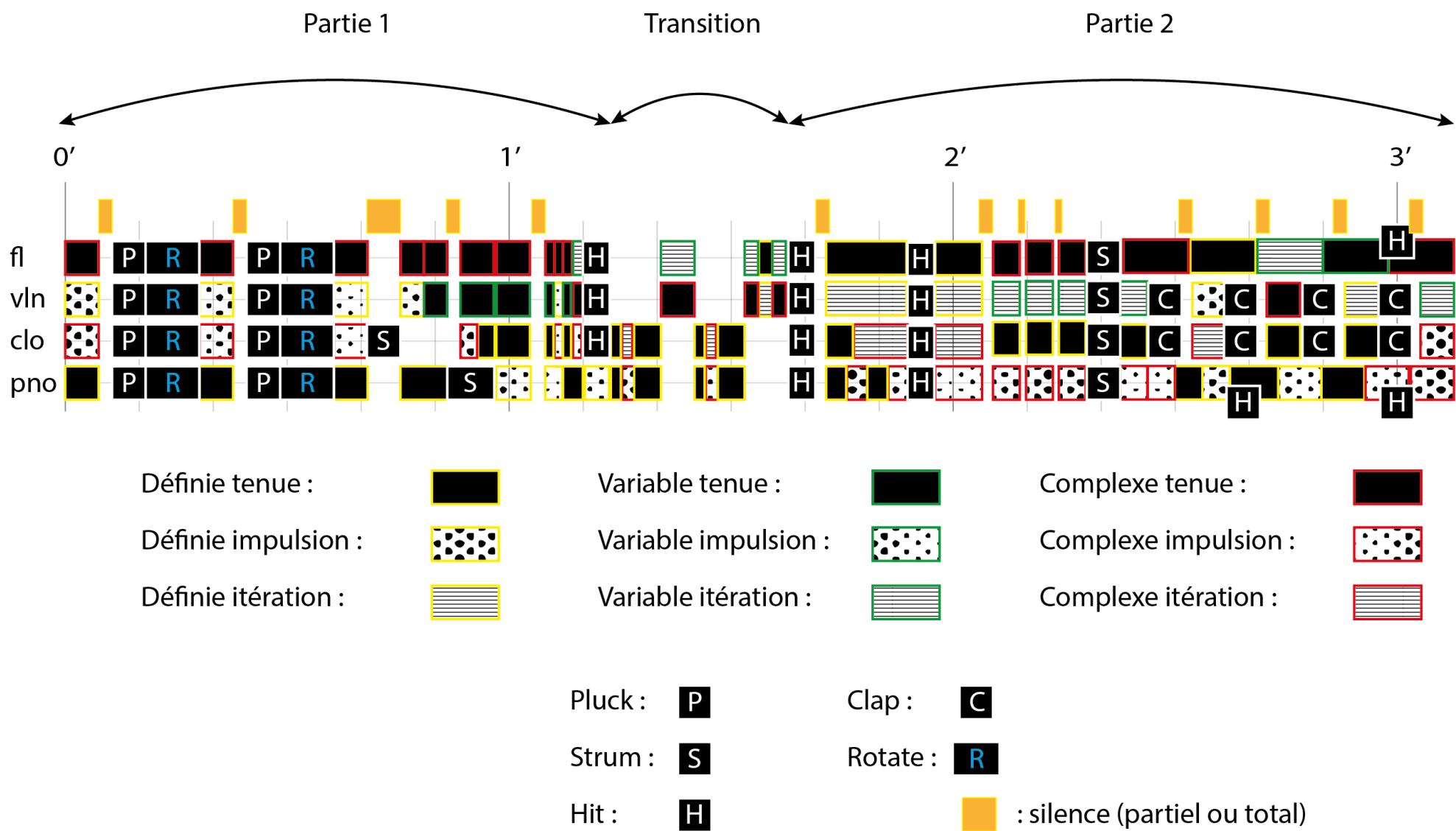


Figure 47 : vue synoptique de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d'Adventures of an Annihilated Mirror

La figure rend compte d'une écriture contrapuntique stricte. D'une part, pour chaque événement, la durée est identique pour tous les performeurs. D'autre part, hormis une exception, il n'y a aucune superposition de deux *objets sonores* vocaux de même type pour un événement donné. Les interruptions régulières par les actions extra-vocales (P, S, H, C, R) forment des moments d'unité d'un point de vue sonore et gestuel. Formellement, la section passe d'une première partie binaire (que ce soit au niveau morphologique – impulsions et tenues – ou au niveau des performeurs divisés en deux groupes de deux) à une seconde où règne une mixité de la *facture* (superposition d'*objet sonores itératifs, impulsions et continus*). Le moment de transition est assuré par une forme responsoriale entre deux groupes de pupitres. Notons enfin que le *tutti* final, qui rappelle tous les modes de jeu vocaux (par pallier), n'apparaît pas sur le graphique.

L'auditeur-spectateur perçoit une grande richesse morphologique provenant d'*objets sonores* dont la projection est entièrement dirigée vers le même point focal (l'intérieur du piano) qui émet en retour des résonances du même type. La situation est quasi-chamanique, presque sacrée, les quatre performeurs semblant à la fois se recueillir devant un objet totémique et communiquer avec lui. Le fait que les performeurs doivent tourner à deux reprises autour du piano (R) apporte une information de l'ordre du rituel (phrase stricte composée de quatre éléments : vocalité, silence, corde pincée, déplacement), qui est uniquement visuelle et structurelle. En effet, la disposition des performeurs autour du piano importe peu puisqu'ils sont tous proches et qu'il est difficile de situer la source sonore à l'oreille.

3. Widen the Place

La troisième section est une variation de la première. La violoniste effectue la même séquence de gestes mais cette fois-ci à l'intérieur du piano et quatre fois plus rapidement. Les autres performeurs ne doivent plus la mimer mais, comme dans la section précédente, rompre le discours en claquant des mains ou en frappant la surface du piano. Les interventions des trois performeurs surgissent précisément à chaque respiration notée dans la première section, ce qui, compte tenu de l'accélération du *tempo*, rend « Widen the Place » bien moins aérée. Après une section contrastante qui apporte du matériau vocal, la troisième section agit comme une réexposition de la première tout en préservant une unité avec celle qui la précède (claquer des mains, frapper le piano).

4. Exaltation. Perpetuum Mobile

Chaque performeur, placé autour du piano, doit choisir au préalable des actions différentes pour chaque main ainsi que des points d'impact sur le piano. Toute la section est polyrythmique, basée sur un cycle de 4 temps (binaire pour la première moitié, ternaire pour la seconde) à un *tempo* rapide (entre 130 et 140 BPM). Chaque performeur joue avec sa main droite et/ou sa main gauche et/ou en frappant son pied sur le sol, avec éventuellement un accent. Tout comme le faisait Mauricio Kagel, Juraj Kojš inventorie toutes les possibilités et agence ensuite des structures pour former un objet musical (une grande polyrythmie). La partition est notée comme les rythmes euclidiens et *tâlas* indiens, à l'aide d'un cercle divisé en plusieurs arcs (ici, à la croche) et sur lequel sont placés des points sur les temps à jouer :

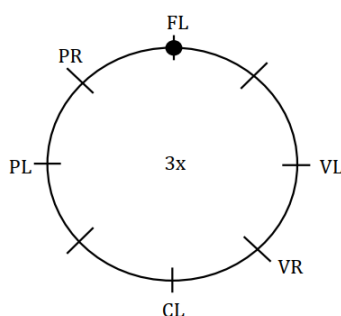


Figure 48 : notation cyclique de « Exaltation. Perpetuum Mobile » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 4] [partition] *op. cit.*, p. 9. Le point noir désigne un accent

Dans cet extrait, la flûtiste joue l'action correspondant à sa main gauche, sur le premier temps et avec un accent. Ensuite la violoniste joue sur le deuxième temps l'action de sa main gauche, puis la droite, puis c'est au tour de la violoncelliste et enfin du pianiste. L'indication « 3x » indique que cette cellule doit être jouée trois fois. La notation fait bien ressortir l'aspect cyclique et les variations entre chaque cellule mais ne donne pas une vue d'ensemble de cette section. Celle-ci peut être divisée en plusieurs phases, notées de A à I, la phase H étant à son tour segmentée en quatre (H1, H2, H3 et H4). La partition comporte en tout 142 cycles. Voici une illustration qui propose une lecture uniforme de cette grande polyrythmie :

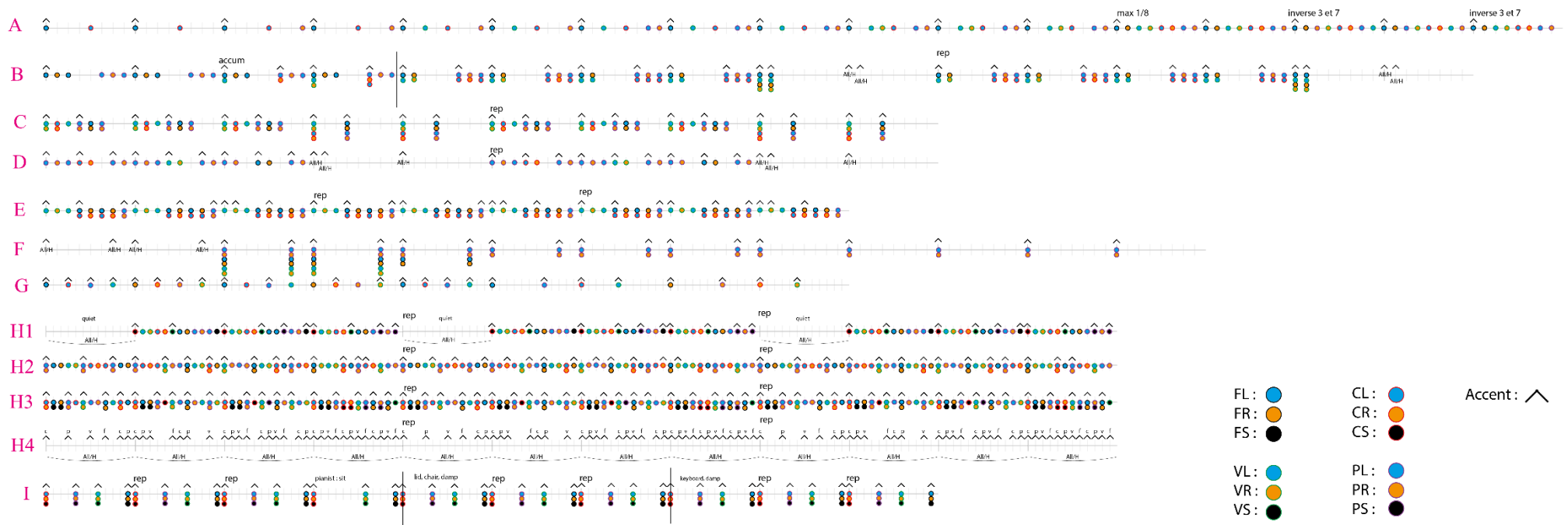


Figure 49 : vue synoptique de la section « Exaltation. Perpetuum Mobile » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. Le terme « rep » indique que la présente séquence est une répétition de la précédente

Puisque chaque action est percussive – ce qui implique une forte correspondance entre un geste et le son qu’il produit – il n’est pas pertinent de s’attarder sur le geste du performeur. En revanche, une étude du rythme dans chaque phase permet de dégager des éléments d’une spectacularité signifiante¹¹⁵² :

- A. Accumulation d’une ou deux frappes de plus tous les deux ou trois cycles. À la fin, le cycle est complet (8 temps), chacun effectue deux actions à la suite (main gauche sur un temps, main droite le temps d’après) ;
- B. Plus de pulsation régulière unique dictée uniquement par un accent sur le 1^{er} temps. Polarisation de l’information sur des temps précis (1 et 6, 1 et 2, puis encore 1 et 6) et présence le plus souvent entre les temps 6 et 2 (les temps 3 à 5 sont silencieux). À deux reprises (dont le tout dernier cycle), les performeurs n’utilisent que leurs mains ;
- C. Moins aérée que la phase précédente. Séquence reprise à l’identique consistant à accumuler du matériau tout en faisant décroître en énergie (le *geste cadentiel* est plus éloigné que les autres), les temps forts étant 1 et 4 ;
- D. Désormais trois accents par cycle (1, 4 et 7). Phrase reprise à l’identique également, consistant en une accélération qui se termine sur des frappes en *tutti* avec seulement les mains ;
- E. Chaque temps du cycle est joué. Les accents ne forment plus de repère régulier dans un cycle mais s’étalent sur 3 cycles ;
- F. Beaucoup plus dépouillée. L’idée de la répétition d’une phrase de plusieurs cycles (en vigueur depuis C) est abandonnée. De moins en moins d’informations, qui plus est de plus en plus espacées ;
- G. « Ternarisation » du cycle passant presque inaperçue (sauf quelques frappes sur la fin du cycle). Chaque temps est joué avec un accent pendant le premier cycle puis les frappes sont de plus en plus aérées ;
- H. Ternarisation ressentie (sensation d’accélération d’un facteur 1.5). Chacune des 12 croches de ce 4 temps ternaire est marqué par des frappes. Chaque sous-phase est constituée d’une phrase de 4 cycles jouée trois fois à l’identique. De H1 à H3, il y a accumulation des frappes (de 1 à 2 entre H1 et H2) puis des accents (2 par cycle en H1, 3 en H2 puis 5 en H3). La sous-phase H4 n’utilise que les mains, et tout le monde doit jouer chaque croche. Les accents circulent suivant les performeurs selon le schéma

¹¹⁵² Les remarques valent pour presque tout le jeu et restent approximatives, c’est-à-dire que les singularités et accidents ne sont pas relevés.

suivant : violoncelle, piano, violon, flûte. Il y a un paramètre supplémentaire puisque les performeurs commencent à taper du pied sur le sol (lettre « p ») ;

- I. Phase de transition qui permet de passer à la section suivante. Toujours en ternaire, les frappes sont plus espacées qu'en H4. Le pianiste prépare son rôle suivant : il s'assied puis joue le cycle avec deux autres types d'actions simultanées. 1) Frapper le capot du piano avec la main gauche et le tabouret avec la droite, déclencher la pédale douce. 2) Frapper chaque côté du piano en même temps et déclencher la pédale douce.

Le caractère spectaculaire doit donc être pensé en termes d'information et non de qualité du geste. Les différents points relevés ci-dessus sont des éléments d'ordre chorégraphique. De plus, bien que chaque frappe requière en elle-même un mouvement de faible ampleur, la structure rythmique impose *ipso facto* un engagement corporel total de la part des performeurs, qui les oblige à vivre corporellement la pulsation, d'autant plus que chacun ne fait qu'une ou deux interventions dans le cycle (voire aucune) et doit donc suivre le rythme le reste du temps. Il en résulte un aspect chorégraphique typique d'un ensemble de percussions, dont l'information dépasse donc la seule production sonore.

5. An Abyss

Dans la continuité de la section précédente, le pianiste s'assied et joue du clavier et des pédales *ad lib.* tandis que les autres performeurs restent eux autour du piano afin de pouvoir frapper les cordes avec leurs mains selon un cycle rythmique bien défini. Comme dans les sections 1 et 3, où la violoniste avait un statut différencié, on a encore ici un groupe de trois performeurs plus un musicien, comme l'indique la partition :

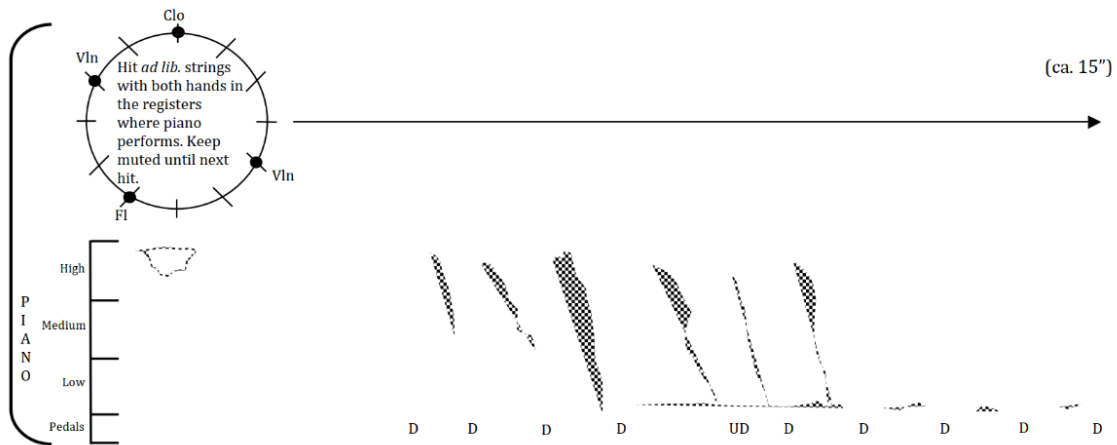


Figure 50 : KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 5] [partition] *op. cit.*, p. 15


La section peut se diviser en deux phases séparées par une transition :

- 1) Les frappes sur les cordes du piano effectuées avec les mains émettent un « vacarme » qui va de pair avec le jeu frénétique du pianiste, dont la notation reste approximative afin de ne pas perturber l'intention, qui elle est explicite ;
[Transition] Les cordes sont étouffées par les performeurs aussitôt qu'elles sont frappées tandis que le pianiste reste en état de « frénésie pianistique », ce qui provoque des événements plus percussifs. Sur une durée brève, le son des performeurs est sec tandis que celui du piano reste libre ;
- 2) Les cordes mises en vibration par le jeu du pianiste sont étouffées, ce qui fait émerger une sensation d'unité, un jeu plus « collectif ».

Durant toute la section, une figure rythmique répétée s'établit grâce aux frappes des 3 performeurs (répétition d'un cycle en 12/8 ayant toujours des accents sur les croches 1, 5, 8 et 11). Il y a donc d'une part une « cacophonie » provenant du piano et d'autre part organisation temporelle métrique (mais non synchronisée). Le piano semble être « martyrisé » et l'instrument est littéralement pris à bras le corps. En plus du jeu au clavier et pédales assez libre, le pianiste doit, tout en gardant l'avant-bras sur les touches (les étouffoirs du registre en question sont alors levés), enfoncer et relâcher la pédale douce (lettre « u ») ou la pédale de sustain (lettre « d ») d'un seul tenant afin de ponctuer ses clusters¹¹⁵³. Ce geste structurel (chaque transition entre deux nappes de clusters est séparée par un coup de pédale accentué)

¹¹⁵³ Le geste d'enfoncement fait un type de bruit différent suivant quelle pédale est enfoncée abruptement : grincements pour la pédale douce et mise en branle des cordes pour la pédale forte.

acquiert progressivement un statut autonome et de même importance que les clusters ou les frappes sur les cordes. Voici une vue synoptique de la présente section :

FL : ●	CL : ●	VL : ●	PL : ●	 : clusters/pédales <i>ad. lib.</i>	Accent : ^
FR : ●	CR : ●	VR : ●	PR : ●	F : pédale forte	Hands release : Hr
FS : ●	CS : ●	VS : ●	PS : ●	D : pédale douce	Hands mute : Hm
					Hands mute registre : Hm'

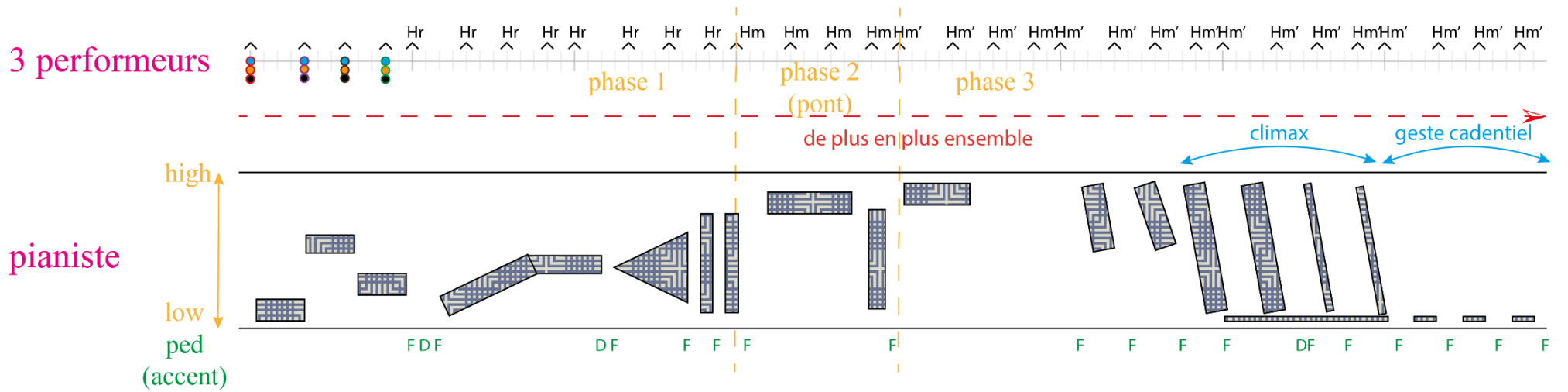


Figure 51 : vue synoptique de la section « An Abyss » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*

Le schéma met en évidence une progression dans l'organisation des événements musicaux (flèche rouge en pointillés), allant d'une absence de synchronie [*no syncing needed*] et de relations entre les performeurs et le pianiste (Hr et Hm'), à un jeu plus collectif, lorsque ceux-ci doivent frapper les cordes du piano dans les registres joués par le pianiste (Hm') :

Hr	Hm	Hm'
Son de durée moyenne	Son de durée brève	Son de durée brève qui arrête celui du piano
Flux sonore continu au sein du cycle	Cycle discrétisé en 4 frappes bien distinctes	Sensation cyclique floutée Relation de cause à effet avec les sons du piano

Tableau 6 : progression du jeu des performeurs d'*Adventures of an Annihilated Mirror* frappant les cordes du piano

La figure précédente ne tient pas compte de l'étape de transition (*ca.* 10'') vers la section suivante : après le climax suivi d'une désinence (*geste cadentiel*), les performeurs prennent leurs instruments tandis que le pianiste enfonce la pédale et la relève en continuant sur le même cycle rythmique. À ce moment précis, le pianiste est au centre de l'attention. Par la représentation d'une symbolique agonistique, il donne l'image d'un automate qui serait dysfonctionnant, effectuant le même geste « mécanique » à la fois irrégulier (au sein du cycle rythmique) mais reposant malgré tout sur une répétition globale (le cycle est répété dix fois). Son allure déshumanisée va se transformer en une attitude de lutte dans la prochaine section.

6. Illuminé

Pour l'avant-dernière section, chacun joue enfin de son instrument, avec une main derrière le dos. Les techniques instrumentales sont détournées :

- La flûtiste doit seulement souffler dans son instrument suivant un paramètre continu indiquant la forme de la bouche. On a donc une « palette » de bruits blancs commençant dans le grave (forme « o ») et finissant dans l'aigu (forme « ⊂⊃ ») ;
- Le pianiste enfonce les touches du clavier avec son avant-bras gauche suivant les registres indiqués, et utilise ses pieds (pédales). Cette position de déliement inhabituelle rend le jeu percussif ;
- Les violoniste et violoncelliste doivent jouer de l'archet avec leur autre main, ce qui apporte un caractère imprévisible dû à l'absence de technique.

Cette configuration de jeu donne à voir des musiciens qui ont du mal, qui subissent de fortes contraintes, à la manière d'*Exotica* (Mauricio Kagel, 1972) où les instrumentistes doivent relever le défi de jouer avec des instruments qu'ils ne maîtrisent pas. Nos performeurs semblent avoir un handicap et être atrophiés (la main derrière le dos ajoute une contrainte supplémentaire). Ils sont dépassés et incapables de jouer correctement. En cela, le geste d'enfoncement de pédales par le pianiste (section précédente) peut être associé à une tentative échouée de faire comme les autres, synonyme d'aveu d'impuissance. Selon cette perspective, cette avant-dernière section se situe à l'opposé de la maîtrise technique de la quatrième. D'un point de vue structurel, « Illumined » est clairement divisée en trois parties séparées par une tourne de page mise en scène : « lancez cette page sur le sol de manière synchrone avec la main qui ne joue pas et rester immobile pendant 5''¹¹⁵⁴ ». Juraj Kojš donne un rôle inattendu à la main vacante en dramatisant un geste fonctionnel et archétypal. Voici comment se déroule la section :

- 1) Le registre du piano avance par paliers (cluster tenu dans le grave, puis le médium et enfin l'aigu), la forme de la bouche de la flûtiste varie légèrement autour d'un « o », la violoncelliste joue la plupart du temps sur le chevalet tandis que le jeu de la violoniste est plus varié. Cette première partie finit sur une accumulation d'énergie formant un premier point culminant ;
- 2) Le registre du piano évolue continûment (du grave vers l'aigu) pour garder un registre aigu, stable puis variable. La forme de la bouche de la flûtiste varie cette fois autour de la forme « C D », la violoncelliste exploite tout le manche de manière continue, du cordier vers la tête de l'instrument. La violoniste, quant à elle, exploite son manche mais de manière moins claire et discontinue. Tout comme la partie précédente, on note sur la fin une accélération globale du rythme de jeu, formant un second climax ;
- 3) Les quatre performeurs grincent en même temps des dents à deux reprises. La violoncelliste tient l'archet sur le chevalet à l'aide de ses deux mains. Le pianiste voit ses gestes se décomposer (poignet, coude, avant-bras) tandis que les deux autres performeurs jouent un pattern où le paramètre de jeu varie continûment. La section se termine par une figure ascendante qui n'aboutit pas sur un climax.

¹¹⁵⁴ “Throw this page on the floor in sync with non-playing hand and freeze for 5””. KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror [partition]* s.n., 2012, p. 16.

La première partie peut à son tour se diviser en quatre phases, la seconde en trois et la dernière en deux, mais une description typographique ne semble plus adaptée. Un graphique permet en effet d'illustrer la structure globale mieux qu'un discours sur les formes sonores :

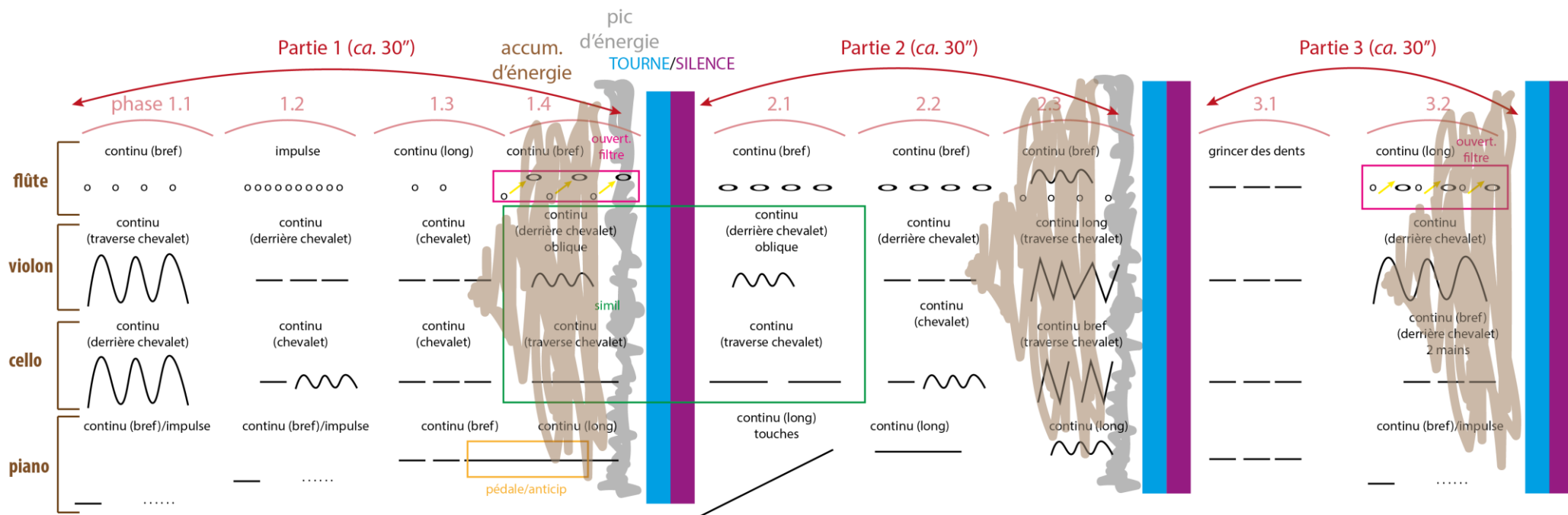


Figure 52 : réduction synoptique de la section « Illuminated » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. Les distances ne sont pas proportionnelles

Le schéma met en valeur les points de rencontre entre les différents performeurs et les relations de (dis)continuité entre les successions de moments, ainsi qu'un contrepoint entre les *objets sonores* de différentes *factures*. Le moment de la tourne est à la fois structurel et spectaculaire. La main qui paraissait « inutile » sert à créer un élément chorégraphique, tout comme d'autres événements du même type, tels que le grincement de dents (qui n'est pas sans rappeler les gestes d'imitation présents dans la section 1) et la tenue de l'archet à deux mains. Émerge ainsi un schéma d'énergie ponctué par des points de tensions spectaculaires (en gris), se répétant deux fois. La sensation d'ensemble reste malgré tout très chaotique : création d'entropie et recherche de saturation sonore. Les moments cadentiels (tourne puis silence), seuls moments de repos, possèdent un poids rhétorique encore plus prégnant puisqu'ils contrastent d'autant plus avec le reste de la forme (au niveau sonore et visuel).

7. Within Herself

Dans la dernière section, la même phrase est enchaînée de 9 façons différentes selon une « carte » (composée de « segments ») qui définit le degré de mutisme des actions des performeurs (de même type que lors de la précédente section). Le son est plein dans les trois dernières répétitions qui forment alors le climax de l'œuvre, à la suite de quoi les performeurs deviennent soudainement immobiles durant une dizaine de secondes. La forme musicale s'établit donc à deux niveaux : un niveau microscopique fait d'actions instrumentales et un niveau macroscopique se lisant suivant le degré de mutisme des actions. En résultent à la fois une trajectoire globale donnée par la carte et des points de divergences locaux, comme le montre le quatrième segment :

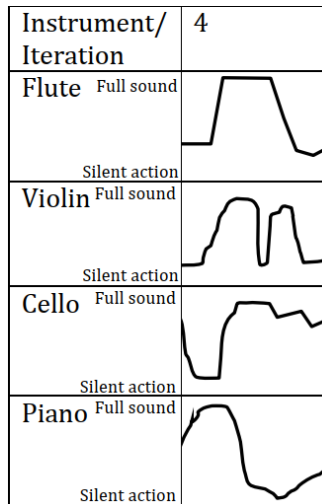


Figure 53 : quatrième segment de la carte sonore de « Within Herself » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 7] [partition] op. cit., p. 19

Procédons en trois temps : analyse de la carte segmentée, analyse du jeu des musiciens, analyse croisée des deux précédentes. Après regroupement et simplification, la carte se présente comme suit :

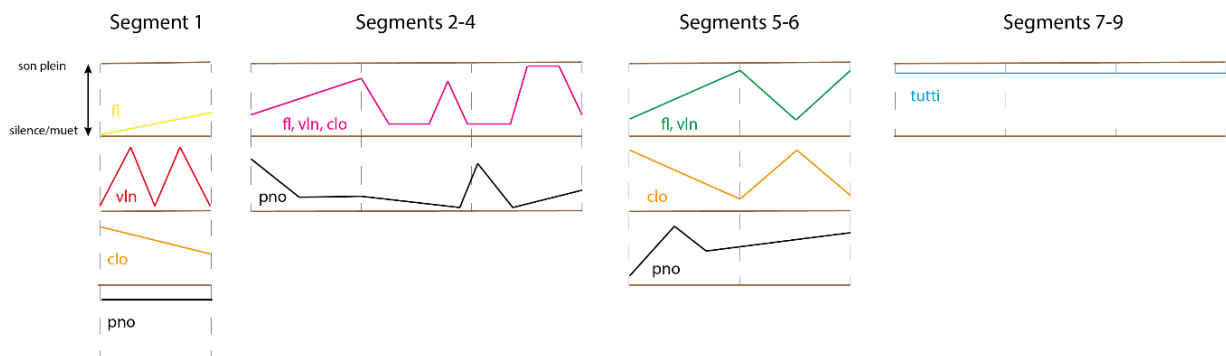


Figure 54 : carte simplifiée de la section « Within Herself » d'*Adventures of an Annihilated Mirror* (transcription personnelle)

Le graphique met en valeur 4 phases définies par le degré de mutisme des actions :

- 1) Segment 1 : chacun des performeurs suit une courbe d'intensité différente. Le piano s'entend *f* tandis que les gestes de la violoncelliste sont de plus en plus muets et ceux de la flûtiste de plus en plus sonores. Quant à la violoncelliste, la figure en dents de scie montre deux aller-retours progressifs entre des actions muettes et sonores ;
- 2) Segments 2-4 : un groupe de 3 performeurs suit la même progression tandis que le pianiste suit la sienne de manière antagoniste ;

- 3) Segments 5-6 : le pianiste continue de suivre sa propre évolution tandis que la violoncelliste se détache du groupe et suit une progression inverse à celle du couple restant ;
- 4) Segments 7-9 : tous les performeurs jouent *ff*. Notons que le schéma ne met pas en valeur le fait que le violoncelle n'atteint en réalité son niveau maximal d'intensité qu'à la moitié du segment 7.

Il existe donc une « distribution » du geste muet selon les pupitres ou performeurs. Dans la première phase, chacun semble indépendant. Dans la deuxième, le pianiste semble être « confronté » aux 3 autres performeurs. Dans la troisième, il semble être indépendant des autres, qui eux sont opposés en deux groupes (flûte/violon, violoncelle). Enfin, la dernière phase réunit tout le monde dans une même intention de jeu. Sur toute la longueur, la courbe du piano est concave, donc relativement régulière (malgré les deux événements des segments 4 et 5). Durant les 5 premiers segments, celle du violoncelle est presque inversée par rapport au pianiste, hormis un événement qui intervient plus tôt. Il y a donc une relation de type antagoniste entre le pianiste et la violoncelliste : lorsque l'un fait des gestes muets, l'autre produit des gestes sonores (et inversement).

Globalement, la carte suit donc la découpe suivante : exposition, tensions 1, tensions 2, résolution. Il est à noter que cette progression n'est qu'indicative et concerne uniquement le paramètre sonore du geste du musicien (la suite de l'analyse montrera que la résolution constitue en réalité le climax de la pièce). Le graphique fait également apparaître les moments de contraste entre les musiciens. Par exemple, au début du segment 4, le pianiste joue en son plein alors que les actions des 3 autres performeurs sont quasi-muettes. L'extrait de partition précédent permet d'affiner l'analyse, puisqu'on y perçoit un « accident », lorsque le violon se tait brutalement puis instaure de nouveau une présence sonore. En ce qui concerne le jeu des musiciens de cette dernière section, la complexité est telle qu'il est plus prudent de proposer la fiche de la partition elle-même et d'y superposer des annotations :

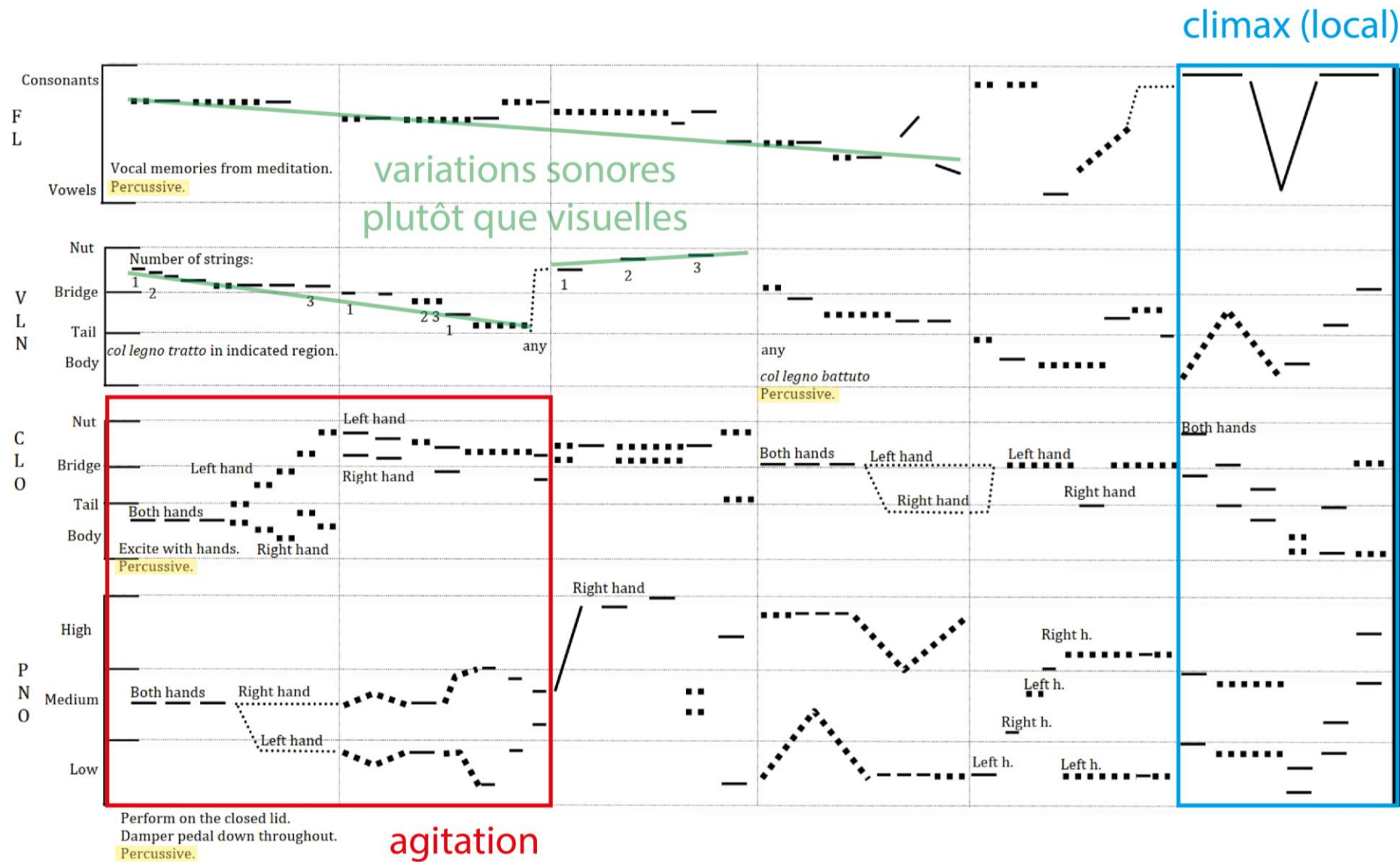


Figure 55 : phrase de la section « Within Herself » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 7] [partition] op. cit., p. 20 (annotations personnelles)

Tandis que le graphique d'avant présentait le degré sonore des gestes, celui-ci suggère les gestes eux-mêmes, ainsi que la densité d'information sonore qu'ils induisent. Les modes de jeu sont globalement percussifs (comme l'indique la mention surlignée en jaune ainsi que les points noirs représentant des gestes de type impulsif). La flûtiste passe progressivement des consonnes aux voyelles pour finalement alterner entre les deux dans le dernier tiers de la phrase. Les variations de jeu de la flûtiste et de la violoniste ne se perçoivent pas visuellement (la différence de forme de la bouche pour effectuer une consonne ou une voyelle courte est trop subtile, de même que la différence entre frotter une, deux ou trois cordes). En revanche, les deux autres performeurs apparaissent plus agités dans le premier tiers de cette phrase (alternance des mains au violoncelle, grand écart sur le couvercle du clavier). Ils produisent donc plus de spectacularité. Enfin, nous relevons un climax en fin de phrase, provoqué par des variations de jeu plus rapides pour chaque performeur. Ce point culminant est donc répété 9 fois. Par conséquent, dans les trois dernières itérations (son plein pour tout le monde), il est d'autant plus important et constitue le point énergétique culminant d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. Au lieu d'analyser les 9 façons de réaliser cette phrase suivant chaque segment de la carte, tentons de comprendre le fonctionnement global en superposant le segment 4 sur la partition de jeu :

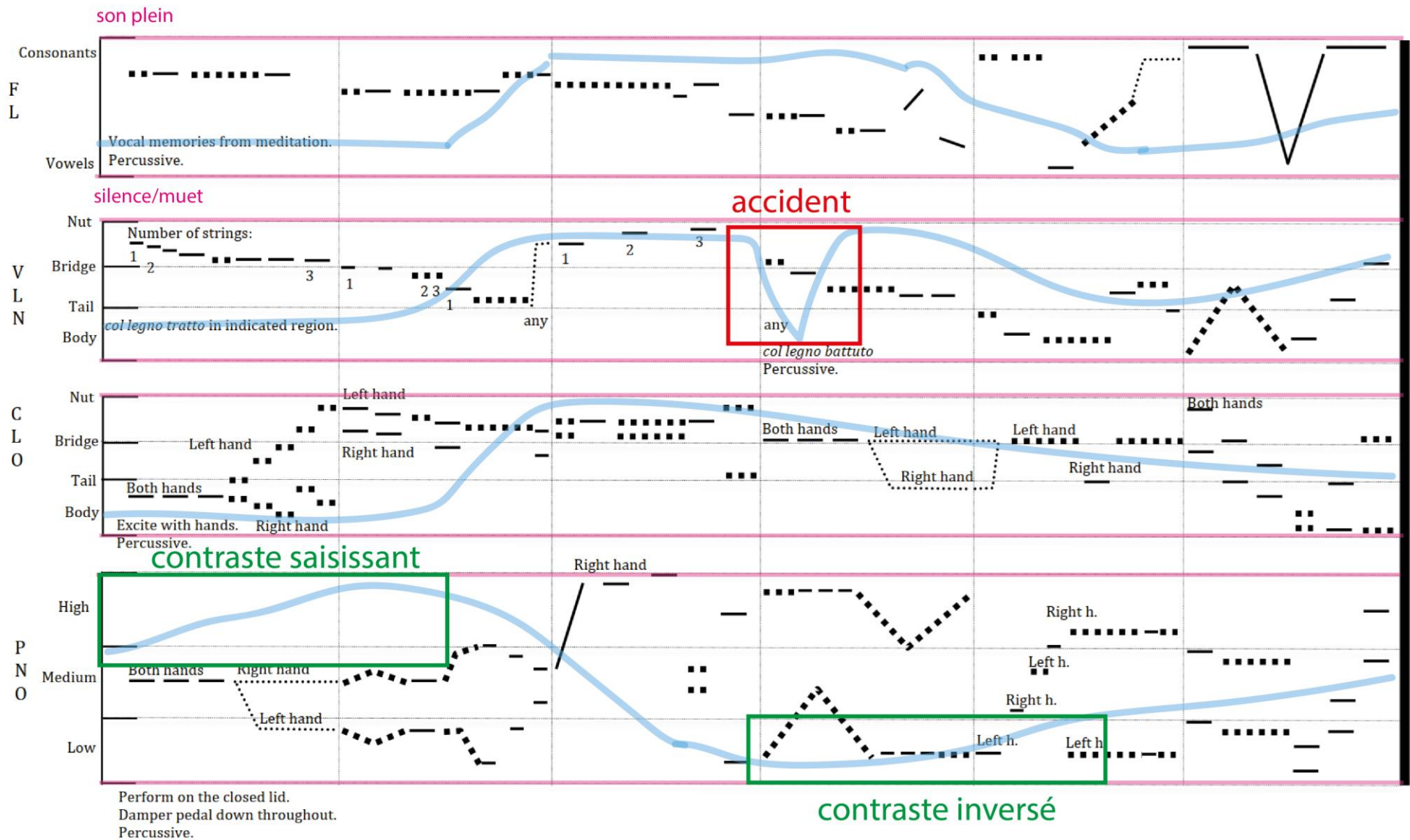


Figure 56 : interprétation de la phrase de « Within Herself » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*, selon la courbe du segment 4 (en bleu ciel). KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [extrait de la section 7] [partition] op. cit., p. 20 (annotations personnelles)

Cette figure montre deux éléments importants. Premièrement, pendant un court instant, la violoniste ne produit plus de son alors qu'elle maintenait un régime très sonore (accident). Deuxièmement, il existe un contraste saisissant entre le pianiste, dont tous les gestes sont producteurs de son, et les 3 performeurs, qui réalisent des gestes quasi-muets. La violoncelliste apparaît alors comme d'autant plus muette que ses gestes sont spectaculaires. Ce qui rend la situation encore plus absurde, c'est que le pianiste joue des percussions sur le couvercle recouvrant le clavier, la pédale de sustain restant enfoncée. En tapant ainsi, tout le corps de l'instrument se met à trembler légèrement, juste assez pour que les cordes vibrent par sympathie. Un geste bref, lorsqu'il est sonore comme l'indique la courbe en bleu ciel, déclenche donc un *objet sonore entretenu de masse complexe*. Quelques instants après, le degré d'intensité sonore s'inverse entre les performeurs : le pianiste joue des percussions qui n'aboutissent à aucune réalisation sonore tandis que les autres se font pleinement entendre.

Enfin, la dernière section d'*Adventures of an Annihilated Mirror* renoue avec la première par la présence de gestes muets. Ces derniers constituent un argument de cohérence globale, usuellement appelé « épanadiplose » en poésie (mais dont l'usage est très fréquent en musique, surtout dans le théâtre musical puisqu'il permet d'apporter une touche d'homogénéité finale – comme dans *Les sept crimes de l'amour*). Contrairement au début de la pièce, ce qui ressort des dernières sections (en particulier depuis la cinquième) est une symbolique agonistique. Le pianiste qui joue sur le couvercle fermé devant lui peut par exemple être interprété comme un musicien luttant avec son instrument. Même si la situation peut paraître absurde, ce type de jeu reste malgré tout musical puisqu'il est sonore (en plus d'être théâtral).

Conclusion

La trop grande hétérogénéité des actions et des configurations de jeu de *Adventures of an Annihilated Mirror* force une analyse section par section afin de mieux cibler les interactions entre le sonore et le visuel (déplacements, actions, imitations). Chacune d'entre elles contient des éléments structurels propres et une intention spécifique (qu'une notation appropriée reflète) :

- 1) Quantité quatre fois plus importante d'informations visuelles que sonores (mimes) ; déplacements des performeurs procédant par accumulation ; accumulation spectrale

- venant ponctuer ces déplacements (qui implique une bijection entre les deux types d'accumulations) ; déplacement de l'espace de jeu (transition avec la partie suivante) ;
- 2) Distribution des événements ; homogénéité typomorphologique dans la première partie puis accroissement d'entropie et tutti final ; aspect visuel « chamanique » ; gestes francs de rupture du discours ;
 - 3) Reprise accélérée du jeu au violon de la section 1 ; gestes francs de rupture du discours ; rapport de cause à effet entre les actions du groupe de trois performeurs et le jeu de la violoniste ;
 - 4) Instauration d'un rythme corporel et sonore ; grande polyrythmie ; phases d'accumulations ; corps totalement investi pour tenir la « cadence » ;
 - 5) Groupes de 3 performeurs contre 1 (comme dans les sections 1 et 3) ; transition qui inclut les déplacements (comme dans la section 1) ; relation progressive de cause à effet ; gestes des pieds venant ponctuer ceux des mains ; transition du pattern rythmique, de très visible (performeurs dans le piano) à presque invisible (pédales) ; pianiste automate ;
 - 6) Difficulté de jeu, lutte ; main derrière le dos (comme dans section 1) ; structure claire ponctuée par des gestes synchronisés et des points de rencontre (tourne chorégraphique) ; actions spectaculaires (grincement de dents, tourne, tenue de l'archet à deux mains) ; imitation vocale (grincement de dents) ; contraste saisissant entre d'une part une forte énergie sonore et gestuelle et d'autre part un geste théâtral (tourne) suivi d'un silence ;
 - 7) Caractéristiques de jeu similaires à la section 6 ; du « micro dans du macro » ; climax de l'œuvre suivi d'un silence soudain ; groupe de 3 contre 1 (comme dans les sections 1, 3 et 5) ; plus d'informations visuelles que sonores (gestes muets, comme dans la section 1).

Parmi ces éléments, certains sont plus spectaculaires que d'autres et il est possible de dégager une cohérence formelle à partir de ce résumé. Voici un graphique final rassemblant toutes les sections de la pièce :

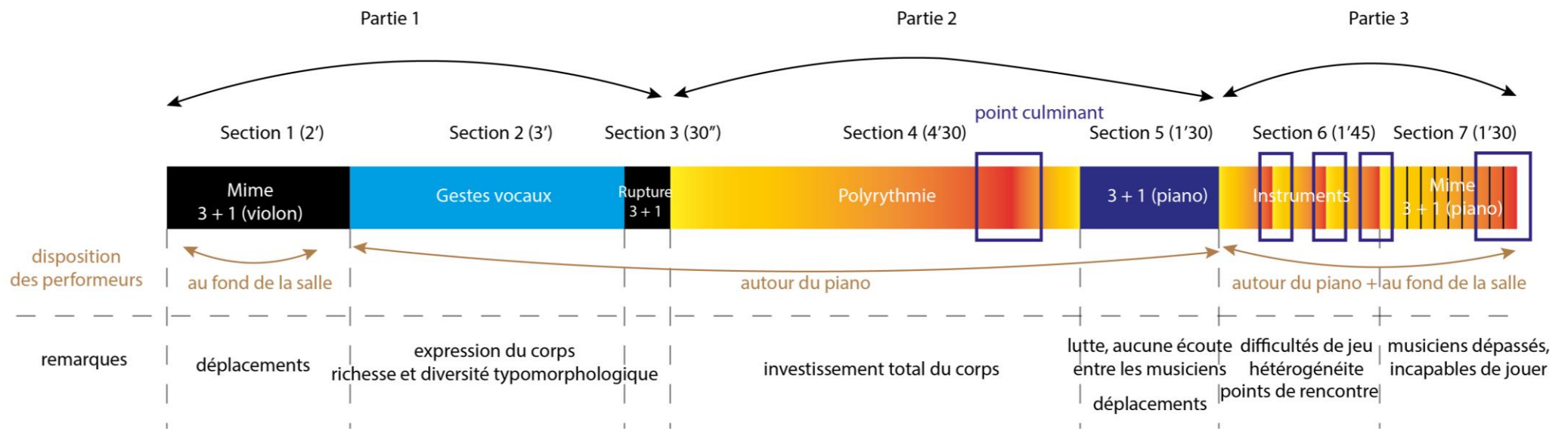


Figure 57 : vue synthétique et proportionnelle des différentes sections d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. L'utilisation de la couleur permet de séparer les différentes sections

Ce schéma récapitulatif d'*Adventures of an Annihilated Mirror* rend compte de manière succincte, synthétique et proportionnelle des points de convergence/divergences concernant les données sonores et spectaculaires des différentes sections. La présence du piano apporte un élément de cohérence tout au long de la pièce et vient lier la succession de tableaux n'ayant pas de véritable rapport entre eux. Finalement, l'analyse du caractère spectaculaire de chacune des différentes sections de la pièce a permis, en plus de relever des points de tensions entre le visuel et le sonore, d'établir une division générale en trois grandes parties :

- 1) Sections 1-2-3 de forme ABA. Les performeurs miment la violoniste (exposition) puis se réunissent pour réaliser des actions vocales autour du piano (éléments contrastants), pour ensuite interagir une nouvelle fois avec la violoniste, toujours autour du piano (réexposition, ou exposition variée) ;
- 2) Sections 4-5. Partie très rythmique, qui finit par un accroissement d'entropie provoqué par un jeu chaotique au piano ;
- 3) Sections 6-7. Les performeurs s'éloignent à nouveau du piano, prennent enfin leurs instruments et semblent lutter pour jouer. Depuis la section 5, l'entropie continue de croître, pour aboutir à une saturation d'informations et d'énergie.

Rot Blau (Jessie Marino, 2009)

Jessie Marino est une compositrice new yorkaise résidant à Chicago. Une partie de son travail se concentre sur la mise en scène d'actions simples (fermer une théière, poser les mains sur la table, tourner la tête, etc.) temporalisées par des motifs rythmiques. Le caractère spectaculaire de ses œuvres repose sur la théâtralisation des mouvements, la lumière, les postures et l'utilisation d'accessoires (gants, perruques, théière, ustensiles de cuisine, etc.). *Rot Blau* [Rouge bleu] est une pièce écrite en 2009 pour deux performeurs, d'une durée de 7 minutes. La version analysée est celle jouée par Jessie Marino et Natacha Diels en 2009¹¹⁵⁵. L'œuvre est construite en quatre parties. Chaque transition se réalise par une courte phase d'obscurité (extinction de la lumière) qui permet aux performeuses d'échanger gants et perruques, ou simplement de jouer dans le noir. Chaque partie est caractérisée par un agencement de couleurs différent vis-à-vis des participantes :

- 1) Jessie Marino (performeuse 1) est côté cour, avec une perruque rouge et des gants rouges. Natasha Diels (performeuse 2) est côté jardin, avec une perruque bleue et des gants bleus ;
- 2) Dans l'obscurité (on ne sait pas qui est qui) : lumière rouge côté cour, lumière bleue côté jardin ;
- 3) Jessie Marino est côté jardin avec une perruque bleue et des gants rouge. Natasha Diels est côté cour avec une perruque rouge et des gants bleus ;
- 4) Partie constituée de deux sections :
 - a. Même configuration qu'en 3) ;
 - b. Inversion par rapport à la configuration initiale : Jessie Marino est côté jardin avec une perruque bleue et des gants bleus. Natasha Diels est côté cour avec une perruque rouge et des gants rouges.

¹¹⁵⁵ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ftEd4CEhfMI> (consulté le 26 juillet 2018).

Partie 1

La pièce débute par une grande frappe des poings sur la table effectuée en même temps par les deux performeuses. De ce geste introducteur suit un jeu rythmique (phase 1) consistant à faire alterner des déclinaisons de cet archétype gestuel :

X X X X X O _ X X X X X O O

Figure 58 : motif rythmique de la phase 1 (partie 1) de *Rot Blau*. x désigne une frappe, o un geste itératif réalisé avec les ongles, _ un silence

Pour le moment, le spectateur ignore que les gants sont de couleurs. La partie supérieure du corps, statique, contraste avec la partie inférieure, très mobile et indépendante. La couleur des perruques impose un regard qui ne se focalise pas uniquement sur les bras des performeuses. Le spectateur perçoit la performance dans sa globalité : une zone colorée et un visage impassible (partie supérieure du corps visible), des membres très dynamiques formant un geste chorégraphique (partie inférieure). Le jeu est pour l'instant parfaitement symétrique.

Une seconde phase est annoncée avec une grande frappe des paumes sur la table. Ici, les couleurs font partie du jeu et chaque main est retournée successivement de droite à gauche, puis de gauche à droite. Une nouvelle cellule rythmique est répétée :

X X _ X X X X O

Figure 59 : cellule rythmique de la phase 2 (partie 1) de *Rot Blau*

En plus de la perception rythmique, il existe un jeu d'alternances de symétries très simple : chaque frappe fait apparaître/disparaître la couleur du gant de manière à faire succéder une image symétrique (bleu côté jardin, rouge côté cour) à une autre dissymétrique (rouge et bleu à gauche, bleu et rouge à droite). Il s'agit donc d'une phase contrastante par rapport à la parfaite synchronie et à la symétrie de la précédente¹¹⁵⁶ :

¹¹⁵⁶ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation de Jessie Marino.

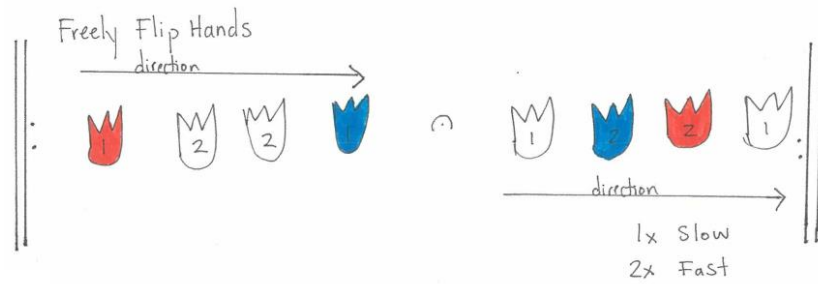


Figure 60 : MARINO, Jessie. *Rot Blau* [extrait de la partie 1, phase 3] [partition] s.n., 2009, p. 1. Les chiffres désignent les performeuses. La couleur indique que la paume est dirigée vers le haut

Une troisième phase correspond à une activité de la zone corporelle supérieure : rotation de la tête, regard, activité vocale minimaliste (/tss/). Le jeu chorégraphique mobilise alors tout le corps et met un terme à l'autonomie de la zone supérieure par rapport à la zone inférieure. La manifestation d'une vocalité prend le contrepied de l'aspect mécanique en place depuis le début.

À l'aide d'une ligne pour les gestes d'exécution et indications rythmiques, et une seconde pour le sonore, la figure suivante résume l'analyse de cette première partie :

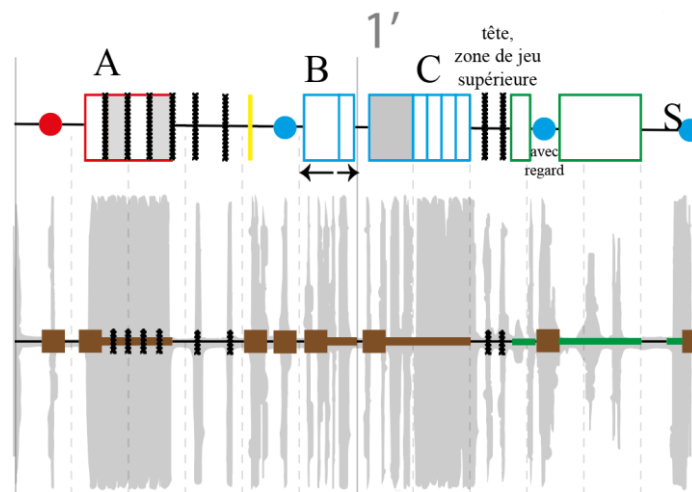


Figure 61 : vue synthétique de la partie 1 de *Rot Blau*. Chaque couleur illustre une phase différente. Les lettres désignent les cellules rythmiques tandis que le « S » désigne la sifflante /tss/. Un trait vertical noir indique un geste/son itératif. Le carré marron indique un objet sonore de type impulsif. Dans la portée sonore, un trait horizontal vert indique un bruit blanc entretenu

Finalement, la première partie de *Rot Blau* se présente de la manière suivante :

- 1) En rouge : phase d'impulsions avec les poings, annoncée avec une frappe franche (point rouge) ;
- 2) En bleu : phase d'impulsions avec les paumes, annoncée à l'aide d'une frappe franche (point bleu) ;

- 3) En vert : agrandissement de la zone de jeu, incluant la partie supérieure (tête : regards, mouvements, geste vocal) et terminant par un geste vocal (lettre « S ») puis une frappe franche des paumes sur la table (point bleu).

Partie 2

Cette partie se joue dans l'obscurité totale. Lors de la première phase, les performeuses doivent faire rouler un cube de couleur (rouge pour l'une, bleu pour l'autre) entre leurs dents, de manière à en faire jaillir une lumière dont les contours se redéfinissent constamment. La perception sonore est celle d'une *accumulation*, au sens schaefferien du terme. Librement, les performeuses réalisent de temps à autre des bruits qui proviendraient d'une « étrange créature nocturne » :

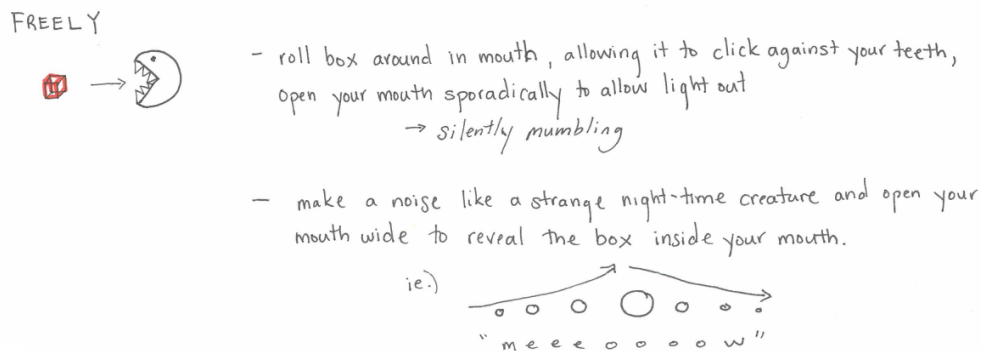


Figure 62 : MARINO, Jessie. *Rot Blau* [extrait de la partie 2, phase 1] **[partition]** op. cit., p. 3. « Rouler la boîte dans la bouche, en la laissant s'appuyer contre vos dents, ouvrir la bouche de temps en temps pour permettre à la lumière de s'échapper, marmonnement silencieux ; faire un bruit telle une étrange créature nocturne et ouvrir grand la bouche pour révéler la boîte à l'intérieur de votre bouche »

Il existe une correspondance presque didactique entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend. Lorsqu'une lumière est émise, un son *itératif* créé par des bruits de bouche se produit en même temps. Quand il n'y a pas de son, c'est l'obscurité totale. Il y a donc, en plus de la synchronisation (parfois rompue) entre les deux performeuses, un autre type de concordance : le lien visuel/sonore (bruit étrange associé à de la lumière).

La seconde phase concerne toujours les cubes, mais dans la zone de jeu inférieure (sur la table). Enfermés dans des gobelets, ceux-ci sont déplacés suivant des trajectoires géométriques, dans l'axe de la profondeur, puis dans l'axe transversal (jardin-cour). Ensuite, le déplacement dessine un rectangle imaginaire de chaque côté (cour et jardin). Le spectateur assiste alors à un jeu de gobelets dont l'intérêt se réduit ici à un plaisir rythmique et visuel

(chacun des deux gobelets renferme un cube). Les couleurs alternent de gauche à droite, dans une succession d'*objets sonores impulsifs* (pose franche du gobelet autour du cube) et *continus* (glissement des gobelets) :



Figure 63 : jeu de gobelets dans la partie 2 de *Rot Blau*. MARINO, Jessie. *Rot Blau* [extrait de la partie 2, phase 2] [partition] op. cit., p. 4

Toujours dans l'obscurité, le spectateur peut ensuite réentendre le motif rythmique et la sonorité bruiteuse qui étaient associés au rectangle dessiné par les gobelets. Il y a donc ici un point de divergence entre ce qui est vu et ce qui est entendu. De cette phrase précédant le jeu de gobelets n'est en effet gardée que la partie sonore, vraisemblablement effectuée par les pieds des performeuses. De manière surprenante, la partie 2 conclut sur un retour très bref de bruits de bouche contenant les deux sources de lumière (zone de jeu supérieure), comme le montre ce graphique récapitulatif :

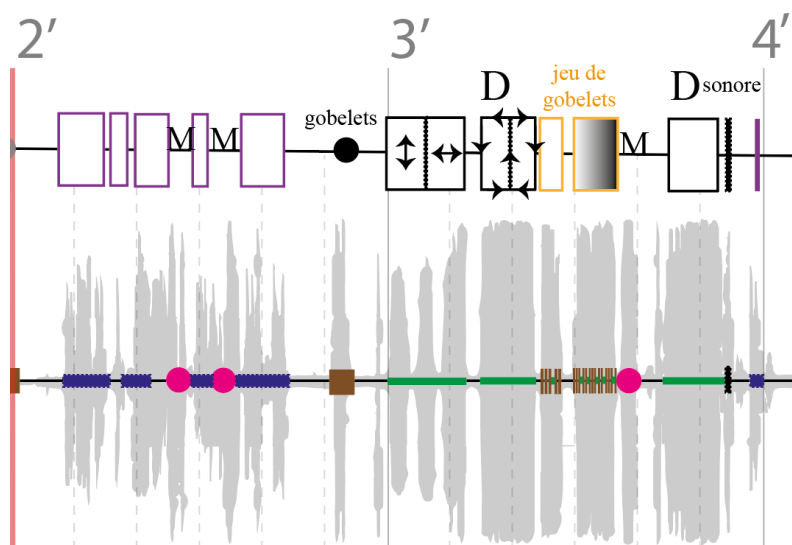


Figure 64 : vue synthétique de la partie 2 de *Rot Blau*

La figure illustre les nouveaux gestes musicaux mis en jeu pour cette seconde partie de *Rot Blau* : bruits de bouche (*accumulations*, en bleu foncé), glissements des gobelets sur la table et figures géométriques (bruit blanc noté en vert), geste vocal tonique (noté avec la lettre « M », et indiqué par un point rose dans la partie sonore).

Partie 3

Les deux performeuses ont changé de place, mais à cause des perruques, le spectateur ne s'en rend compte que lorsqu'elles relèvent la tête de la table. À trois reprises, elles effectuent deux types de mouvements simultanés qui produisent un bruit blanc : relever la tête de la table, faire glisser la main extérieure vers soi, diriger l'autre avant-bras vers le haut ; coucher l'avant-bras sur la table, ramener la main à sa position initiale, baisser la tête contre la table. À la deuxième occurrence, les deux participantes sourient et « disent » au revoir. À la troisième, elles se regardent avant de regagner leur position initiale (tête couchée sur la table). Il s'ensuit une phrase gestuelle (nommée « G-phrase » et notée « F ») répétée 8 fois de manière accélérée. Celle-ci est constituée des 13 actions suivantes :

- 1) Lever la tête et les avant-bras intérieurs ;
- 2) Glisser les mains extérieures d'avant en arrière ;
- 3) Frapper les paumes des mains intérieures sur la table ;
- 4) Poser les coudes des avant-bras extérieurs sur la table ;
- 5) Coucher les avant-bras extérieurs sur le plan horizontal, la main touchant l'autre avant-bras ;
- 6) Baisser la tête ;
- 7) Lever la tête ;
- 8) Redresser les avant-bras extérieurs ;
- 9) Frapper les paumes des mains intérieures sur la table (comme dans 3) ;
- 10) Lever les avant-bras intérieurs ;
- 11) Glisser les avant-bras extérieurs d'arrière en avant ;
- 12) Coucher les avant-bras intérieurs ;
- 13) Baisser la tête¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁷ Ces deux dernières actions sont effectuées en même temps dans la performance étudiée.

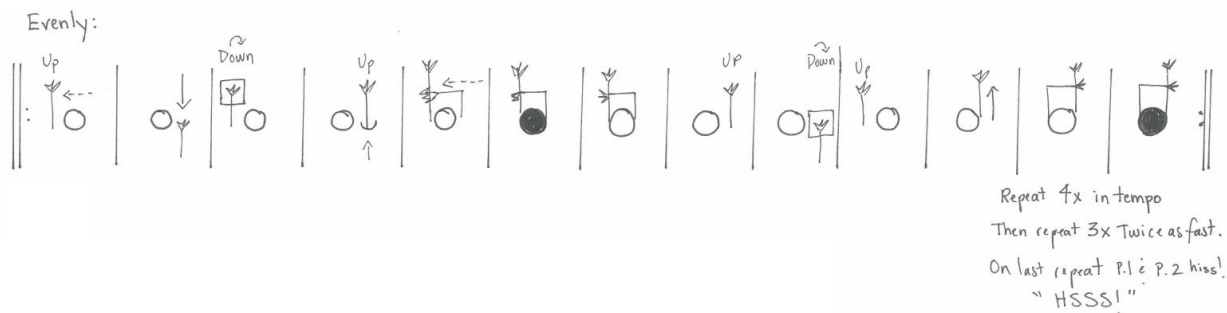


Figure 65 : G-phrase constituée de 13 actions lors de la partie 3 de *Rot Blau*. MARINO, Jessie. *Rot Blau* [extrait de la partie 3] [partition] op. cit., p. 5

Cette phrase rythmique engage le corps dans sa totalité, en particulier les mouvements de la tête, qui sont aussi rapides que ceux des mains. Comme dans la phase précédente, un signal (le geste vocal /tss/) indique la fin de cet enchaînement d'événements. Réalisé cette-fois avec les deux mains, un nouvel au-revoir vient clore cette troisième partie de *Rot Blau*. Ce geste muet possède donc une fonction cadentielle et apporte des informations sur les performeuses : l'explicite chevauchement de couleurs (mains à hauteur de la tête) montre que chacune possède les gants de l'autre. Voici un schéma récapitulatif de la partie 3 :

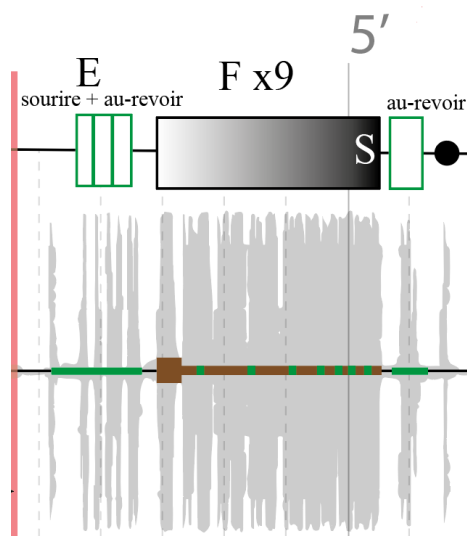


Figure 66 : vue synthétique de la partie 3 de *Rot Blau*

Partie 4

Cette dernière partie contient deux phases. La première est hétérogène, contenant de nouveaux gestes et des expressions faciales éloquentes, qui dénotent par exemple la contrariété ou la satisfaction. Tout d'abord, les performeuses frappent rapidement leurs ongles sur la table

pendant plusieurs secondes, puis lèvent leurs mains serrées l'une contre l'autre, et enfin serrent les poings. Il s'ensuit un moment de théâtre : les performeuses essaient de restituer la première cellule rythmique de *Rot Blau* (nommée A), mais en vain. La cellule apparaît en effet fragmentée, s'arrêtant au milieu du geste. Les performeuses expriment alors leur contrariété vis-à-vis de la situation puis finissent par abandonner, jusqu'à ce que Jessie Marino trouve soudainement une réponse. La lumière s'éteint et elles peuvent échanger leurs gants :

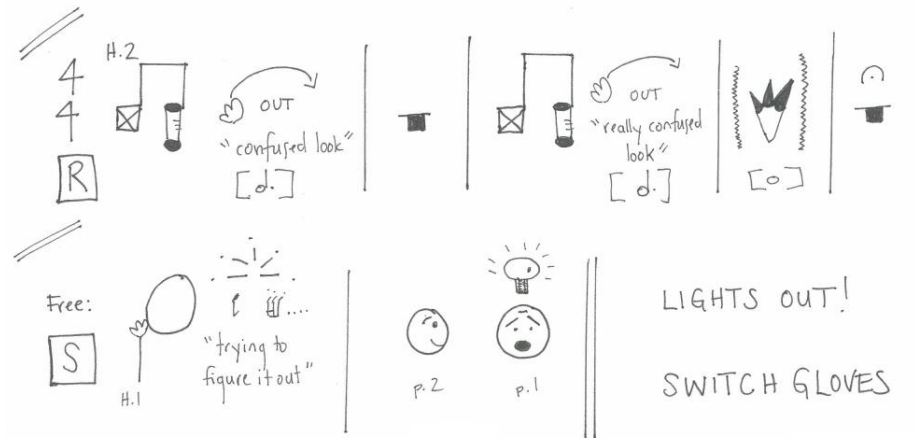


Figure 67 : moment de théâtre lors de la partie 4 de *Rot Blau*. MARINO, Jessie. *Rot Blau* [extrait de la partie 4] [partition] op. cit., p. 6

Durant la seconde phase, les performeuses peuvent enfin restituer dans son intégralité la phrase rythmique jouée durant la partie 1, avec une certaine satisfaction, créant par là un geste final similaire à l'épanadiplose (le dernier élément d'une proposition – ici une pièce musicale – est identique au tout premier). Les deux performeuses terminent la pièce en effectuant la phrase cadentielle suivante : prendre la main de l'autre puis coucher la tête contre la table (tel un salut vers l'audience). Voici un schéma récapitulatif de cette dernière partie de *Rot Blau* :

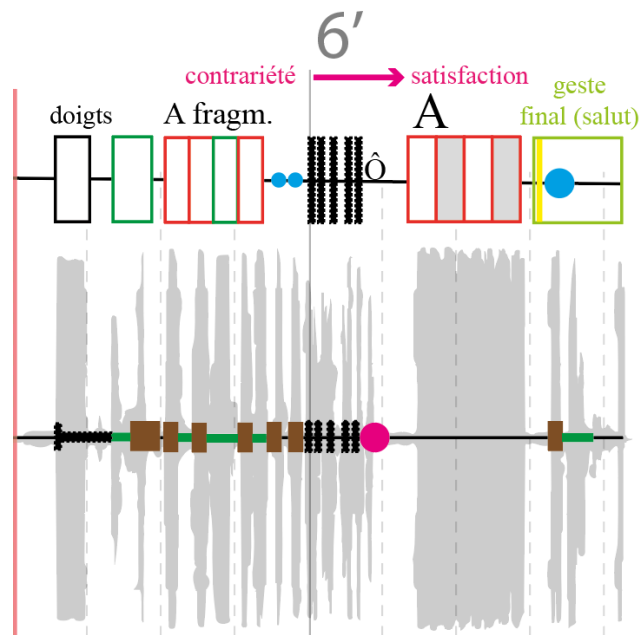


Figure 68 : vue synthétique de la partie 4 de *Rot Blau*

Conclusion

Segmentée en quatre parties, la forme de *Rot Blau* épouse l'archétype de la *forme sonate* :

- 1) Exposition : cellules rythmiques jouées les mains sur la table, mécanique, zone de jeu inférieure, facture *ponctuelle* ;
- 2) Partie contrastante : obscurité, zone de jeu supérieure, hétérogénéité, *accumulations*. Le lien avec la partie précédente est uniquement visuel (présence des couleurs rouge et bleue) ;
- 3) Réexposition : cellules rythmiques jouées par tout le corps, mécanique ;
- 4) *Coda* : récapitulation (utilisation de tous les gestes précédents, rappel de la cellule jouée durant la partie 1), *dramaticité* (tension et résolution), corps détendus.

Rot Blau est clairement structurée par des éléments sonores et visuels. La cohérence formelle provient du principe de la variation (la partie 3 reprend la même intention que la partie 1, les deux étant séparées par une partie contrastante en tous points de vue), de la présence des couleurs rouge et bleue (seul élément qui fait le lien entre les deux premières parties) qui dictent par ailleurs la *dramaticité* de la partie 4, du tuilage (la partie 1 se termine dans la zone de jeu supérieure utilisée pour la partie 2), de l'aspect ludique (jeu de symétrie avec les couleurs, jeu

de gobelets), de la contribution progressive des différentes parties du corps (les membres sont indépendants du reste du corps, puis la zone de jeu inclut la tête et, enfin, des indications d'expression faciale s'ajoutent aux autres modes de jeu) qui élargit progressivement l'espace signifiant perçu par l'audience (lorsque les performeuses sourient, la neutralité du visage impassible laisse place à une information non nulle qui vient s'ajouter aux mouvements des bras) ainsi que de la gestion de la lumière (séparation des différentes parties¹¹⁵⁸ par une courte phase d'obscurité, création d'une partie autonome dans laquelle la présence humaine est préservée grâce à l'organicité du matériau sonore et visuel). Voici un tableau qui résume chaque type de geste et d'*objet sonore* résultant :

Partie du corps	Geste	Objet sonore
Bras	Frappes avec les poings/paumes	Impulsif
	Encercler le cube avec le gobelet	Impulsif
	Élever/abaisser les bras	x
	Dire au revoir	x
Mains	Retourner les mains contre la table	Impulsif
	Étendre/rétracter les doigts rapidement	Itératif
	Tapoter les ongles sur la table	Itératif
	Gratter la table	Bruit blanc
	Glisser les mains/cubes sur la table	Bruit blanc
Tête	Rotation	x
	Abaissement, redressement	x
	Regard	x
Voix	/tss/	Bruit blanc
	/meow/, eureka	Tonique, masse variable
	Bruits de bouche	Accumulation
Expressions faciales	Contrariété	x
	Satisfaction	x
	Surprise	x
Pied	Frappe contre le sol	Impulsif

Tableau 7 : synthèse des différents gestes (sonores et muets) de *Rot Blau*. La lettre x indique que le geste est muet

Le tableau met en valeur un nombre important de gestes muets, dont la plupart possèdent un rôle formel : les expressions faciales sont des éléments de la *dramaticité*, la rotation de la tête

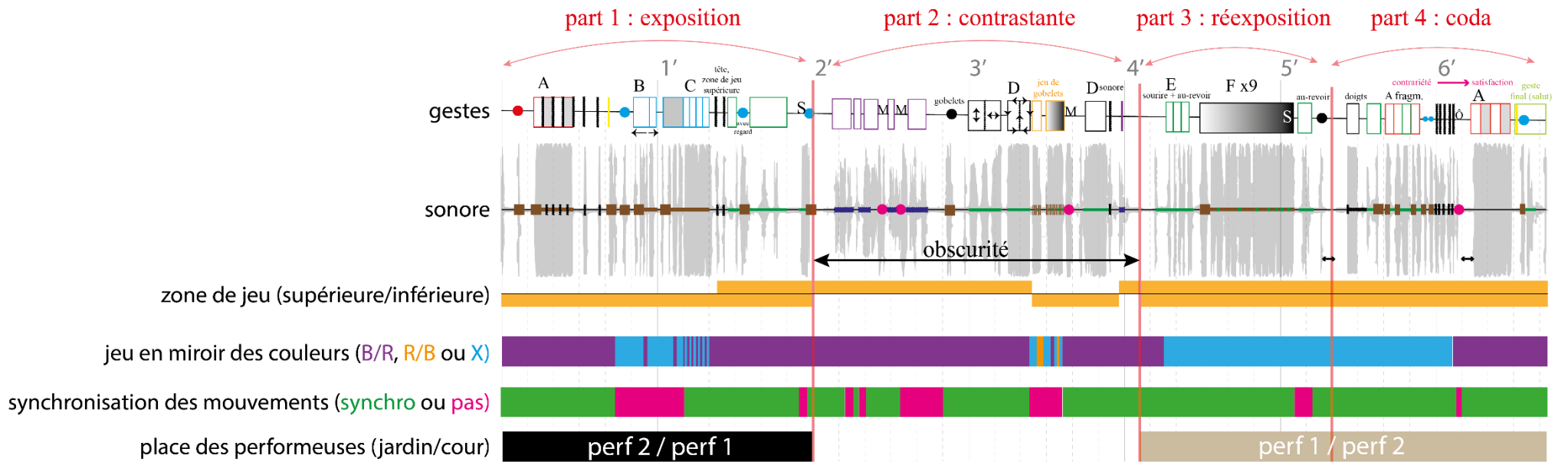
¹¹⁵⁸ La lumière définit également les limites temporelles de la pièce, qui débute et termine par deux clics provoqués par l'interrupteur (allumer la lumière pour commencer, éteindre la lumière pour clore).

s'intègre dans une phrase rythmique faite d'une succession rapide de 12 mouvements sonores, le regard et le redressement d'un avant-bras peuvent marquer une fin de répétition et sont donc des gestes cadentiels (parties 1 et 3), tout comme le geste de dire au revoir (partie 3). La fonction cadentielle est attribuée à des gestes producteurs de sons, tels que le geste vocal /tss/ ou la frappe sur la table effectuée simultanément avec les quatre poings. Il existe aussi des gestes d'ouverture de phrase, comme le montrent les cellules A et B. Puisque le visuel semble jouer un rôle d'importance au moins égale à celui du sonore, il est utile de déterminer leurs points de convergence/divergence :

- Masquage de la source sonore
 - o Dans la partie 2, le spectateur se trouve devant des gobelets immobiles posés sur la table alors qu'au niveau sonore se crée un rappel d'une cellule rythmique. Cette dernière était perçue dans ses deux dimensions (auditive et visuelle) quelques secondes auparavant. Il y a donc ici un point de divergence entre ce qui est vu et ce qui est entendu : les gobelets devraient bouger pendant que le spectateur entend le *profil de masse* correspondant, mais ce n'est pas le cas ;
 - o Les deux coups de pieds – un au début et un autre à la fin de la pièce – sont invisibles. Suivis d'une frappe des paumes, ils forment une cellule encadrante de *Rot Blau* (en jaune dans le schéma suivant). Les coups de pieds agissent donc comme des éléments subliminaux qui assurent un retour à l'état de référence décrit plus bas ;
- Séparation des couleurs : les couleurs croisées (en bleu ciel dans le schéma suivant) forment un état qui ne demande qu'à retrouver sa position initiale (une couleur de chaque côté) ;
- Absence de synchronisation : lorsque les performeuses sont asynchrones, il s'agit également un état « dissonant » qui demande à être résolu pour retrouver la synchronie du début.

Chacun des éléments ci-dessus participe d'une mise en tension du discours musical. Sur ce point, la présence d'un élément neutre est capitale. La parfaite synchronie des mouvements effectués durant le début et la fin de la pièce, la répétition du premier motif A à la toute fin, la présence du bleu côté jardin et du rouge côté cour ainsi que la satisfaction des performeuses indiquent que cette situation chorégraphique constituait bien une position référentielle sur laquelle il fallait revenir à tout prix. Il existe donc un mécanisme de tension/détente mis en œuvre par le jeu des couleurs, de la symétrie des mouvements et de leur synchronie. Un

graphique conclusif vient rendre compte de toutes ces remarques. Il est formé de l'adjonction des quatre schémas d'analyse précédents augmenté de quatre lignes supplémentaires : la zone de jeu (une bande supérieure et une inférieure, en orange), le schéma de couleurs de jardin à cour (bleu/rouge, rouge/bleu, mélange des deux), la synchronisation des gestes des performeuses, leur position :



Gestes		Vocalité		Gestes (couleurs)		Sonore	
A, B, C, etc.	cellule rythmique	S : tss	Ô : eurêka	poings	meow	■	impulsion
□ □	phrase, variation	M : meow		paume	pied	■	bruit long
■	accélération			glisser	miam	●	tonique
	doigts						itération rapide
●	frappe					■	accumulation

Figure 69 : vue synoptique de *Rot Blau*

En plus des remarques ci-dessus, le graphique final met en valeur la progression de la zone de jeu (inférieure => totale => supérieure => inférieure => totale), l'évolution du schéma de couleurs qui devient « divergent » dans la partie 3 jusqu'à ce qu'il soit résolu après que Jessie Marino a trouvé l'idée (« eurêka »), ainsi que le contraste de la partie 2 vis-à-vis des parties encadrantes. Finalement, dans *Rot Blau*, le caractère spectaculaire agit de concert avec les paramètres sonores et se décline en plusieurs modalités. Les motifs rythmiques et la synchronie entre les deux participantes produisent un aspect chorégraphique saisissant dès le premier geste, dont la posture ne fait qu'accentuer (l'une à côté de l'autre, fixant l'audience, où chaque membre semble être contrôlé indépendamment tandis que le visage reste impassible). La présence des couleurs apporte une dimension structurelle caractérisée par un critère de symétrie axiale (les mouvements apparaissent en miroir) et leurs trajectoires possèdent également une valeur chorégraphique, tout comme le jeu de gobelets. L'échange d'objets de couleurs (gants, perruques) entre les performeuses, couplé à un jeu d'expressions faciales et de gestes communicatifs (aurevoir, rechignement, sourire) contribue à faire émerger une *dramaticité* et constitue donc lui aussi un élément essentiel du processus de réception.

Hiérophonie V (Yoshihisa Taïra, 1974)

Bien qu'étant l'ami de Toru Takemitsu et faisant partie des compositeurs japonais importants (aux côtés d'Akira Miyoshi, Akira Nishimura et Akio Yasuraoka), Yoshihisa Taïra (1937-2005) est aujourd'hui encore trop peu connu¹¹⁵⁹. Il existe actuellement très peu d'écrits français à son sujet. À côté de quelques critiques d'œuvres et entretiens¹¹⁶⁰, un article rédigé par Pierre-Yves Artaud et paru dans *Le Monde* après sa mort en 2005¹¹⁶¹ ainsi que les archives du compositeur présentes au CDMC¹¹⁶², on trouve un travail universitaire d'envergure réalisé par Hui-Mei Chen¹¹⁶³. Cette étude comporte une analyse de quelques pièces paradigmatiques du compositeur, comme le cycle *Hiérophonies*. L'analyse du cinquième opus reste légère et motive une approche plus détaillée. Les pièces de ce cycle sont importantes puisqu'elles marquent le début d'une vraie carrière de compositeur pour Yoshihisa Taïra¹¹⁶⁴. Le cycle *Hiérophonies* est formé de 5 pièces, dont la composition s'étale entre 1969 et 1974 :

Titre	Effectif	Première représentation	Durée
<i>Hiérophonie I</i>	4 violoncelles	1971	11'
<i>Hiérophonie II</i>	15 instruments	1970	16'
<i>Hiérophonie III</i>	Orchestre	1970	14'
<i>Hiérophonie IV</i>	4 flûtes, 1 exécutant	1971	23'
<i>Hiérophonie V</i>	6 percussionnistes	1975 (Percussions de Strasbourg)	18'

Tableau 8 : comparaison des pièces constituant le cycle *Hiérophonies*

¹¹⁵⁹ Dès son arrivée en France en 1966, Yoshihisa Taïra suit des cours au CNSMDP avec les professeurs André Jolivet, Henri Dutilleux et Olivier Messiaen. De nature discrète, il acquiert cependant une certaine renommée en tant que professeur de composition à l'École Normale de Musique de Paris, poste qu'il tiendra jusqu'à la fin de sa vie. Naturalisé français mais originaire du Japon – il a appris le piano et la composition à Tokyo – il n'a jamais composé pour des instruments traditionnels ni appliqué la théorie musicale japonaise. Néanmoins, on repère dans son écriture un lot considérable de symboles (musicaux ou autres) dérivant de sa culture d'origine.

¹¹⁶⁰ Dont celui réalisé par François-Bernard Mâche. TAÏRA, Yoshihisa., MÂCHE, François-Bernard (entretien réalisé par). « Yoshihisa Taïra ». *La Revue Musicale*, 1978, n°314-315 : Les mal entendus, pp. 137-140.

¹¹⁶¹ ARTAUD, Pierre-Yves. « Yoshihisa Taïra, compositeur japonais. Un maître de l'orchestration ». *Le Monde [en ligne]* 15 mars 2005. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/03/15/yoshihisa-taira-compositeur-japonais_401686_3382.html (consulté le 26 janvier 2019).

¹¹⁶² Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, créé en 1977 dans le parc de la Villette (Paris). Disponible sur : <http://www.cdmc.asso.fr/> (consulté le 24 mars 2019).

¹¹⁶³ CHEN, Hui-Mei. *Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taïra*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Paris IV, 2007.

¹¹⁶⁴ Comme l'indique Hui-Mei Chen, *Hiérophonie I* (pour 4 violoncelles, 1969) est une œuvre pivot, la première éditée. Ses futures pièces ne seront ensuite quasiment que des commandes, il ne composera plus avec les formes classiques et choisira à chaque fois des titres spécifiques pour ses partitions (qui seront toutes éditées).

L'idée de composer en cycle n'est pas inédit chez Yoshihisa Taïra¹¹⁶⁵, tout comme le fait d'écrire pour percussions seules¹¹⁶⁶. Plusieurs traits saillants de *Hiérophonie V* sont communs à toute sa musique, tels que la richesse de couleurs, l'univers de contrastes, le contrepoint, la répétition, la présence de cris, le silence ou la nature. Par sa configuration instrumentale et scénique, l'œuvre est d'emblée spectaculaire.

Hiérophonie V dure une vingtaine de minutes et peut se diviser en trois grandes parties. La première est une juxtaposition de cellules constituées de frappes (sur percussions en peaux et en bois principalement) et de cris d'intensité élevée. Ces cellules sont espacées par de nombreux silences, durant parfois jusqu'à 10 secondes. La deuxième partie est plutôt méditative et exploite les percussions en métal de faible intensité. La temporalité devient continue, de sorte que l'information se renouvelle sans cesse, sans pour autant produire d'événements spectaculaires en soi. La troisième, qui dure la moitié du temps de la pièce, est formée d'un *ostinato* rythmique sur lequel les autres percussionnistes, dans une improvisation prévue par le compositeur, alternent de nouveau de grandes frappes et des cris jusqu'à la toute fin de l'œuvre. La représentation analysée est celle des Percussions de Strasbourg réalisée le 7 mai 2014 au Théâtre de Hautepierre (Strasbourg)¹¹⁶⁷.

Partie 1

Cette première partie peut se diviser en quatre sections. La première contient plusieurs « segments de jeu » séparés par des silences qui peuvent durer aussi longtemps. Les percussionnistes donnent des grandes frappes souvent accompagnées de cris. Hormis pour les coups de timbales dont la hauteur est modifiée grâce à la pédale (timbale glissée), le type de matériau employé est laissé au choix de chacun, même s'il faut respecter les indications de bois et de peau (notées « B » et « P » dans la partition). La deuxième section fait taire la vocalité pour laisser place à un instrumentarium précis (claves, blocs, cloches de vache, fouet). Les silences sont moindres et un segment de jeu important crée de l'entropie par des *objets sonores* de type *accumulation*. Une *codetta* reprend le type de jeu de la section 1-1. La troisième section

¹¹⁶⁵ Quatre autres cycles suivront les *Hiérophonies* : *Sonomorphie* (1970-75), *Convergence* (1975-76), *Monodrame* (1984-2002) et *Prénombré* (1981-96).

¹¹⁶⁶ Cf. les œuvres suivantes : *Campanella* (pour 3 ou 5 cloches variées, 1978), *Dimorphie* (pour 2 percussions, 1980), *Monodrame I* (pour 1 percussionniste, 1984), *Tourbillon* (pour 6 percussionnistes, 1985), *Trichromie* (pour 3 percussionnistes, 1992), *Diffraction* (pour 4 percussionnistes, 1996).

¹¹⁶⁷ Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=S5ge_xQrjI (consulté le 18 mars 2019).

est un roulement continu sur caisse claire (ou tarole) par-dessus lequel sont « lancées » quelques frappes. La dernière section est une récapitulation des précédentes. Détaillons maintenant chacune d'entre elles.

La première section est constituée de quatre figures-types : cri glissé vers l'aigu (voyelles /a/, /i/, /ou/, /o/) aboutissant à une double frappe (une sur percussion en bois, une autre sur percussion en peau), double frappe précédente dont le cri est réduit à une *impulsion* (interjection), interjection suivie d'une frappe *sffz* sur une timbale glissée, roulement de cinq coups sur une percussion de type B ou P¹¹⁶⁸ :

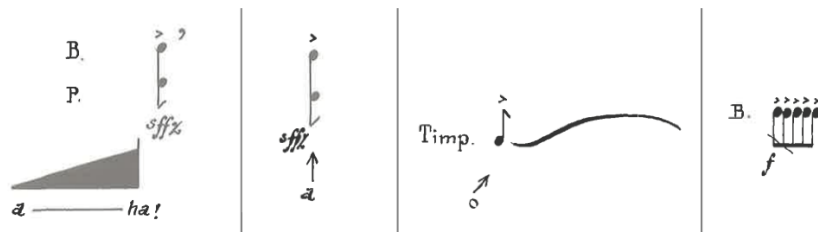


Figure 70 : figures musicales en jeu dans la section 1-1 de *Hiérophonie V*. TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V* [partition] Paris : Durand, 1974, p. 1

La section contient 13 segments de jeu dont la proportion se déroule de la manière suivante :

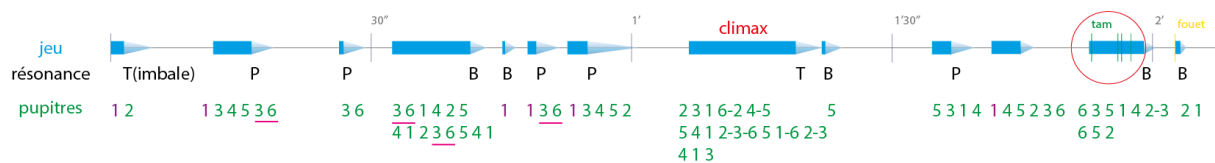


Figure 71 : graphique proportionnel de la section 1-1 de *Hiérophonie V*. Les pupitres sont numérotés de la gauche vers la droite

Sans compter les résonances, on note environ deux fois plus de temps de silence (*ca.* 83'') que de temps de jeu (*ca.* 44''), lequel est souvent enclenché par le joueur 1 (en violet). On note également une dualité entre le joueur 3 et le joueur 6 (soulignée en rose). En revanche, il n'existe pas de trajectoire spatiale précise du son. Bien au contraire, les frappes et les cris peuvent survenir à tout moment et de n'importe quel pupitre. Il y a donc une dispersion de l'information et un taux d'imprévisibilité élevée. En plus d'éléments dispersés dans l'espace scénique, la très légère désynchronisation (frappes séparées d'environ un dixième de seconde) mobilise une vive attention visuelle du spectateur pour qu'il puisse appréhender rapidement les différentes sources sonores. Le climax constitue une accumulation et une accélération du rythme de jeu qui, par une imprévisibilité aussi bien temporelle que spatiale, accroissent la densité d'information.

¹¹⁶⁸ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions Durand.

L'apparition soudaine du tam-tam crée une dissonance timbrale au regard des bois et peaux mis en jeu depuis le début. En plus de cette sonorité cannelée faisant subitement intrusion, la section se termine par un claquement de fouet qui, par sa forte attaque et sa résonance quasi-nulle, constitue un événement saillant.

L'instrumentation de la deuxième section comprend des claves (pupitres 1 et 4), des blocs chinois (pupitre 3) et des wood blocks (pupitre 6), mais également des percussions en métal (cloches de vache pour le pupitre 3, rail pour le pupitre 5). Le percussionniste 2 fait claquer le fouet pour faire démarrer ou arrêter des phases de jeu (c'est d'ailleurs lui qui bat la mesure pour respecter l'indication « *in tempo* » de cette section). Il s'agit de l'élément scénique le plus significatif, pour sa fonction rhétorique mais également en vertu de son timbre, sa dynamique, sa forme et son amplitude gestuelle. Un dernier claquement de fouet sonne le point culminant de cette section, avec un jeu continu sur les différentes percussions. D'autres s'y intègrent, comme des toms, une caisse claire, une cymbale chinoise, le tam-tam et, finalement, les timbales glissées qui viennent clore cette phrase. Enfin, une *codetta* reprend les traits de la section 1-1 en préservant la china, les toms et la caisse claire, et en y adjoignant un carillon de bois. Elle signe le retour des peaux bien présentes, ainsi que des cris et interjections. Voici un résumé de cette section 1-2 :

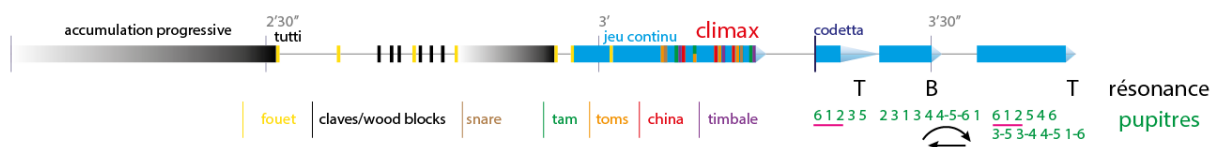


Figure 72 : graphique proportionnel de la section 1-2 de *Hiérophonie V*

À deux reprises, l'auditeur-spectateur assiste progressivement à de l'accumulation d'information (dégradé noir et blanc), autant visuelle que sonore. Les claquements du fouet (en jaune) font clairement office d'événements déclencheurs ou de rupture (fonctions rhétoriques). Durant la *codetta*, une figure visuelle (flèches noires) se dessine dans l'espace scénique. Le son se déplace en effet sur l'arc de cercle des pupitres, de la gauche vers la droite, puis revient brutalement tout à gauche. Le dernier coup de timbale résonne jusqu'au coup de caisse claire débutant la prochaine section.

Dans la troisième section, des frappes *sffz* viennent ponctuer un roulement continu qui circule constamment à travers les pupitres (caisse claire, tarole, bongo, conga). D'abord en retrait (joué *ppp*), une deuxième phase voit le roulement venir rapidement au-devant de l'espace sonore. Il est plus dense et agit par vagues d'intensité (<>) dispersées entre les percussionnistes.

Ce roulement collectif produit un *objet sonore* dont l'hétérophonie provient des subtils décalages dans les modulations d'intensité de chaque percussionniste :

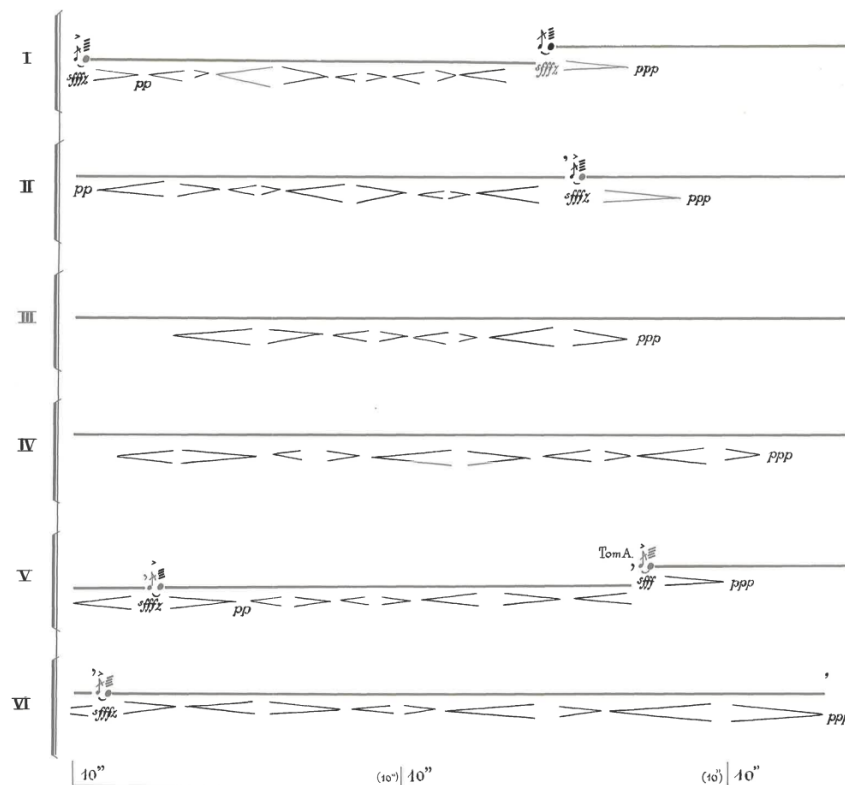


Figure 73 : roulement collectif lors de la section 1-3 de *Hiérophonie V*. TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V* [extrait de la section 1-3] [partition] op. cit., p. 11

Les frappes viennent ponctuellement perturber ce *temps lisse* et stable, même si l'écart d'amplitude entre le roulement *ppp* du début et les frappes *fffz* s'amoindrit. Ce roulement collectif finit sur une frappe en *tutti*. Aucune trajectoire logique n'émerge de la distribution des frappes dans l'espace. Ce qui compte, c'est que l'information sonore et gestuelle circule constamment. Le silence entre deux frappes est plutôt régulier et les pupitres en jeu – donc les gestes – sont souvent éloignés, ce qui ne fait que renforcer l'attention visuelle de l'auditeur-spectateur. La section 1-3 se résume comme suit :

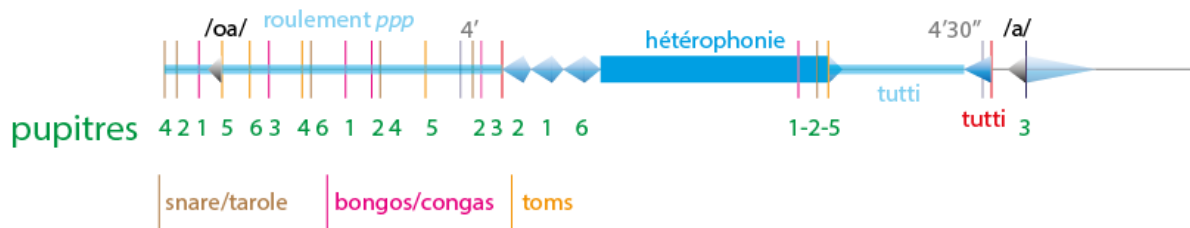


Figure 74 : graphique proportionnel de la section 1-3 de *Hiérophonie V*

La quatrième et dernière section de la partie 1 est construite en quatre segments de jeu. Le premier et le dernier (nommés phases 1 et 4) forment des jeux de frappes plutôt solidaires tandis que les deux médians (phases 2 et 3) restent bien séparés. Les cris et interjections, plus ou moins délaissés depuis la section 1-1, s'affirment de nouveau, agrémentés d'éléments des sections 1-2 (percussions en métal : tam-tam, china) et 1-3 (roulement). Voici un graphique proportionnel de la section 1-4 :

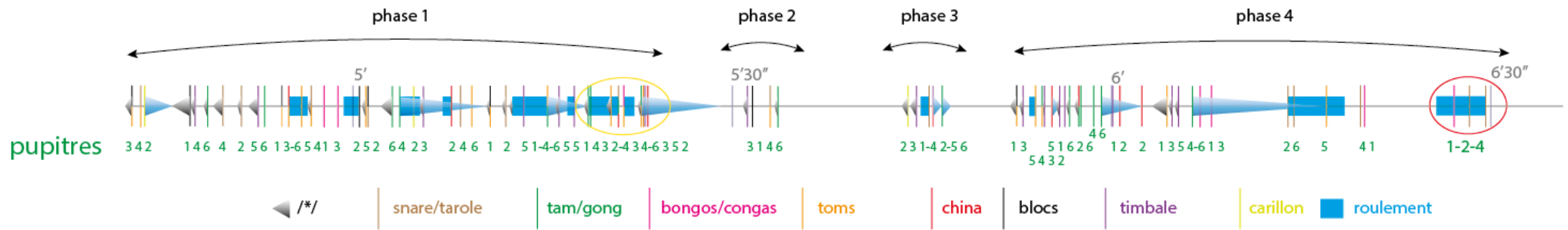


Figure 75 : graphique proportionnel de la section 1-4 de *Hiérophonie V*

Cette récapitulation n'apporte pas plus d'événements saillants que les sections antérieures, à savoir l'imprévisibilité de la localisation d'une source sonore et l'accumulation de l'information en fin de phrase (ellipse jaune). En effet, aucune trajectoire spatiale naturelle n'apparaît d'après le graphique. On note cependant en fin de section (ellipse rouge) un *geste cadentiel* formé de trois roulements consécutifs (percussionnistes 1, 2 et 4), qui se termine par une frappe *sfffz*.

Partie 2

La partie intermédiaire de *Hiérophonie V* se distingue par une faible intensité sonore de l'ensemble et des résonances importantes provenant d'instruments en métal (gongs, tam-tam, tôles, cloches de vache, carillon). Bien qu'il existe des fonctions encadrantes (en particulier grâce aux blocs et aux cloches), il est délicat d'établir des sections distinctes, notamment à cause d'indications *ad lib.* et de la partie improvisée. La section débute avec l'utilisation de blocs : un motif rythmique est enclenché par le percussionniste 1 et terminé par le 3, à qui le percussionniste 6 répond. Soudainement, de longues résonances métalliques (gongs thaïlandais, cymbales turques et chinoises) établissent un *temps lisse* et méditatif. Il s'ensuit une improvisation sur l'indication « libre, calme et mystérieux » à partir de plusieurs modes de jeu, dont l'utilisation de l'archet sur la cymbale chinoise (pupitres 2 et 3) et sur les tôles d'acier (pupitre 5). La phase suivante, jouée *ad lib.* (flexaton et cloches de vache pour le percussionniste 2, scie musicale et tam-tam pour le 6, doigt frottant la peau de la timbale pour le percussionniste 1), est jalonnée à trois reprises par la répétition d'une phrase rythmique effectuée aux blocs/claves (qui suit à chaque fois le parcours 3 => 4 => 5) :

Figure 76 : motif rythmique circulant entre les pupitres 3, 4 et 5 lors de la partie 2 de *Hiérophonie V*. TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V* [extrait de la partie 2] [partition] op. cit., p. 19

La répétition de ce motif permet de rendre stable le jeu imprévisible des autres percussionnistes. Tous les performeurs suivent ensuite une forme en delta : *crescendo* sur du *ad lib.* plus restrictif (gongs ou cloches) puis *decrescendo* sur une improvisation générale à partir de modes de jeu sur percussions en métal (enclumes, carillon, tôles, cloches, cymbales, flexaton, scie musicale, etc.). Enfin, quelques cloches dispersées (pupitres 1, 3 et 5 seulement) laissent place à une *codetta* mettant une fois de plus en jeu les percussions en bois par de brefs motifs rythmiques qui circulent dans l'espace scénique. Le joueur 4 finit par sortir de son pupitre de percussions pour atteindre le tambour africain posé sur le devant de la scène et qui servira tout au long de la dernière partie.

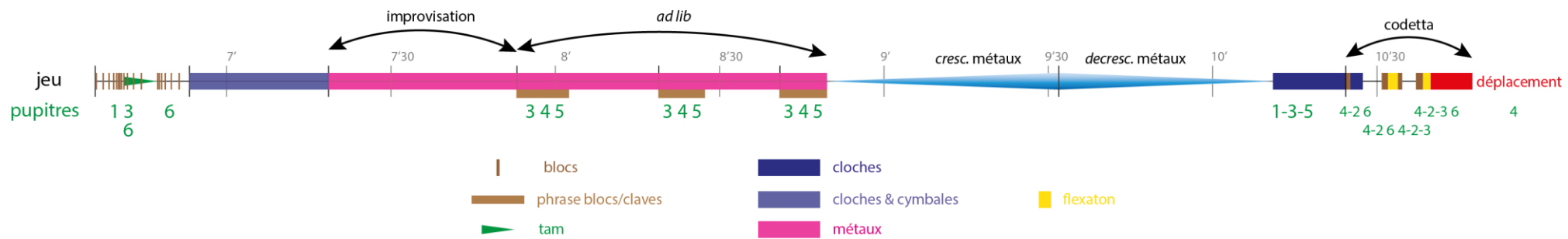


Figure 77 : graphique proportionnel de la partie 2 de *Hiérophonie V*

Cette partie intermédiaire ne fournit pas d'éléments spectaculaires significatifs. Les sonorités en bois circulent entre les pupitres 1 et 3 au début, 3, 4 et 5 au milieu, puis 4, 2 et 3 à la fin. Le déplacement du percussionniste 4, en revanche, élargit l'espace de jeu en clôturant le demi-cercle de jeu en demi-disque :

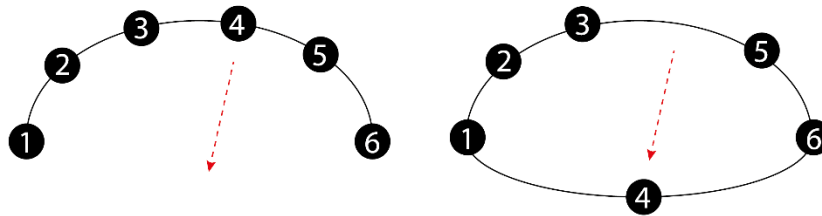


Figure 78 : changement de disposition des percussionnistes à la fin de la partie 2 de *Hiérophonie V*

Partie 3

Cette dernière partie peut se découper en quatre sections qui se basent toutes sur un *ostinato* rythmique joué par le percussionniste 4 au-devant de la scène :



Figure 79 : *ostinato* rythmique du tambour africain présent durant toute la partie 3 de *Hiérophonie V*

Sur l'*ostinato* joué *ppp*, la première section débute par des motifs rythmiques joués à l'aide de blocs et de claves, rejoints ensuite par les peaux (timbale, bongos, toms, caisse claire). L'*ostinato* devient ensuite de plus en plus sonore tandis que des *objets sonores impulsifs* qui circulent parmi les différents pupitres sont joués de plus en plus rapidement, pour finalement se fondre en un *objet sonore itératif*, lequel subit le phénomène inverse grâce aux maracas. Puis, l'auditeur-spectateur assiste à un retour varié des sections 1-1 et 1-4, toujours sur le *crescendo* du tambour africain. Les cris et les grandes frappes reviennent de manière encore plus dense, ce qui ne fait qu'accroître le poids rhétorique des phases de « silence » (tambour africain seul). Dans la quatrième et dernière section, l'*ostinato* est doublé par les toms et passe donc nettement au premier plan. Des roulements et frappes *sffz* viennent soutenir ce rythme obsessionnel avant de laisser place à plusieurs minutes d'improvisation de percussions et de cris, suivies d'une phrase cadentielle précisément écrite par le compositeur.

Dans la première section, le tambour africain sonne à un niveau très faible à trois reprises, tandis que quelques coups de blocs, puis de percussions en métal (flexaton, temple cloches) jalonnent cette phase transitoire. Ensuite, les métaux laissent entièrement place aux bois (phase 1), puis aux peaux (phase 2), avec des frappes bien plus sonores organisées selon les motifs suivants :

The figure shows musical notation for two phases. Phase 1 (top) consists of three parts: 'blocs 1 & 2' with a piano (*p*) dynamic and five vertical strokes; 'blocs 5' with a piano (*p*) dynamic and five notes on a staff; and 'claves 6' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and three notes on a staff. Phase 2 (bottom) consists of two parts: 'timbale 1' with the instruction 'frottez avec un doigt' and a flourish; and 'bongos 2 & congas 3, toms 5 & caisse claire 6' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a diagram of a drum set.

Figure 80 : motifs de la section 3-1 de *Hiérophonie V*. En haut : phase 1 ; en bas : phase 2. TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V [partition]* op. cit., pp. 24-25

Comme le montre la figure, contrairement à la phase précédente, les motifs de la phase 2 ne sont que des formes en delta (hormis la timbale, qui reste d'ailleurs bien plus discrète). Il en résulte finalement trois phases : une transition qui utilise du matériau de la partie précédente, une phase qui se cantonne aux percussions en bois (phase 1), une autre qui concerne les peaux (phase 2), dans laquelle le motif aux bongos/congas apparaît toujours en premier (en rose) :

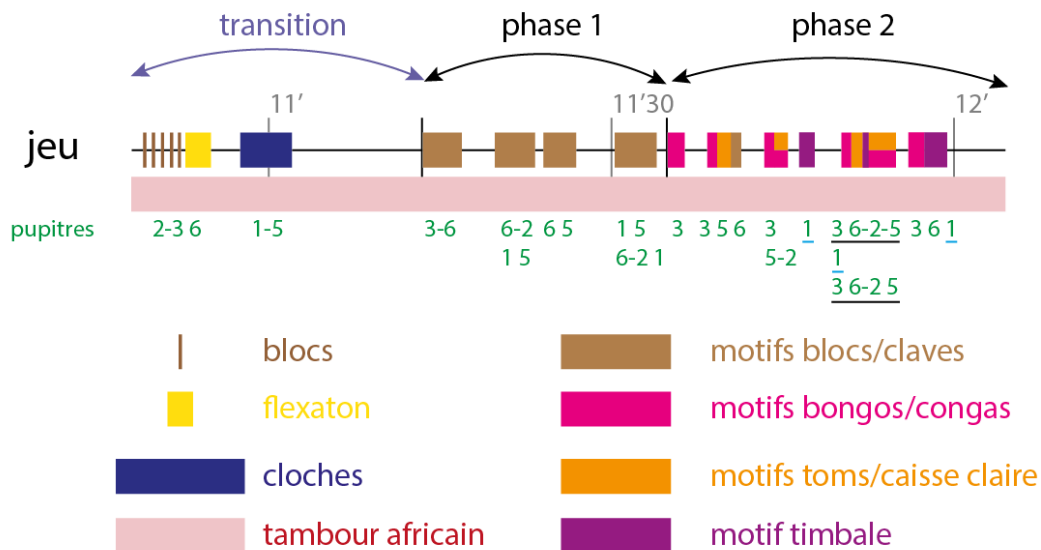


Figure 81 : graphique proportionnel de la section 3-1 de *Hiérophonie V*

La deuxième section est constituée de deux phases dans lesquelles un *objet sonore* s'étend à chaque fois sur plusieurs pupitres, tandis que l'*ostinato* du tambour suit un *crescendo* très lent. Dans la première phase, un *accelerando* joué sur les blocs par le percussionniste 2 se retrouve doublé par les blocs du pupitre 1 puis ceux du pupitre 5. On obtient un *objet sonore* composé par strates successives (cercle noir) qui mobilise une aire importante de l'espace de jeu. Dans la seconde phase, c'est un *objet sonore itératif* produit par les maracas (du percussionniste 3 puis du 5) qui étend littéralement la largeur de l'espace sonore. En effet, les deux joueurs étant disposés l'un à gauche et l'autre à droite de la scène, il en résulte un effet stéréophonique (cercles rouges) :

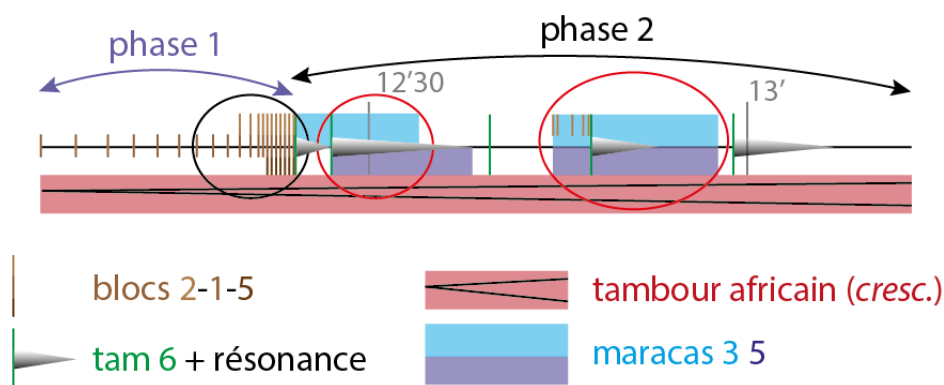


Figure 82 : graphique proportionnel de la section 3-2 de *Hiérophonie V*

La troisième section est construite sur le même schéma que les sections 1-1 et 1-4. Sur l'*ostinato* d'intensité toujours plus élevée, les percussionnistes crient avant de faire résonner *sfz* leurs

instruments. Il arrive un moment où la situation devient tellement dense qu'il n'est plus nécessaire de nommer les différents pupitres (cadre rose) :

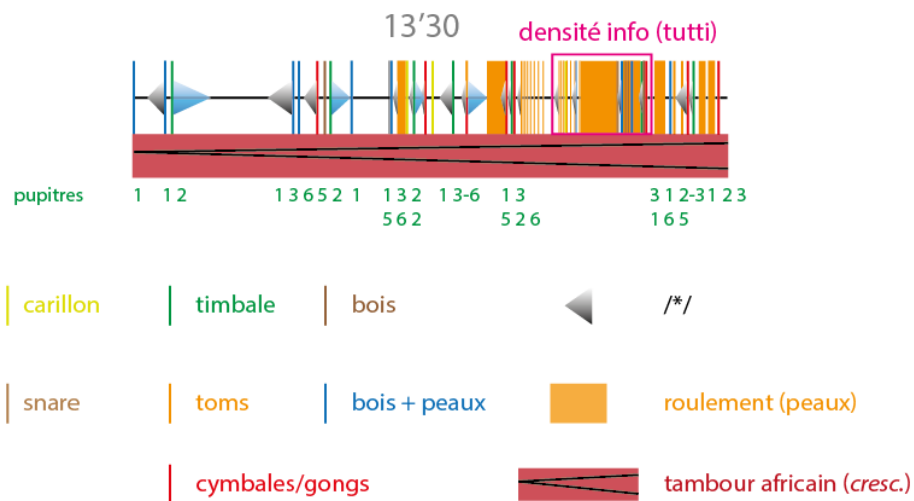


Figure 83 : graphique proportionnel de la section 3-3 de *Hiérophonie V*

Cette quatrième et dernière section est clairement marquée par le rythme du tambour qui devient plus insistant et qui est doublé par les toms du percussionniste 5. Après quelques mesures d'introduction, le compositeur laisse une longue plage d'improvisation durant laquelle la performance contient un élément spectaculaire externe et inattendu qui vient se greffer au jeu. En effet, bien qu'aucune indication à ce sujet ne soit présente dans la partition, Eddy Ekete¹¹⁶⁹ entre soudain en scène et réalise plusieurs mouvements et déplacements, jusqu'à la toute dernière seconde de l'œuvre :

¹¹⁶⁹ Eddy Ekete est un plasticien et performeur originaire du Congo et diplômé en 2008 de l'école École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. C'est grâce à un costume entièrement réalisé avec des canettes vides qu'il connaît une renommée. L'homme canette, qui est d'ordinaire un personnage de rue, apparaît dans *Hiérophonie V* en créant un « fracas rythmique » de sons métalliques qui viennent s'accorder avec le jeu des Percussions de Strasbourg.

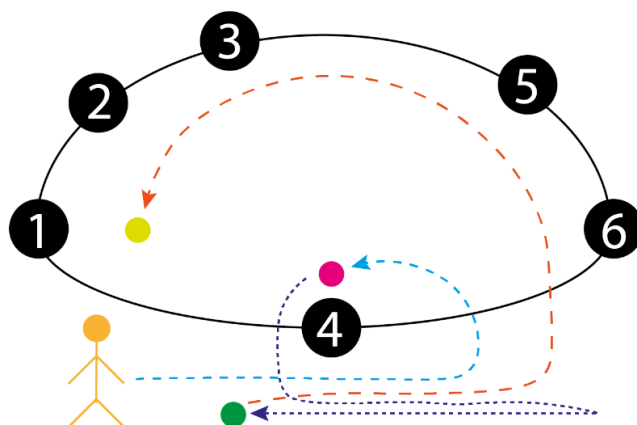


Figure 84 : déplacements d'Eddy Ekete (en orange) durant la section 3-4 de *Hiérophonie V*. Chaque point de couleur marque un temps d'arrêt

Eddy Ekete, qui apparaît donc dans la partie improvisée sur l'*ostinato* rythmique, donne une dynamique à l'espace scénique, en se déplaçant en rythme ou en se cachant derrière le tambour. C'est un personnage mystérieux qui, compte tenu de ses capacités sonores, finit par se fondre totalement dans le jeu. L'improvisation suit un *crescendo* qui aboutit à un jeu percussif collectif où l'*ostinato* devient dominant (distribution du motif obsessionnel dans tous les pupitres). Au terme de l'improvisation, les percussionnistes se retrouvent pour jouer une phrase cadentielle construite sur le motif suivant :



Figure 85 : motif rythmique final de *Hiérophonie V*

Séparé par du silence (_) et des roulements (R), ce motif (M) est joué plusieurs fois, selon le déroulement **M_M_MR_MRMMM**. Un cri collectif précède un ultime rappel de motif joué *ffff* par tous les performeurs, à la suite duquel Eddy Ekete se laisse tomber sur le sol. Voici un schéma synoptique de la section 3-4 :

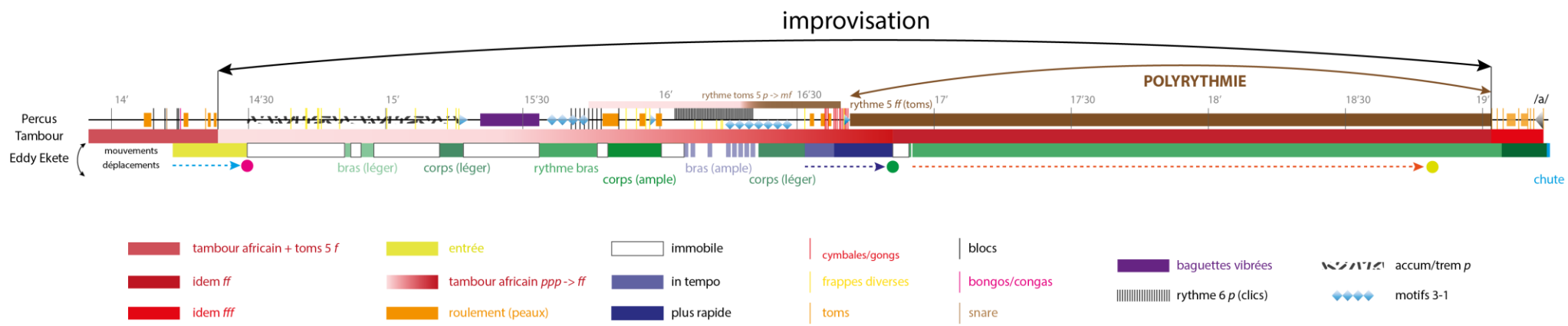


Figure 86 : graphique proportionnel de la section 3-4 de *Hiérophonie V*

Conclusion

Analyser une pièce pour percussions seules pour en relever son contenu spectaculaire est presque tautologique. En effet, parmi les pupitres d'un orchestre, ce sont bien ces instruments qui possèdent le niveau de corrélation sonore/visuel le plus élevé. Dans *Hiérophonie V*, en plus de ce rapport presque didactique entre le geste et le son qui gouverne toute la pièce, le caractère spectaculaire provient d'éléments distincts suivant les parties, qui contribuent à créer des atmosphères propres :

- 1) Rituelle. Les longs silences (doublés d'une immobilité des performeurs) séparés par des frappes vives et précédées de cris créent un contraste saisissant en termes d'information. De plus, ces gestes vocaux anticipent les gestes manuels, de sorte que l'attention visuelle du spectateur est instantanément dirigée vers un pupitre précis. Un geste caché, comme l'enfoncement d'une pédale de timbale, prend ici une dimension importante en ce qu'il modifie significativement la totalité de l'information sonore (timbale glissée). En revanche, le claquement de fouet (dont l'accord geste-son détonne avec le reste des percussions), qui possède une fonction encadrante, requiert un geste spectaculaire. Bien que l'énergie soit dispersée de manière sporadique entre les pupitres, il existe des moments collectifs durant lesquels les percussionnistes exercent un même geste, de manière simultanée (roulement hétérophonique dans la section 1-3) ou successive (*geste cadentiel* dans la section 1-4). Le geste des frappes est « étouffé » lorsque le roulement passe au premier plan dans la section 1-3 (élévation du bruit de fond). D'une manière générale, même si le roulement assure un type d'information continu, le degré d'imprévisibilité à un temps t est très élevé ;
- 2) Méditative. Des motifs joués sur des percussions en bois circulent entre les pupitres. L'intensité sonore est moindre et le jeu de résonances métalliques implique peu d'éléments spectaculaires (utilisation de modes de jeu ou d'instruments inhabituels : frotter un archet sur des cymbales, utiliser un flexaton, frotter une timbale avec un doigt, etc.). La forme en delta collective est significative d'une certaine redondance de l'information plutôt que d'une évolution de sa densité (à l'inverse des accumulations progressives de la section 1-2). Lorsqu'à la fin, un des percussionnistes quitte son pupitre, il élargit l'espace de jeu et sollicite l'attention du spectateur ;
- 3) Festive. La présence sonore et spatiale du tambour et de Eddy Ekete, dont l'intrusion est autant mystérieuse qu'insolite, fournit les éléments les plus spectaculaires de

l'œuvre. L'énergie est de plus en plus importante (*crescendo* très lent du tambour), jusqu'au *tutti* final où la scène émet de l'information en continu (mais avec des accidents dispersés entre les percussionnistes). Dans la dernière section, Eddy Ekete recentre toute l'occupation de l'espace scénique en étant lui-même un point de fuite, avant de se fondre dans un jeu collectif et enivrant qui a des allures de fête populaire.

Bien qu'ils constituent rarement des éléments de premier plan, les trajets spatiaux jalonnent régulièrement le discours musical. Cette circulation se fait par accumulation de strates sonores similaires (blocs de la section 3-2) ou par création d'une image stéréophonique (maracas). Dans *Hiérophonie V*, les phases de silence des sections 1-1 et 1-4 amplifient l'attente et le contraste d'information, tandis qu'un élément sonore (comme le timbre) peut créer une véritable surprise (tam-tam en fin de section 1-1). La distribution des frappes augmentées d'une vocalité « primale » (cris, interjections) engendre un contrepoint sono-visuel qui ne suit pas de règles précises¹¹⁷⁰. *Hiérophonie V* témoigne de la nature ambivalente de l'œuvre de Yoshihisa Taïra, lui qui pense que « le monde est fait de contrastes¹¹⁷¹ ». Comme l'a également remarqué Hui-Mei Chen, cet univers de contrastes apparaît dans le caractère (violent/méditatif), le registre des instruments (aigu/grave, mais aussi dans l'écart de brillance et la richesse de couleurs entre les différentes percussions), le *tempo* (lent/rapide), l'intensité sonore (silence/cris), mais aussi à un niveau formel comme dans l'enchaînement des parties 1 (discontinue, violente) et 2 (continue, spirituelle). Selon le compositeur, cette alliance des extrêmes est nécessaire pour s'exprimer profondément :

Il y a, dans ma musique, deux extrémités très opposées, un grand contraste entre une forme de violence et la méditation. Si je n'utilise pas deux éléments très opposés, je ne peux pas m'exprimer profondément. J'ai besoin de cette opposition. Le monde de la nature, comme le monde social, est toujours composé de deux choses : le chaud et le froid, le bonheur et le malheur, l'amour et la haine, etc., mais on ne peut jamais poser une frontière nette entre ces extrêmes. Inconsciemment, je sens cet équilibre, j'en ai besoin dans ma musique, mais je le ressens plus instinctivement que consciemment¹¹⁷².

¹¹⁷⁰ La partition est non mesurée tandis que les durées de séquences sont approximatives (une ligne continue en bas de page donne des indications en secondes). Certains passages ne possèdent quant à eux aucune précision de durée ni de repères. Ce type de notation, plutôt inhabituel pour un ensemble de 6 percussionnistes, a néanmoins l'avantage de renforcer la nature hétérophonique de cette grande « polyphonie de percussions ».

¹¹⁷¹ TAÏRA, Yoshihisa., FIARD, Olivier (entretien réalisé par). « Questions à Yoshihisa Taïra ». *Percussions*, 1998, n°56, p. 25.

¹¹⁷² TAÏRA, Yoshihisa., POIRIER, Alain (entretien réalisé par). « Entretien avec Yoshihisa Taïra ». In : Dossier programme du festival *Aspects des musiques d'aujourd'hui à Caen : Taïra et la musique japonaise* (13-31 mars 1998, Caen), p. 5.

Bien que Yoshihisa Taïra n'emploie aucun instrument de son pays d'origine (mais bien quelques percussions orientales : gongs thaïlandais et philippins, cymbales chinoises, blocs chinois), tout un pan de la culture japonaise s'y trouve. Tandis que le tambour africain rappelle les tambours de fête du Japon (en particulier le Taiko joué dans les « matsuri »), le cri (« kiai » en japonais) trouve son origine dans les arts martiaux et fait partie intégrante du jeu du Taiko. Un tel cri exige une grande concentration de l'interprète puisqu'il met tout le corps en jeu. Cette énergie corporelle fait du cri un moyen d'expression gestuel et spectaculaire autant que sonore : « le cri est le prolongement acoustique du geste¹¹⁷³ ». D'autre part, les références à la tradition occidentale apparaissent par exemple dans le titre de l'œuvre (qui fait référence au tyran Hiéron) mais aussi, bien sûr, au travers de pièces musicales iconiques, comme le *Boléro* (1928) de Maurice Ravel (*crescendo* très lent qui se développe à partir d'un *ostinato* rythmique). Sans en avoir fait référence tout au long de l'analyse, force est de constater que, finalement, c'est bien l'imprégnation d'une culture orientale – comme les arts martiaux, la cérémonie du thé, le jeu du Taïko – qui se dévoile tout au long de *Hiérophonie V*, que ce soient à travers les cris, la vénération du silence, l'aspect cérémonieux autour d'un objet de rituel (le tambour africain) ou bien encore la présence explicite de tambours (grosses caisses et timbales) et de gongs.



L'analyse des cinq pièces a mis en avant plusieurs caractéristiques différentes du spectaculaire : polyvalence de l'interprète (*Circles, Adventures of an Annihilated Mirror*), aspect chorégraphique (*Circles, Adventures of an Annihilated Mirror, Rot Blau, Hiérophonie V*), détournement d'objets (*Les sept crimes de l'amour*) ou du rituel du concert (*Circles, Adventures of an Annihilated Mirror*), symbolique agonistique (*Les sept crimes de l'amour, Adventures of an Annihilated Mirror*), expressions faciales (*Rot Blau*), déplacements (*Circles, Adventures of an Annihilated Mirror, Hiérophonie V*), caricature du milieu musical (*Les sept crimes de l'amour*), amplitude du geste (*Circles, Hiérophonie V*), excentricité du geste (*Circles, Hiérophonie V*), lumière (*Les sept crimes de l'amour, Rot Blau*), gestes muets (*Circles, Les sept crimes de l'amour, Adventures of an Annihilated Mirror, Rot Blau*). Les deux prochaines études de cas ne concernent pas des pièces acoustiques mais des œuvres mixtes. Elles offrent, grâce à l'utilisation d'une bande sonore, un niveau supplémentaire de disjonction entre le visuel et le sonore, sans pour autant évacuer toutes les caractéristiques de la spectacularité évoquées ici.

¹¹⁷³ CHEN, Hui-Mei. *Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taïra, op. cit.*, p. 114.

Œuvres mixtes

Acustica (Mauricio Kagel, 1970)

Acustica est une pièce écrite pour « sources sonores expérimentales et haut-parleurs » [*für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher*] entre 1968 et 1970. La partition est constituée de différentes fiches d'actions, à la manière de *Kommentar und Extempore*¹¹⁷⁴ (écrite en 1967), préfigurant alors les procédés formels utilisés dans *Staatstheater*¹¹⁷⁵ (composé en 1971). Puisque le déroulement de l'œuvre, tant du point de vue des sonorités que de leurs enchaînements, est conditionné par les choix des interprètes (entre 2 à 5), la représentation scénique n'a pas de durée prédéterminée¹¹⁷⁶ ni de trajectoire d'occupation de l'espace scénique prédéfinie.

Comme le remarque Jean-François Trubert, les titres choisis par Mauricio Kagel « laissent présager, comme dans une œuvre à programme, des éléments constitutifs ou des structures de l'œuvre¹¹⁷⁷ ». Dans le cas d'*Acustica*, le titre et le sous-titre reflètent à la fois le type de matériau employé ainsi que l'importance de l'objet d'étude, c'est-à-dire le fait de répertorier une quantité de sonorités à partir de matériau brut, et d'en réaliser une forme musicale scénique¹¹⁷⁸. En revanche, ils ne mettent pas en valeur l'aspect théâtral (tout du moins l'attitude des différents performeurs) de la représentation, qui constitue une caractéristique tout aussi importante, ne serait-ce que dans le processus de monstration des instruments ou dans les déplacements scéniques. D'un point de vue sémantique, le titre évoque la pièce *Der Schall* [Le

¹¹⁷⁴ La partition de *Kommentar und Extempore* est constituée de 448 cartes à agencer. Celles-ci décrivent des actions et contiennent des illustrations des zones du corps (doigts dans le nez, postures, mouvements, dialogues, pauses, etc.). Les actions sont plus importantes que les textes, et les extraits musicaux ne sont là que pour ponctuer, pour mettre entre parenthèses.

¹¹⁷⁵ Un système de cartes est utilisé dans la partie « Kontra -> Danse » (indications de postures et déplacements), mais aussi dans « Repertoire », qui devient par ailleurs une pièce autonome en 1971.

¹¹⁷⁶ Bien que la partition en elle-même n'impose pas de durée de la performance, celle-ci reste prédéterminée par le nombre de participants et des choix de leurs actions. D'autre part, d'autres versions d'*Acustica* sont possibles. La version pour bande seule dure exactement 39'50'' tandis qu'une version pour performeurs seuls doit durer au moins 25 minutes.

¹¹⁷⁷ TRUBERT, Jean-François. « Les 'franges aux limites indécises' : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental », *op. cit.*

¹¹⁷⁸ Par ailleurs, les titres de chaque action à réaliser donnent également des renseignements sur la manière dont chaque source sonore est approchée par Mauricio Kagel, et rendent également compte de leur simplicité d'exécution. Ainsi, le terme *Schwinger* signifie « oscillateur » et indique comment le son va se comporter dans le temps. Le terme *Donnerblech*, constitué de *Donner* [tonnerre] et de *Blech* [tôle d'acier], figure instantanément la qualité du son à fournir, et témoigne par ailleurs d'une intention « bruitiste » chère au cinéma ou à la radiophonie (en particulier le *hörspiel*), où il fallait, avec peu de moyens, doubler le « bruit des images » ou évoquer une situation par le son seul (ici, le tonnerre à partir d'une tôle d'acier).

son], le mot renvoyant directement au timbre en tant que paramètre et à l'état d'esprit présent dans les studios de Paris et Cologne¹¹⁷⁹ dans les années 1950. Cette richesse timbrale construite à partir de procédés « concrets¹¹⁸⁰ » fait de l'analyse typomorphologique une méthode descriptive adaptée aux deux pièces¹¹⁸¹. Par ailleurs, celles-ci sont liées par leur contenu même puisqu'une partie du matériau de *Der Schall* est utilisée pour *Acustica*. D'une part, Mauricio Kagel utilisait dans *Der Schall* des instruments d'orchestre ainsi que des objets externes (tels qu'une corne de brume, des tuyaux, une corne d'antilope, une clochette de vélo, un talkie-walkie ou une carapace de tortue), qu'il répartissait suivant des règles précises¹¹⁸². D'autre part, la bande sonore qui devait être utilisée pour *Der Schall* fut finalement délaissée puis réintroduite dans *Acustica*. Parmi les performeurs, *Acustica* inclut un régisseur son [*Klangregisseur*] qui, en plus de gérer la balance entre les instruments et la bande sonore (qui dure environ 40 minutes), participe directement à l'action. Celui-ci intervient à deux niveaux : actions physiques simples (percussions corporelles, utilisation du mégaphone, préparation d'un larsen, etc.), actions sur le flux sonore de la bande (qu'il peut arrêter et relancer à sa guise).

La forme musicale repose sur un arrangement combinatoire non défini mais circonscrit à un ensemble d'actions bien délimité. Bien que Mauricio Kagel n'envisage pas de réduire le nombre de possibilités avec telle ou telle règle – en cela, il laisse donc la forme émerger d'elle-même – chaque fiche est très construite et reflète par conséquent une écriture en deux temps : une première phase expérimentale qui consiste à trouver des modes de jeu atypiques, une seconde qui réside dans une réécriture du geste (afin qu'il ne soit pas confortable psychologiquement parlant), donnant (par exemple) le nombre de frappes, l'intensité, etc. De cette manière, l'interprète est forcé de rester concentré sur son geste plutôt qu'il n'est amené à improviser, et donc à faire appel à des gestes d'instrumentistes – et, partant, à créer une sorte de narration. Le compositeur déconseille l'habituelle répétition générale précédant le concert afin d'éviter toute création d'arc formel prédéterminé et ainsi favoriser les rencontres sonores

¹¹⁷⁹ Après avoir reçu une bourse de la DAAD, Mauricio Kagel quitte Buenos Aires pour s'installer à Cologne en 1957.

¹¹⁸⁰ A ce sujet, Jean-François Trubert emploie le terme « hörspielstudio en miniature ». TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

¹¹⁸¹ Pour une analyse de *Der Schall*, cf. : TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

¹¹⁸² Pour *Der Schall*, Mauricio Kagel avait imaginé les 63 combinaisons d'instruments possibles en basant la composition sur le principe de non répétition des combinaisons instrumentales. *Match* (1964) procède également d'un assemblage par combinaisons dont une a servi pour *Der Schall*. Une autre, qui devait servir pour *Acustica*, fut laissée de côté. TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*

inhabituelles. Cette consigne encourage par la même occasion une plus grande écoute des musiciens, thème récurrent chez Mauricio Kagel¹¹⁸³ : « le musicien se rend compte que l'écoute peut être tout aussi importante que sa propre participation au résultat sonore¹¹⁸⁴ ». Seule l'action de départ est convenue à l'avance par les performeurs.

Analyse prescriptive

Puisque la forme d'*Acustica* varie entre chaque représentation mais aussi à un niveau plus local – chaque action n'ayant *a priori* aucun rapport avec la précédente, ni même avec celle d'un autre performeur – il est plus prudent de commencer par un niveau d'analyse élémentaire, à savoir la description de chaque source sonore expérimentale, d'un point de vue typomorphologique – celui-ci étant motivé par la dimension purement acoustique de la pièce – mais aussi à un niveau gestuel, ce qui nous permettra éventuellement de percevoir, à travers une représentation scénique précise, une trajectoire faite de niveaux d'énergie (acoustiques et/ou visuels). La partition est constituée de 127 fiches d'action réparties sur 49 différentes sources sonores où « chaque instrument est [...] à la fois une invention, et en même temps le fruit d'une réflexion de la tradition musicale historique¹¹⁸⁵ ». Dans l'extrait suivant, le performeur doit faire tourner deux rhombes selon la trajectoire indiquée, tout en faisant varier la vitesse de rotation comme il le souhaite¹¹⁸⁶ :

¹¹⁸³ Parmi les pièces où les musiciens ne s'écoutent pas, citons par exemple *Sonant/1960...*, *Staatstheater et Dressur*.

¹¹⁸⁴ „Dem Musiker klar, dass das Zuhören ebenso wichtig sein kann wie der eigene hörbare Beitrag.“ KAGEL, Mauricio. *Acustica [partition]* Londres : Universal, 1970, p. II.

¹¹⁸⁵ TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸⁶ Les extraits de partition sont reproduits avec l'autorisation des éditions Universal.

Figure 87 : exemple de fiche d'action d'*Acustica*. KAGEL, Mauricio. *Acustica* [extrait] [partition] *op. cit.*, p. 26

Les sources sonores peuvent être réparties selon cinq catégories :

- 1) Sons produits par des instruments de musique occidentaux (violon, trombone, trompette, etc.) ;
- 2) Sons produits par des instruments de musique traditionnelle ou extra-européens (crotales, castagnettes, claquettes, etc.) ;
- 3) Sons produits par des appareils ou des artéfacts issus de l'industrie musicale (haut-parleurs, tourne-disque, etc.) ;
- 4) Sons produits par des objets domestiques, industriels ou techniques, dont la finalité est détournée (brûleur à gaz, ballon de baudruche, etc.) ;
- 5) Sons produits par des sources sonores expérimentales inventées par le compositeur lui-même (*ready-made* organologiques).

Sources sonores existantes

5 : Sources sonores inventées

<i>Monde musical</i>			<i>Monde extra-musical</i>
1 : Occidental	2 : Traditionnel, extra-européen	3 : Industrie musicale	4 : Domestique, industriel, technique
Violon, trombone, trompette, instrument à cordes pincées, touches de glockenspiel, tuyaux d'orgue, flûte de pan	Planche à poignées [Angelbretter], mbira, rhombe, clavier de castagnettes, crotales, claquettes, percussions de joues, ukulélé, mirliton, oiseau volant [Schwirrvogel], violon de fer [Nagelgeige], violon à tiges rondes [Rundstabgeige], cliquet à cinq languettes [Fünzüngige ratsche]	Tourne-disque, microphone, haut-parleur	Ballon de baudruche, brûleur à gaz, bonbonne d'air comprimé, tuyaux en plastique, trombone jouet, ventilateur, talkie-walkie, moteur de jouet, mégaphone, papier de soie, feuille de métal, soufflet, peigne, boîte de clous, pierres, sirène, bâtons de bois, tapis roulant
			Oscillateur créé par une tige métallique dont l'une des extrémités est fixée à une table [Schwinger], planche à clochettes [Glockenbrett], barrière de lumière formée d'un générateur sonore et de cellules photoélectriques [Lichtschranke], poteau de bois avec caisse résonante [Holzstange/Resonanzkasten], petite porte [Kleine Tür], petite fenêtre [Kleines Fenster], sonnettes de bicyclettes montées sur un bâton de balais [Klingelstab], ensemble de tuyaux métalliques [Panrohr]

Tableau 9 : typologie des différents producteurs de sons d'Acustica

Une caractéristique essentielle d'*Acustica*, comme dans *Der Schall* (mais aussi dans la plupart des pièces de Kagel, telles que *Match*, *Dressur* ou *Zwei-Mann-Orchester*), réside dans une dimension extra-musicale qui se matérialise par la *présentation esthétique* des différentes sources sonores expérimentales. Tous les instruments sont présents sur scène dès le départ, mais le simple fait de saisir, par exemple, un ballon de baudruche et de commencer de le gonfler produit déjà trois réactions interdépendantes chez le spectateur : l'étonnement, le souvenir du monde de l'enfance (en décalage avec le reste des sources sonores), le (sou)rire (pour la même raison). Une autre dimension de l'œuvre émerge au regard des sources sonores elles-mêmes ou des modes de production avec lesquels elles sont associées : la pratique du jeu, son aspect ludique. En particulier, un certain nombre des producteurs de sons est associé au monde de l'enfance (en italique dans le tableau). Par exemple, souffler dans un tuyau pour profiter du résultat sonore, actionner la sonnette d'une bicyclette ou mettre le trombone dans l'eau pour faire des bulles, pincer l'extrémité d'un ballon de baudruche pour en faire sortir l'air en obtenant un son crissant, ou bien encore réussir à jeter des bouts de bois dans une boîte sont autant de découvertes qui sont liées à l'enfance : ce sont de véritables « jeux d'enfants ». Même lorsque les sources sonores ne sont pas directement liées au monde de l'enfance, les modes de jeu revêtent la caractéristique d'une technique élémentaire et ludique. Chaque fiche décrit une action avec une technique particulière, et même si parfois un pattern doit être réalisé, cela reste toujours rudimentaire. Chez le spectateur, l'aspect ludique consiste en la découverte d'une richesse acoustique provenant de matériaux habituels (qu'ils soient d'usage domestique, industriel ou technique). En fabriquant des producteurs de sons très simples à partir d'objets usuels (tige métallique, clochettes, caisse de bois, sonnettes de bicyclettes, bâton, tuyaux en métal, etc.), Mauricio Kagel les détourne et donne conscience au spectateur que tout objet qui l'environne possède un potentiel acoustique riche et variable.

À la manière des actions des performeurs qui sont elles-mêmes « assemblées », les sources sonores créées par le compositeur sont donc des assemblages d'objets, ces derniers étant pris dans leur substance fonctionnelle, de manière très pragmatique. Il s'agit de collage, dans tous les sens du terme. Puisqu'une sonnette de bicyclette fait un certain son, si on en fixe plusieurs sur une tige de bois, on obtient plusieurs types de sons issus d'une même famille (comme un quatuor à cordes), et on réussit à créer un objet autonome qui possède sa propre dimension ludique. Le performeur peut ainsi gonfler un ballon avec une embouchure, se servir d'un brûleur à gaz comme d'un instrument à vent, souffler dans un trombone dont le jet d'air termine sa course dans un réservoir d'eau, ou bien encore lâcher petit à petit des touches de

glockenspiel sur le parquet de la scène. Se faisant, c'est l'essence même de l'objet (musical), sa fonction à être producteur de son, qui est préservée. Cette réduction d'ordre phénoménologique n'est en réalité que partielle, puisque tous les objets sont montrés à l'audience, trahissant par là leurs utilisations habituelle et domestique connues de tous, ce dont Mauricio Kagel est pleinement conscient : « je fais un sabotage... avec des éléments visuels [...] L'auditeur qui vraiment peut *entendre*, il ne va pas *regarder*... Il va entendre, il va comprendre combien de musique il y a, et la qualité qu'il y a...¹¹⁸⁷ ». Le compositeur piège l'auditeur-spectateur sur au moins trois plans : par le détournement d'objets (comme des crotales quasi-frappées l'une contre l'autre, le geste étant « avorté » en milieu de course), par l'ambiguïté d'identification de la source sonore émettrice (comme lors d'un chant bouche fermée couplée à une autre action), par la tension présente dans le jeu d'exécution (comme l'éclatement d'un ballon qui ne se reproduit plus ensuite, bien que d'autres continuent d'être gonflés).

Le tableau-ci-dessous illustre l'hétérogénéité morphologique d'une partie des sources sonores, réparties selon le critère de *facture* schaefferienne :

Ponctuelle	Continue	Itérative	Mixte (dépend du mode de jeu)
Planche à poignées, clavier de castagnettes, claquettes, percussions de joues, moteur de jouet, violon (<i>pizzicato</i>)	Piano à doigts, brûleur à gaz, instrument à cordes pincées, planche à clochette, violon de fer, crotales	Rhombe, poteau de bois avec caisse résonante, peigne et papier de soie	Tourne-disque, barrière de lumière, trombone jouet, talkie-walkie, ballon de baudruche

Tableau 10 : classement typomorphologique d'une partie des producteurs de sons d'*Acustica* suivant le critère de *facture*

Sans pour autant analyser dans le détail chaque type de geste requis pour effectuer tel mode de jeu pour telle source sonore, il est important de souligner que l'ensemble des modes de production gestuelle est protéiforme : frotter, glisser, frapper, souffler, chanter, jeter un objet, claquer des mains, etc. De plus, chaque geste producteur de son est *incidental*, c'est-à-dire *a priori* autonome. Aucun ne semble en effet être « vectorisé par une dramaturgie¹¹⁸⁸ ». Les gestes forment des unités prises pour elles-mêmes, dont l'assemblage n'est *a priori* pas en

¹¹⁸⁷ KAGEL, Mauricio. « Musique et cruauté [1972] », *op. cit.*, pp. 35-36.

¹¹⁸⁸ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 424.

mesure de rendre compte d'une continuité sémantique. Contrairement à *Der Schall*, où « le geste effectué possède une continuité dans l'ensemble des planches [et où] il s'agit d'une exploration, en quelque sorte un recueil de possibilités de jeu dont chaque déclinaison fait l'objet d'une fiche particulière¹¹⁸⁹ », la cohérence d'*Acustica* se crée dans la richesse spectrale et typologique des différents objets sonores et gestuels. Le spectateur perçoit en effet un inventaire de tous les types de sons et modes de jeu. Bien que la singularité timbrale de chaque source sonore – mais aussi ses propres spécificités gestuelles – soit imprévisible, tant au niveau sonore que spatial, elle garantit la non-répétition des différents événements se produisant sur scène. L'hétérogénéité du matériau ainsi que l'absence de forme *a priori* favorisent une plus grande écoute des musiciens ainsi qu'une attention « sur le vif » permettant à l'auditeur-spectateur d'ausculter la rencontre entre l'objet, le mouvement et le son qui en résulte. Les points focaux sont multiples mais toujours dirigés vers une action particulière, cette dernière étant parfois tellement insolite qu'elle mobilise complètement l'attention du spectateur. Une fois le processus d'émission du son saisi, l'attention se dirige vers une autre action, et ainsi de suite. Lors de ce processus, des perturbations sonores ou visuelles brisent le simple aspect contemplatif que la forme musico-scénique semble imposer. De plus, la bande sonore réalisée pour *Acustica* a été réalisée principalement à partir des mêmes sources sonores à disposition des performeurs. Le lien de cause à effet entre un geste et un son est donc parfois perdu lors de la performance : le spectateur ne saurait dire si le son qu'il entend provient de la scène ou des haut-parleurs. L'imbrication de tous ces éléments fait émerger une forme globale qu'il convient maintenant d'analyser en détail à partir d'une représentation donnée.

Analyse descriptive

Acustica, dont il n'existe que deux enregistrements commercialisés à ce jour¹¹⁹⁰, fut jouée en clôture d'un colloque sur Mauricio Kagel le 18 avril 2014 au Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice¹¹⁹¹. Cet événement succédait à une semaine de master class dirigée par Wilhelm Bruck, un des interprètes historiques de la pièce (Cologne, 1970), qui a par

¹¹⁸⁹ TRUBERT, Jean-François. « Fragments de gestes dans le théâtre musical expérimental et dans *Jactations* de Georges Aperghis », *op. cit.*

¹¹⁹⁰ Le premier enregistrement date de 1971 et fut réalisé par les interprètes historiques (le CD est constitué de deux représentations et de la bande sonore), l'autre est de 2008 et contient deux versions enregistrées les 31 mars et 1^{er} avril 2007 durant le « Printemps des Arts » de Monaco.

¹¹⁹¹ Une captation vidéo est disponible sur : <https://unspod.unice.fr/video/4164-acustica-dapres-kagel-creation-au-cnrr-2014-avec-les-etudiants-des-parcours-pmp-et-master/> (consulté le 5 décembre 2018).

ailleurs participé à l'enregistrement de l'œuvre au studio Rhenus (dans le quartier Godorf, au sud de Cologne) les 28-31 janvier 1971. Les neuf performeurs étaient des étudiants du master « Théorie et pratique des arts vivants (dominante Musique) » de l'Université Nice Sophia-Antipolis, promotion 2013-2014. Durant une partie de la master class, Wilhelm Bruck montrait aux étudiants comment se servir des différents producteurs de sons :



Figure 88 : photographie de Wilhelm Bruck expliquant à Terry le mode de production sonore du violon à pointes rondes utilisé dans *Acustica* (master class du 22 avril 2014, Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice)

Les informations suivantes proviennent à la fois d'un regard d'analyste mais aussi d'une observation participante effectuée en compagnie de Wilhelm Bruck. Cette « version¹¹⁹² » d'*Acustica* dure une vingtaine de minutes et utilise les instruments d'époque créés entre 1968 et 1970. Voici par exemple une photographie de la planche à poignées dont se sert Terry pendant la représentation :

¹¹⁹² Mauricio Kagel emploie lui-même le terme *Fassung* pour désigner les différentes représentations de l'œuvre.

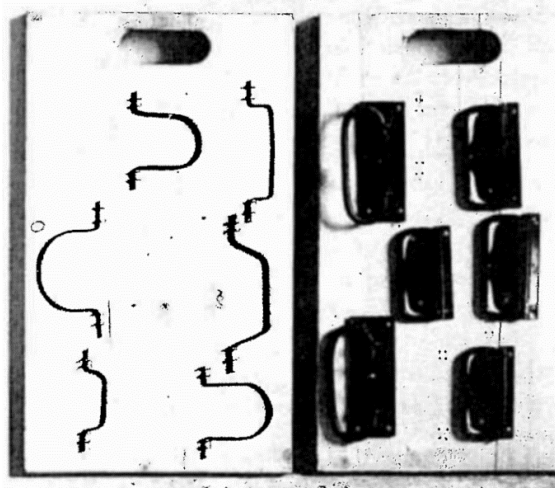


Figure 89 : photographie de la planche à poignées [Angelbretter] utilisée dans *Acustica*. KAGEL, Mauricio.
Acustica [partition] op. cit., p. VIII

Faisons tout d'abord l'inventaire des différentes actions effectuées par les performeurs, désignés par leurs prénoms¹¹⁹³. La dénomination des actions reste fidèle à la langue employée par le compositeur et les numéros des actions permettent au lecteur de se repérer dans la partition si besoin est. Bien que la performance fasse état d'actions absentes de la partition, cette liberté prise dans le choix des producteurs de sons (en italique dans le tableau) et/ou de leurs modes de production (en gras) fut motivée et approuvée par Wilhelm Bruck puisque celle-ci n'entravait en rien l'intention musicale de la pièce.

¹¹⁹³ Pour deviner qui est qui, l'ordre des prénoms suit la disposition scénique des performeurs (de gauche à droite du point de vue du spectateur) au début de la représentation.

Terry	Angelbretter 1 : secouer une planche de bois sur laquelle sont fixées des poignées en fer	Backentrommel 57-58 : tapoter ses joues avec ses mains	Rundstabgeige 107-112 : frotter un archet suivant une trajectoire circulaire	Panxylo/Einschlagkast en 102 : lancer des bouts de bois dans une caisse située à quelques pas	
Mathilda	Pfeifen 36 : souffler dans un tube en plastique pour obtenir un bruit strident. En même temps, chanter par intermittence dans le tube et balancer l'extrémité du tube	Kamm + Seidenpapier 83 : chanter contre une feuille de papier et faire glisser son doigt le long des dents d'un peigne	Backentrommel 57-58 : tapoter . En même temps, chanter par intermittence		
Mélissa	<i>Agiter une boîte de conserve vide dans laquelle un ressort est suspendu</i>	Luftballoon 41 : gonfler un ballon de baudruche (souffler) et pincer la base pour le faire crisser		Rundstabgeige 107-112 (avec Cyril puis toute seule) : frotter d'avant en arrière, un archet dans chaque main	
Cyril	Schwirrholtz 25 : faire tourner le rhombe au-dessus la tête ou sur un des côtés	Holzstange/ Resonanzkasten 61 : prendre un gant en cuir, se mettre debout, dos à un poteau de bois, le saisir puis râcler jusqu'en bas	Handbecken 32-33 : frapper les crotales l'une contre l'autre	Rundstabgeige 107-112 (avec Mélissa) : tenir l'instrument	Luftballoon, 37-43 : souffler

Alain	Geige 46-47 : pincer les cordes d'un violon en se déplaçant sur scène	Console : agir sur le volume et la lecture de la bande sonore (arrêt/reprise)				
Stéphanie	Spielzeugmotor 62-63 : introduire un moteur de jouet dans le Rundstabgeige puis le faire voyager à l'intérieur en penchant l'instrument	<i>Scabellum</i> 53-55 : agiter des claquettes enfilées dans ses mains (debout)	Glockenspieltasten 113 : lâcher des bouts de bois sur le sol	Spielzeugmotor 62-63 : faire glisser un moteur de jouet sur/sous la table		
Louis	Luftballoon 37-43 : souffler jusqu'à éclatement	Schwinger 3 : lâcher/attraper une tige de fer fixée à une table	<i>Luftballoon</i> 40 : souffler dans le ballon puis le dégonfler en le caressant (debout)	Fouetter l'air avec des tubes de PVC (un dans chaque main) au rythme d'une marche		
Vincent	Plattenspieler 13 (avec Huizi) : faire tourner un disque manuellement	Gratter des accords au ukulélé	Râcler une brosse sur une plaque de fer en se déplaçant sur scène	Plattenspieler 18 (avec Huizi) : apposer sur le disque la pointe d'un tube fin fixé à une boîte métallique	Obtenir un larsen en faisant rentrer un micro de la scène dans un tuyau	Plattenspieler 15 (avec Huizi) : apposer une brosse sur le disque
Huizi	Plattenspieler 13 (avec Vincent) : apposer sur le disque la pointe d'un entonnoir accroché à un tambourin contenant des billes	Klingelstab 79-80 : actionner une clochette fixée sur un bâton		Plattenspieler 18 (avec Vincent) : faire tourner le disque manuellement	Obtenir un larsen en faisant rentrer un micro de la scène dans un tuyau	Plattenspieler 15 (avec Vincent) : faire tourner le disque manuellement

Tableau 11 : distribution des différentes actions par ordre d'apparition suivant les neuf performeurs d'*Acustica*

Temps de jeu

Chaque performeur voit son temps de jeu divisé entre différentes phases : immobilité (position neutre), préparation de l'action, action, retour à la position neutre. Voici le calcul des différentes durées de ces phases de jeu pour chaque performeur :

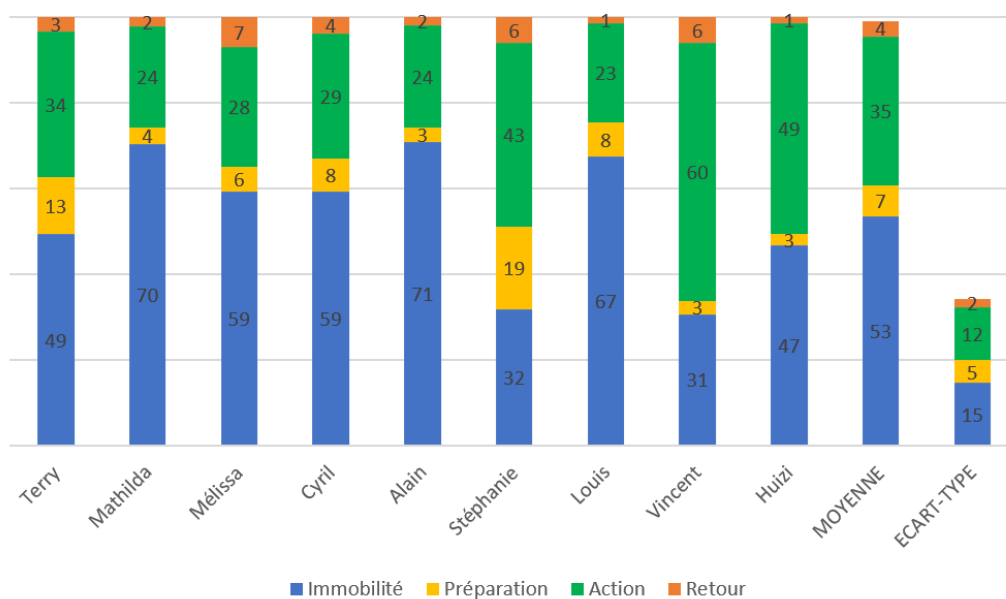


Figure 90 : répartition du temps de jeu de chaque performeur d'*Acustica* (en %)

En moyenne, chaque personne présente sur scène passe plus de la moitié de son temps immobile, plus d'un tiers à effectuer une action (cette durée ne prenant pas compte les phases d'immobilité entre chaque manifestation de l'action) tandis que le temps restant consiste à préparer l'action – saisir l'objet, le configurer si nécessaire, et très souvent, se déplacer sur scène – puis retourner à sa position neutre. En moyenne donc, seulement un tiers du temps est dédié aux gestes producteurs de sons. Comme l'a dit Wilhelm Bruck, cette proportion de silence et d'immobilité fait partie d'*Acustica*. Ce « vide d'informations » ne contribue en réalité qu'à entretenir un suspense qui n'est pas lié à une dramaturgie et des personnages mais à des potentialités d'actions immédiates, qui pourraient se produire n'importe quand, par n'importe quel performeur et avec n'importe quel producteur de sons possible et imaginable. Plus généralement, la non prévisibilité demeure un élément constitutif d'*Acustica*¹¹⁹⁴. Le « réservoir

¹¹⁹⁴ Lors d'une exécution pianistique, le nombre de possibilités d'enchaînement de types de sons et de types de gestes est théoriquement infini. Cependant, à cause de caractéristiques organologiques propres au piano, ce nombre reste cantonné aux choix des différentes hauteurs et de rythmes, ainsi qu'à différents modes de jeu où le corps du pianiste est investi différemment (pincer les cordes à l'intérieur du piano, clusters, etc.). Au contraire, dans

infini » de signes présents sur scène est de l'ordre du bruit blanc dans la mesure où le seuil d'informations potentielles est tellement élevé qu'il apporte une unité d'ensemble. La scène est constamment et entièrement occupée. Durant la vingtaine de minutes de la représentation, chaque performeur parcourt entre la moitié et la totalité de l'espace scénique. Le fait que le spectateur n'ait aucune idée de qui va faire quoi, quand et pendant combien de temps – en bref, tout est possible – apporte au concert un aspect fragmentaire pour l'audience, qui perçoit une suite d'instantanés, un « état » de la scène constamment réactualisée.

Même si le temps de jeu de chaque performeur est assez réduit, celui de l'ensemble est agencé de telle sorte qu'il se passe toujours quelque chose¹¹⁹⁵. Il n'y a jamais de silence total, seulement des « silences spatialisés », c'est-à-dire des performeurs immobiles placés à différents lieux de la scène, qui regardent droit devant eux. Tout comme le silence, le temps de préparation de l'action (déplacement, préparation de l'objet), non sonore, est un paramètre non négligeable puisqu'il sollicite constamment l'attention du public. Le spectateur observe le performeur et se demande ce qu'il va se passer. Par exemple, lorsque Mélissa et Cyril se regardent fixement, cela indique clairement la préparation mentale d'une action collective. Ce regard détone d'autant plus que tout le monde doit normalement éviter de communiquer¹¹⁹⁶. Dans ce cas, la préparation de l'action constitue clairement un élément à prendre en compte lors de l'analyse de cette version d'*Acustica*. Voici un graphique proportionnel qui illustre les différentes phases de jeu de chaque performeur, leurs interactions, et une description morphologique sommaire¹¹⁹⁷ des différents *objets sonores* :

Acustica, chaque performeur peut se déplacer, donner une fonction sonore à un objet plastique ou produire des sons avec des objets issus du monde musical (ukulélé, archet, chant, etc.).

¹¹⁹⁵ Il suffit pour cela de tracer une ligne verticale sur le graphique ci-après pour s'apercevoir qu'elle rencontre toujours de la couleur verte, parfois à plusieurs reprises. Grossièrement, 7 événements simultanés se produisent pendant les deux premiers tiers de la pièce, puis 4 ensuite.

¹¹⁹⁶ « Les interprètes doivent jouer sans se regarder ni donner de signes ; cette attitude concentrée attirera l'attention dans la salle. Chaque mouvement sur le podium doit être détendu, sans prétention ». [Die Ausführenden sollen spielen, ohne sich anzuschauen oder Zeichen zu geben; diese konzentrierte Haltung wird die Aufmerksamkeit im Saal fördern. Jede Bewegung auf dem Podium soll unverkrampft, ohne Vortäuschung von Bedeutung sein]. KAGEL, Mauricio. *Acustica* [partition] *op. cit.*, p. II.

¹¹⁹⁷ Chaque performeur joue avec son producteur de sons, ce qui rend difficile et imprécise toute notation typomorphologique sur le même graphique. La notation Thoresen ne constitue en aucun cas une analyse sonore systématique. Elle sert uniquement à donner une indication quant à la *facture* et la *masse* de l'*objet sonore*.

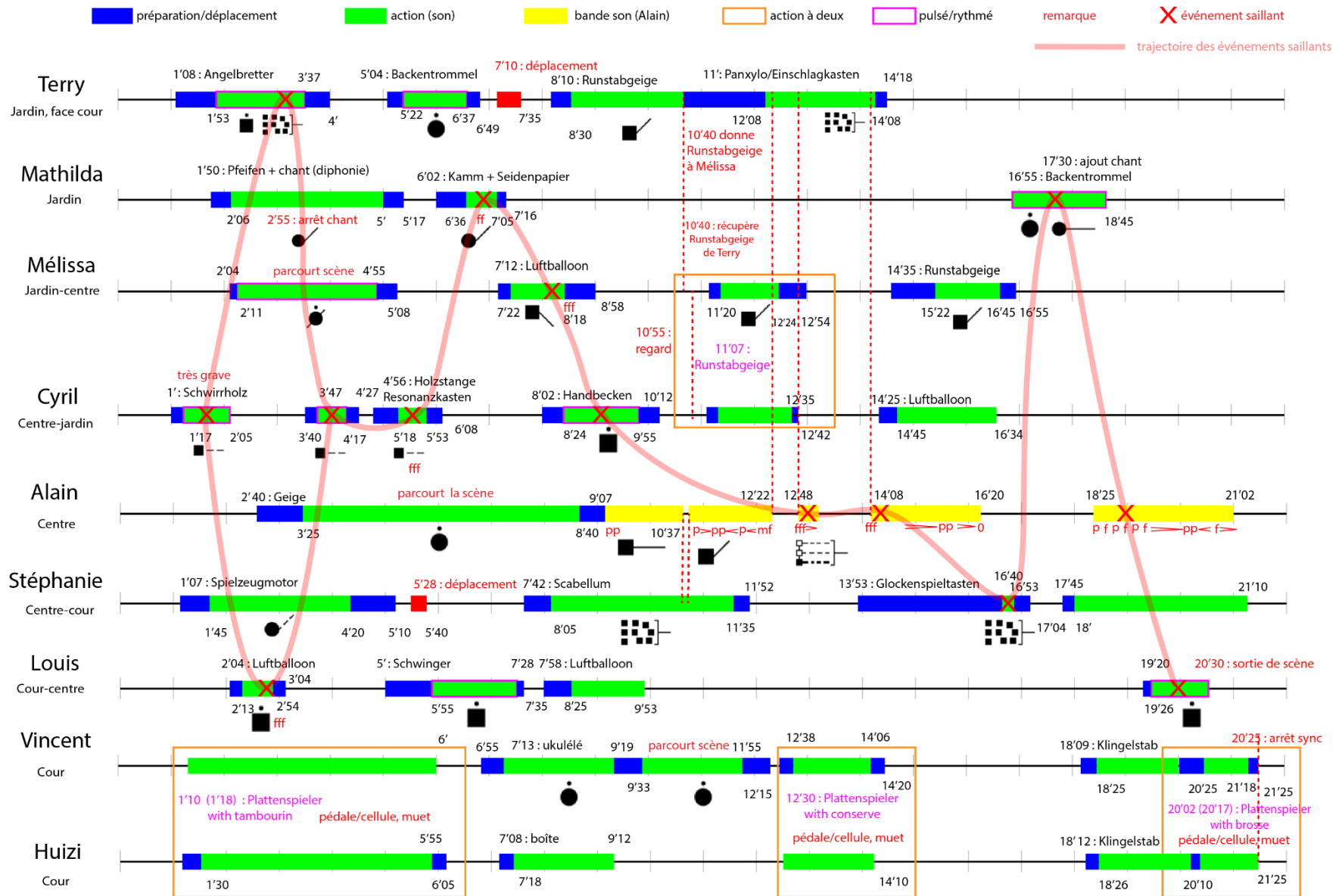


Figure 91 : vue synoptique d'Acustica

Les événements saillants indiqués par des croix rouges sont des actions d'une intensité sonore élevée (ballon qui éclate, effet mirliton produit à l'aide d'un peigne et d'une feuille de papier, claquement virulent de poignées de portes sur une planche de bois) ou qui relèvent d'un geste d'amplitude importante (rhombe, fouettement dans l'air de tuyaux en PVC). Ces éléments singuliers attirent l'attention car ils sont inattendus et bruyants (ballon qui éclate, bouts de bois lâchés sur le sol), bruyants mais dont la source n'est pas autant identifiable (effet mirliton, larsen), ou bien simplement contrastants au regard de l'absence d'informations (chant de Mathilda pendant qu'elle effectue des percussions de joues). La trajectoire des événements saillants (courbe rouge transparente) montre qu'ils sont équitablement répartis, que ce soit au niveau des performeurs (sauf Vincent et Huizi) ou en matière de durée¹¹⁹⁸. Paradoxalement, les événements saillants instaurent donc une sensation de stabilité au sein d'une « polyphonie » de timbres dont les recouvrements en fréquences et en intensités sont favorisés par l'hétérogénéité de la nature des producteurs de sons, l'absence de séances de répétitions ainsi que la présence de la bande sonore.

Plusieurs actions se déroulent en même temps à différents endroits de la scène. Mais cette polyphonie est brève, éclatée sur une durée de temps assez longue. *Acustica* ressemble en fin de compte à une suite de micro-polyphonies d'actions à deux faces : une visuelle et une sonore. Les actions sont clairement séparées les unes des autres puisqu'il existe toujours une position de repos (position neutre). Des événements saillants jaillissent çà et là sans aucun rapport de cause à effet au sein de la forme musicale, bien qu'ils possèdent toujours un caractère spectaculaire. Même si la plupart des actions ne suivent pas de pulsation (rectangles bordés de rose), il existe finalement peu de phases où aucune pulsation n'est perçue (entre 10' et 11' et entre 15' et 17'). Malgré l'apparente hétérogénéité du déroulement musical, il existe donc un repère temporel régulier quasiment tout au long de la pièce. D'autre part, les performeurs entretiennent des relations entre eux lorsqu'ils effectuent des actions en couple (encadrées en orange) ou quand un événement en déclenche un autre (pointillés rouge). Par exemple, Alain déclenche la bande en *fff* lorsque Terry est au devant de la scène, le seul actif à ce moment-là. Il jette un bout de bois dans une boîte qui déclenche instantanément la bande sonore. Cet événement est littéralement spectaculaire. Il s'agit d'un des rares éléments de la représentation où un rapport causal est explicite. Quant à l'espace de jeu, s'il n'apparaît pas dans le graphique

¹¹⁹⁸ On remarque cependant un léger creux entre 9' et 13', puis un autre entre 14' et 17'.

précédent, il constitue néanmoins un paramètre d'importance égale aux actions des performeurs qu'il convient maintenant de détailler.

Espace de jeu

Dans *Acustica*, les sons (tout comme les performeurs) circulent dans l'espace scénique, se recouvrent et se découvrent constamment, ce qui crée un « espace dynamique ». Au lieu de placer les haut-parleurs à différents endroits comme dans un concert acousmatique, les performeurs ont des positions « géographiques » absolues qui modulent au cours du temps. La circulation du son est caractérisée par les déplacements des performeurs, qui se dirigent d'un « poste » à un autre plusieurs fois durant la représentation. Au tout début de la pièce, l'espace scénique est totalement occupée dans l'axe jardin-cour. Cette disposition sera aussi adoptée à la toute fin de la représentation (hormis Louis, qui finira hors de la scène) :

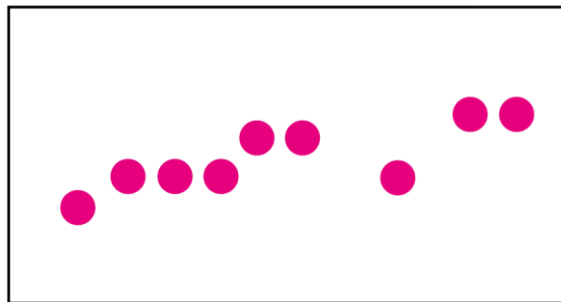


Figure 92 : disposition scénique des performeurs d'*Acustica* au début de la représentation

Ce premier graphique, purement indicatif, ne permet pas de rendre compte de l'évolution de cet « espace dynamique ». Voici donc une série de graphiques représentant les déplacements de chaque performeur au cours de la représentation :

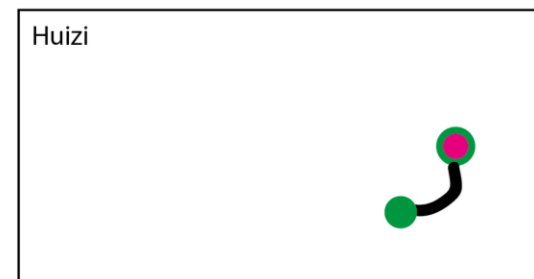
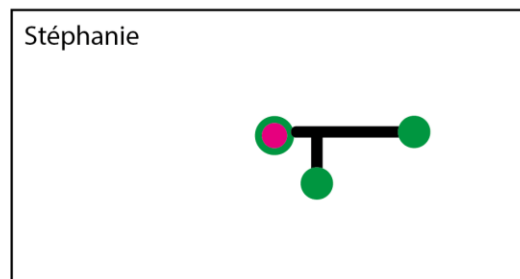
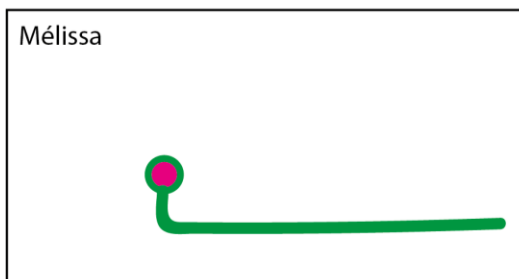
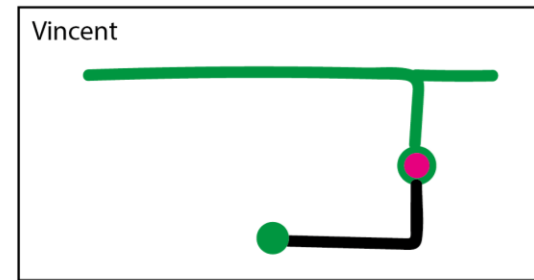
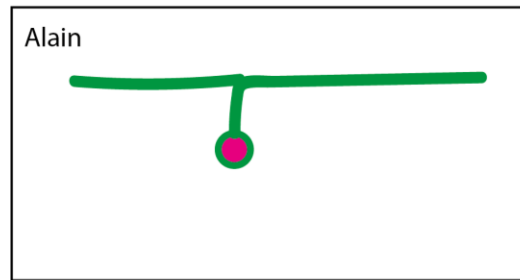
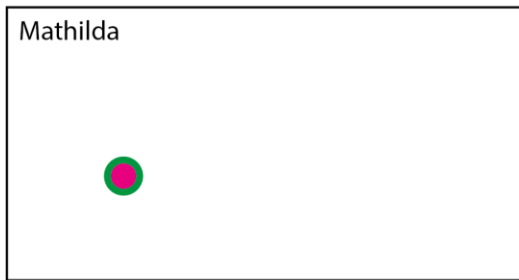
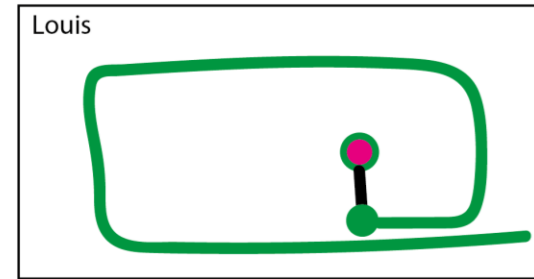
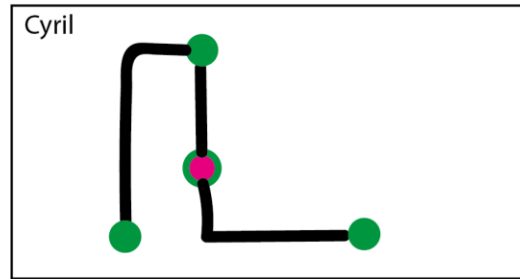
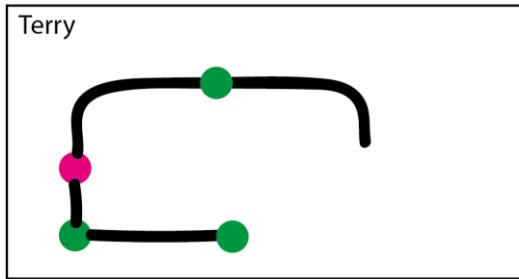


Figure 93 : trajectoires des déplacements des 9 performeurs d'*Acustica*

En superposant les différentes trajectoires, la figure montre que, compte tenu des dispositifs statiques qui occupent une certaine aire (tables sur lesquelles sont posées les sources sonores), chaque partie du sol est foulée par au moins un des performeurs (le point rose représente Mathilda, la seule à rester sur place durant toute la représentation) :

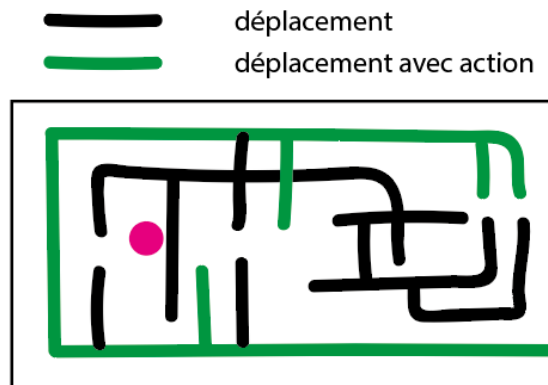


Figure 94 : superposition des 8 trajectoires de déplacement des performeurs d'*Acustica*

L'espace scénique est donc entièrement investi – y compris selon la dimension z , en particulier grâce à l'utilisation du rhombe et des positions agenouillées que requièrent certaines actions – et constitue un terrain de jeu. Les performeurs, mais aussi les instruments, voyagent sur scène. Le violon à tiges rondes [*Rundstabgeige*] passe ainsi entre les mains de plusieurs performeurs (Terry, Mélissa et Cyril). Finalement, l'absence de statisme de l'espace scénique d'*Acustica* en fait une composante formelle spectaculaire. En plus de questionner l'auditeur-spectateur, les déplacements et la polyvalence des performeurs participent à la création d'entropie au même titre que le timbre ou l'attaque d'un *objet sonore*. Après avoir analysé *Acustica* d'un point de vue du temps de jeu et de l'espace de jeu, il est nécessaire d'étudier directement le jeu en lui-même (les actions des performeurs) afin d'illustrer différents mécanismes de réception de la performance.

Actions de jeu

À travers cinq types d'actions détaillés, mettons en valeur plusieurs caractéristiques importantes de l'œuvre. Tout d'abord, lorsque Cyril saisit les crotales posées sur la table (8'02), puis reste immobile, le spectateur se doute qu'il va les utiliser – chaque cymbale est présente dans une main est écartée de l'autre – mais il ne sait pas quand ni comment. Tout d'un coup, de façon très énergique, le performeur les met en contact en les frappant l'une contre l'autre

(comme des cymbales) puis reste figé. Le son produit par le choc est très sec et sans résonance, à l'opposé du son habituel, comme si le geste était inachevé, arrêté exactement à la moitié de son exécution. L'utilisation de l'instrument est donc détournée. Celui-ci produit l'antithèse du son qu'il donne habituellement à entendre sur scène. Le spectateur est induit en erreur par la disproportion qui réside entre d'une part la théâtralité de l'action et d'autre part l'incohérence entre son geste et la pauvreté du son émis.

Louis gonfle petit à petit un ballon de baudruche (2'05). Lorsque celui-ci finit par éclater (2'52), cela provoque un événement saillant, (partiellement) imprévisible et recouvrant tout le reste des sonorités. Le spectateur dispose de deux attitudes lors de la phase de gonflage. Soit il se focalise sur Louis, et se demande si ce dernier va continuer jusqu'au bout, soit il projette son regard ailleurs, mais dans ce cas le sursaut provoqué par l'éclatement est d'autant plus probable. Par la suite, d'autres performeurs (comme Mélissa ou Cyril) vont gonfler un ballon de baudruche (Louis le refera également) mais jamais jusqu'à éclatement (ils effectuent d'autres modes de jeu décrits dans la partition). Il y a donc une certaine tension, qui ne sera pas résolue : à tout moment, l'éclatement peut se reproduire, ce qui n'arrivera en fin de compte jamais. En revanche, lorsque le ballon éclate, l'expression du performeur est tellement neutre que l'action se situe pratiquement au même niveau des autres. Paradoxalement, bien qu'elle demeure en partie imprévisible (si le ballon doit éclater, il n'est pas possible de prévoir à quel moment), elle se noie dans le déroulement de la pièce et participe à la préservation d'un état de stase dans lequel se trouvait alors la représentation.

Au début de la pièce (1'08), Terry joue autant que possible avec la planche de bois. Pourtant très élémentaire, le producteur de sons est utilisé dans différentes modalités d'actions, que ce soit au niveau qualitatif (retourner une seule poignée en la claquant, puis une autre, frapper une poignée puis toutes les rabattre pour retrouver une position initiale, mettre la planche à l'envers, la remettre à l'endroit ou de trois quarts, secouer énergiquement la planche, etc.) ou quantitatif (répétition et variation de la vitesse d'exécution). Pendant ce temps, Mélissa se déplace mécaniquement sur la scène au rythme d'un ressort qui se détend à chaque pas (2'05). Il s'agit donc de deux attitudes contrastantes : le premier part à la découverte d'un producteur de sons et évolue sur un *temps lisse* tandis que la seconde adopte une allure robotique et évolue sur un *temps strié*. Il existe donc une tension qui naît d'une stratification d'états contrastants se situant autant sur le plan structurel (superposition d'une modalité de *temps lisse* et d'une modalité de *temps strié*) que social (d'une part l'homme qui écoute en découvreur, d'autre part une « machine sonore » qui s'exécute et qui est réglée comme une horloge).

En jouant la bande sonore à l'aide de la console, Alain brouille les rapports de cause à effet qui existent dans les actions des performeurs. Puisque l'enregistrement est réalisé à partir des mêmes producteurs de sons que ceux à disposition pour une version d'*Acustica*, le spectateur ne sait plus si le son est réellement produit par les personnes présentes sur scène ou non. Alain synchronise son action à la console avec les gestes d'autres performeurs. Par exemple, lorsque Terry rate son coup lors du lancer de bâtons de bois (12'20), la bande sonore se coupe. Lorsqu'il met un « point » (le bâton rentre dans la caisse en bois : 12'48) ou lorsque pour son dernier jet (14'05), Terry rate sa cible, la bande sonore se déclenche en *fff*. De cette manière, le geste de Terry est « augmenté » : la perception de l'action à voir est doublée d'une résultante sonore disproportionnée et saisissante.

À 1'10, Huizi saisit une pointe qui va agir comme le diaphragme à aiguille d'un phonographe. À l'aide d'un tambourin qui fait office de pavillon, le contenu gravé sur les sillons du tourne-disque (déroulé manuellement par Vincent) fait vibrer la peau du tambourin et les billes qui s'y trouvent :



Figure 95 : photographie de Huizi et Vincent détournant l'utilisation habituelle du tourne-disque d'*Acustica* grâce à une pointe, un tambourin et des billes (master class du 22 avril 2014, Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice). Les rôles sont inversés par rapport à la réalisation de la performance

Avec des moyens alternatifs, Huizi et Vincent détournent un objet iconique en établissant une passerelle curieuse (mais finalement élémentaire) entre la première technique d'enregistrement (utilisant un diaphragme à aiguille et un pavillon) et une autre plus récente et toujours actuelle (le tourne-disque, sur lequel est posé un vinyle). Cette action comporte un aspect ludique pour le spectateur dans la mesure où celui-ci est à la fois surpris de ne pas voir l'objet être utilisé tel quel mais aussi étonné d'entendre un résultat similaire malgré un mode opératoire différent.

Finally, these different actions put into value several characteristics important of this version of *Acustica* : the theatricality of the action, the disproportion of intensity (incoherent) between a gesture and a sound, the absence of short-term incidence of a salient event, the different tensions (sabotage by the repetition of a gesture of execution, shock between a *temps lisse* and a *temps strié*, contrast between a mechanical performer and another as a discoverer, ambiguity of the causal relationship between a gesture and a sound), great diversity of modes of play starting from a elementary sound producer, mechanization of the gesture of execution, amplification of an action by a sound event coming from the band, diversion of an iconic object of the musical world.

Conclusion

A theatrical representation of *Acustica* corresponds to a *musique concrète* of actions. During the concert, no particular expression is to be noted among the performers (they do not even make a sound). Each of them must have a neutral attitude and the lighting must not change during the execution in order not to perturb an apparent musical intention : to succeed/superpose *objets sonores* and to lead the audience's attention towards the sound only. Nevertheless, the theatricality of certain actions, the different states of tension and the unpredictable character of the theatrical play (which includes the displacements) give a spectacular character. The spectator witnesses a *musique concrète* visible, as if Mauricio Kagel made observable the processes of composition and discovery belonging to the studio, by adding a theatrical aspect. The performer seems to discover the potential and/or the mechanism of the sound producer at the moment when the performer uses it, as when Stéphanie makes the round fiddle [Rundstabgeige] containing a toy motor : the sound modulation is present (phase effect on the *objet sonore*) but her attitude participates as much in the perceived information.

No file describes an expert gesture. In a chronicle unfolding between 6 and 7 March 1976 in Cologne, Olivier Bernager affirms on this point that « the practice of musicians was nothing exceptional : the strangeness came more from the spectacle of objects-instruments than from the way of playing¹¹⁹⁹ ». The spectacularity results in effect from the production

¹¹⁹⁹ BERNAGER, Olivier. « *Bestiarium* de Mauricio Kagel : un précis de zoologie musicale [6-7 mars 1976] ». *Musique en jeu*, 1976, n°23, p. 108.

sonore, d'une part de la manière dont est détourné un objet/instrument de sa fonction de base pour obtenir une expérience acoustique inédite, et d'autre part de leur simple *présentation esthétique*. Le spectateur intrigué cherche à savoir comment produire et moduler des sons avec ces objets qu'il connaît, mais aussi à comprendre la fabrication des sources sonores créées par le compositeur puisque la richesse sonore qui en résulte semble être disproportionnée vis-à-vis de leurs factures. En effet, ces appareils producteurs de sons relativement élémentaires induisent une curiosité d'ordre phénoménologique qui passe forcément par l'observation : « le fait que ces bruits possèdent une fonction exogène par rapport au système d'écriture est donc lié à la nature visuelle de leur émission. En somme, parce que le public voit que ces bruits sont effectivement des bruits par le mode de production, une perturbation est créée¹²⁰⁰ ». La fonction exogène dont parle ici Jean-François Trubert est produite par une spectacularisation de l'action, qui se trouve être en totale rupture avec l'univers traditionnel du concert, ainsi qu'avec le *geste instrumental* tel qu'il se conçoit habituellement. Finalement, dans *Acustica*, le caractère spectaculaire se présente sur deux plans :

- Les appareils producteurs de sons
 - La *présentation esthétique* des sources sonores expérimentales ;
 - Le détournement de l'utilisation de sources sonores familières ;
- La polyphonie d'actions dispersée à travers toute la scène
 - L'immobilité des participants et le déplacement d'autres ;
 - L'excentricité des actions.

Le caractère spectaculaire provient non seulement de la relation entre les différents événements mais aussi de l'effet d'attente et de surprise immédiat qu'ils entretiennent constamment. La trivialité et le caractère *incidental* de chaque action autant que l'attitude inanimée et purement fonctionnelle des performeurs font partie des critères mis en jeu dans ce processus, qui confèrent à la musique de Mauricio Kagel un côté absurde¹²⁰¹. Même si le principe d'attente et de surprise est présent partout sur la scène et à tout moment, il reste « coincé » à un niveau local à cause du caractère éphémère et de l'absence de conséquence de chaque action.

Puisqu'il y a de l'information sonore en continu (hormis à quelques moments, comme lorsque Terry joue avec les bouts de bois), l'aspect visuel possède d'autant plus de « poids rhétorique » et passe souvent au premier plan. La bande sonore jouée par le régisseur rééquilibre

¹²⁰⁰ TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 18.

¹²⁰¹ PACE, Ian. « Music of the Absurd? Thoughts on Recent Kagel ». *Tempo*, 1997, n°200, p. 29-34.

cette disproportion au détriment d'une bonne perception du lien geste-son. De plus, des événements saillants, comme le ballon qui éclate (qui n'est pas sans rappeler l'éclatement du sac en papier dans *Aventures* de György Ligeti, 1962), attirent immédiatement l'attention et perturbent le cours des événements, lui-même assez hétérogène. En d'autres termes, la perception du geste influence celle du son, ou comme le dit Jean-Paul Quéinnec, « donner à voir le geste qui fait le son écrase l'écoute du son¹²⁰² ». Puisque la production est visible (non masquée) et manifeste (elle « saute aux yeux »), l'identification du son est plus claire. Durant l'été 1967, Dieter Schnebel imagine une rencontre entre l'optique et l'acoustique :

Mis en relation avec de l'optique, l'acoustique serait peut-être encore plus exquis, de même qu'à l'inverse, le visible réagissant aux sonorités y gagnerait une nouvelle couleur. De telles choses se produisent quand des processus hétérogènes, conduits indépendamment les uns des autres, communiquent, comme s'ils se rencontraient par coïncidence. Alors il devient possible, si toutefois une telle possibilité est donnée, de définir, au mieux de façon approximative, un déroulement complet, et alors la forme surgirait de la matière.¹²⁰³

C'est tout-à-fait ce qu'il se passe dans *Acustica*. Même s'ils évoluent de manière contrapuntique, finalement, l'optique – qui peut posséder une signification propre – rend l'acoustique plus sensée, et l'acoustique « valide » en retour le geste producteur de sons autant que le producteur de sons lui-même. Des « processus hétérogènes » sont conduits de manière indépendante et des rencontres fortuites se créent. Dans un dossier sur le compositeur, Jean-Yves Bosseur affirme à ce sujet que « lorsque l'on assiste à l'exécution d'une œuvre de Kagel, il est difficile de dissocier les apports du geste que produit un instrumentiste, du phénomène sonore qui en résulte¹²⁰⁴ ». Ce qui est frappant, c'est que la mise en place des actions compte autant que les actions elles-mêmes. En d'autres termes, la théâtralité de l'exécution fait partie du *geste instrumental*. Les « coulisses » du jeu (instrumental) sont déplacées au-devant de la scène, comme lorsque Cyril, avant de faire tournoyer le rhombe dans l'air, se concentre sur une phase préparatoire de l'action, qui consiste à se diriger vers le fond de la scène, puis à faire tourner l'objet autour de la ficelle. Lorsque Louis se déplace à travers toute la scène en agitant en rythme des tubes en PVC selon une posture non conventionnelle – qui par ailleurs n'influence en rien le son – c'est bien l'ensemble de son geste qui constitue l'événement perçu, plus scénique qu'acoustique – bien que son déplacement ait une incidence directe sur le son (peu audible lorsque le performeur est au fond de la scène, mais très sonore au devant).

¹²⁰² QUÉINNEC, Jean-Paul. « Une pensée en action du son au théâtre », *op. cit.*, p. 312.

¹²⁰³ SCHNEBEL, Dieter. « Processus de fermentation », *op. cit.*, p. 37.

¹²⁰⁴ BOSSEUR, Jean-Yves. [Dossier Kagel], *op. cit.*, p. 100.

Mauricio Kagel considère qu'*Acustica* oscille entre activités musicales et semi-théâtrales [*musikalischen und halbszenischen Handlungen*]. Il y a en effet dans la pièce deux niveaux d'assemblages : les sources sonores prises pour leurs potentiels acoustiques (comme le bâton à sonnettes de vélo), et les actions, qui apparaissent de manière simultanée (réparties selon différents participants) et successive (en considérant un même participant). À un moment *t* donné, l'auditeur-spectateur reçoit des informations de toutes sortes : gestes, postures, sons, déplacements. La richesse de cette « sémiosphère » induit une sensation d'hétérogénéité globale. Cependant, même si le matériau est éclaté, il reste cohérent, réparti selon des « pupitres » d'instruments concrets (les bouts de bois de Terry font un bruit similaire à ceux de Stéphanie, le violon d'Alain et le ukulélé de Vincent également, etc.). Le matériau forme donc une constellation, c'est-à-dire une identité propre à partir d'un amas disparate d'éléments. De même, malgré une hétérogénéité apparente, la pièce se déroule de manière statique, chaque action semblant tout aussi neutre que la précédente. Cependant, une logique (fortuite) émerge des exécutants : Cyril fait souvent des actions spectaculaires et produit des sons complexes, Mathilda ne produit que des sons toniques, Vincent et Huizi forment un couple durant presque toute la représentation et leurs actions sont coordonnées et la plupart du temps muettes. Le couple forme une identité reconnaissable et un repère régulier pendant la représentation. Cette identification apporte une cohérence structurelle à *Acustica*, au même titre que la présence d'une pulsation durant presque l'ensemble de la pièce, la présence régulière et dispersée d'événements saillants et le fait que tous les performeurs (sauf Mathilda) se déplacent sur scène.

L'absence de forme clairement perceptible et la présence évanescence d'éléments appartenant au monde traditionnel du concert font ressortir une esthétique de l'ambiguïté, du flou et de l'individualité. Bien qu'il y ait toujours des actions sur scène, la plupart du temps claires et identifiables, la pièce semble ne pas suivre un mouvement, ne pas avancer. Elle se reconstruit à chaque instant. Il existe cependant des relations formelles entre les composantes sonores et visuelles de chaque performeur, que l'on peut répartir en trois niveaux : un niveau de proximité qui est défini par les choix préalables des actions (classe timbrale, type de gestes, jeu collectif¹²⁰⁵), un niveau *incidental* qui naît du hasard des rencontres sonores (par exemple bande et action), un niveau de proximité *in situ* (réalisation d'une même action par différents performeurs, interactions). Dans cette version d'*Acustica*, une forme tripartite se crée d'elle-

¹²⁰⁵ Les fiches *ad lib.* de la partition permettent de jouer en *tutti* selon différentes indications de registres et assurent un moment de cohésion entre les performeurs.

même à partir de ces trois niveaux¹²⁰⁶, selon le modèle attaque, soutien, relâchement (ASR). Tout d'abord, il y a une phase de mise en place et d'actions éparées, avec des événements saillants réguliers et une pulsation perceptible. Ensuite, pendant la plupart du temps de la pièce, le jeu se développe via une polyphonie d'actions – il existe en particulier une zone où la pulsation n'est plus perceptible et où les événements saillants se font plus rares. Enfin, il y a un retour d'une pulsation perceptible, des événements saillants plus réguliers mais moins nombreux qu'au départ, et le nombre de sources sonore émises simultanément diminue tel un fondu de sortie. En définitive, l'organisation sonore ne crée pas elle-même de forme qui se développe dans le temps musical. C'est « dans la réalisation scénique des gestes instrumentaux qui, parce qu'ils sont visibles et inédits, polarisent l'attention et crée cet autre niveau nécessaire à la création du 'discontinu' »¹²⁰⁷. Le plaisir esthétique ne passe pas par la perception d'une forme globale (l'absence de répétition s'y oppose, même si une enveloppe ASR se profile timidement) mais par l'observation et la richesse de timbres provenant des situations de jeu non conventionnelles. Le caractère ludique du jeu des performeurs impose un plaisir et une attention de l'instant qui semblent dispenser l'auditeur de penser le tout. Cette sensation est corroborée par une proposition de forme libre, sans aucune répétition générale, dans le but que tout se crée dans l'instant. Ici, le paradoxe de la perception d'une temporalité musicale dont parle Christian Accaoui est perturbé : la fonction d'écoulement du temps semble largement dominer celle de la synthèse.

¹²⁰⁶ Le statisme de la lumière n'a pas été respecté dans la version analysée, ce qui perturbe l'équilibre naturel des actions – tout n'est plus au même niveau (neutre) d'attention. Cependant, cette polarisation sur des performeurs ou des actions spécifiques n'impacte pas le contour formel.

¹²⁰⁷ TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, pp. 17-18.

Aphasia (Mark Applebaum, 2010)

Aphasia est une œuvre pour performeur seul écrite en 2010. Pendant une dizaine de minutes, assis sur une chaise, le visage impassible et le regard droit, celui-ci exécute une série de gestes muets en parfaite synchronie avec le contenu d'une bande son. Pour ce faire, il doit mémoriser tous les mouvements décrits en fin de partition ainsi que leurs positions vis-à-vis des différents *objets sonores*¹²⁰⁸ :

The image shows a musical score for the piece 'Aphasia'. At the top, there are three time signatures: 2/8 with a tempo of 106, 3/8 with a tempo of 130, and a section with a tempo of 89. Below these are time markers (0:32.0, 0:32.5, 0:33.0, 0:33.5, 0:34.0, 0:34.5, 0:35.0, 0:35.5, 0:36.0, 0:36.5, 0:37.0, 0:37.5) and measure numbers (145, 151, 161, 171, 175, 181, 185). A waveform is shown below the time markers. The score is divided into four measures. The first measure has a 2/8 time signature and includes the phonetic labels 'MVB BER' and 'YUKES'. The second measure has a 3/8 time signature and includes 'YUKES' and 'SPICK'. The third measure has a 3/8 time signature and includes 'WIL GIVIL GIV' and 'YUKES'. The fourth measure has a tempo of 89 and includes 'SPICK' and 'MVB BER MVL HER MUCK WEE'. Below the musical notation is a grid of actions. The first action is 'PAPER' with a pictogram of a hand holding a sheet of paper. The second is 'KEY TURN' with a pictogram of a hand turning a key. The third is 'EAT SANDWICH' with a pictogram of a hand eating a sandwich. The fourth is 'FLIP SUNGLASSES' with a pictogram of a hand flipping sunglasses. To the left of the grid are four hand gesture pictograms: a hand with fingers spread, a hand with fingers curled, a hand with fingers spread, and a hand with fingers curled. A vertical bar on the left side of the grid contains four pictograms: a hand with fingers spread, a hand with fingers curled, a hand with fingers spread, and a hand with fingers curled.

Figure 96 : APPLEBAUM, Mark. *Aphasia* [mm. 14-18] [partition] s.n., 2010, p. 2. De haut en bas : indications de mesures, *tempi*, signatures rythmiques ; forme d'onde de la bande ; indications rythmiques approximatives des actions, phonèmes décrivant qualitativement les *objets sonores*¹²⁰⁹ ; pictogrammes d'actions distribués sur trois portées (main droite, mains ensemble, main gauche).

Chaque action est représentée par un pictogramme, dont la grille descriptive sert de repère pour l'interprétation, comme le montre l'exemple suivant :

¹²⁰⁸ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation de Mark Applebaum.

¹²⁰⁹ Sont parfois ajoutées des indications entre crochets concernant la morphologie du son, dont la plupart sont issus des modes de production vocale : *inhalation, tweet, beep, grungy, giberish, noise, babbling, click, sneeze, laughter, gunshot, coughing, creepy laughter, gurgling, warbly choir, roar, squeak, vocal fry, tumbling, glitches, mumbling, H2O gurgle, exhalation, spitting, belcanto, snap, high singing, rumbly, high zip, high hiss, voices, lip pops, slow kiss, warbles.*

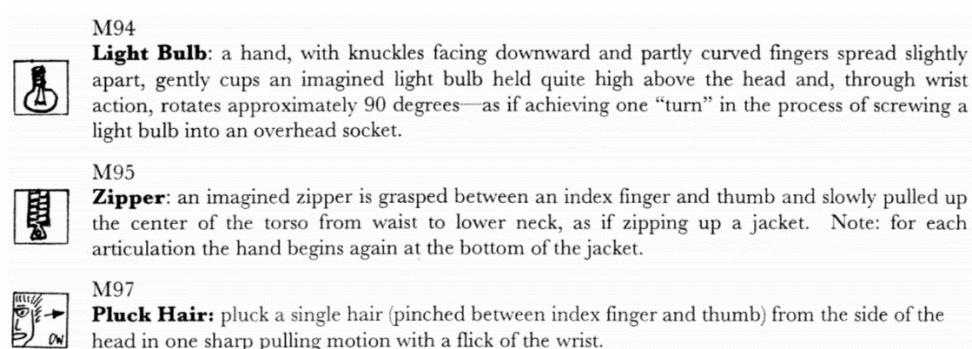


Figure 97 : exemples de pictogrammes d'*Aphasia* accompagnés de leurs grilles descriptives¹²¹⁰. APPLEBAUM, Mark. *Aphasia [partition]* op. cit., p. 22

Les descriptions données par Mark Applebaum sont tellement précises qu’elles empêchent *a priori* toute liberté dans l’interprétation¹²¹¹. En outre, même si des gestes comme « manger un sandwich » ou « prier » sont *iconiques*¹²¹², le compositeur indique dans la préface que « les comportements historiques ou théâtraux (hormis, il faut bien admettre, le silence stylisé) sont inutiles et indésirables ; l’expressivité de la pièce réside dans la simplicité des gestes eux-mêmes¹²¹³ ». L’intérêt d’*Aphasia* se situe donc entièrement dans la physicalité des gestes mis en jeu (qualité du mouvement, cinétique) et dans les associations qu’ils entretiennent avec les fragments sonores qu’ils semblent déclencher. La mise en pratique de cette « vue réduite¹²¹⁴ » est facilitée par le fait que les gestes sont enchaînés rapidement et sans aucun rapport entre eux. À ce sujet, le compositeur précise que « la succession rapide des gestes, ainsi que leur brièveté temporelle, aide à neutraliser certaines des associations du monde réel identifiées dans la notation¹²¹⁵ ». Pour ces raisons, *Aphasia* pourrait être qualifiée de pièce musicale

¹²¹⁰ Ces descriptions indiquent que le performeur doit effectuer une nouvelle action dès la mesure 94 (et éventuellement ensuite la répéter), consistant en un geste de rotation du poignet d’environ 90° au-dessus de sa tête, comme s’il vissait une ampoule. À la mesure 95, le performeur doit s’imaginer fermer une veste. Deux mesures plus loin, il doit faire comme s’il s’arrachait un cheveu de la tête, tout en donnant à voir la rotation du poignet.

¹²¹¹ Une étude comparée de différentes performances d’*Aphasia* montre que, malgré de grandes directives structurelles et un degré de liberté plutôt faible, les performeurs cherchent toujours à « jouer ». La composante de temps demeurant fixe pour le performeur, la comparaison de la réalisation des gestes devient encore plus pertinente. C’est justement parce qu’une action précise doit être réalisée, avec un degré de liberté en moins, qu’il est possible de discerner des différences subtiles entre les interprètes. La mémoire corporelle de chaque performeur est d’autant plus sollicitée et le spectateur perçoit directement cette corporalité, qui va au-delà du simple jeu instrumental. Les gestes des performeurs « trahissent » et façonnent leurs identités, leurs « signatures gestuelles ».

¹²¹² En l’occurrence, le simple fait de visualiser un geste *iconique* induit une charge signifiante liée à un contexte socio-culturel.

¹²¹³ “Histrionic or theatric comportments (beyond the admittedly stylized blankness) are unnecessary and unwelcome; the piece’s expressivity resides in the very straightforwardness of the gestures themselves.” APPLEBAUM, Mark. *Aphasia [partition]* s.n., 2010, n.p.

¹²¹⁴ Terme créé à partir de celui de Pierre Schaeffer. Puisque l’*écoute réduite* désigne le fait d’écouter un *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance et du sens dont il peut être porteur, la « vue réduite » désigne le fait d’observer un geste en faisant abstraction du sens socio-culturel dont il peut être porteur.

¹²¹⁵ “The rapid succession of gestures, as well as their durational brevity, aids in neutralizing some of the real world associations identified in the notation.” APPLEBAUM, Mark. *Aphasia [partition]* op. cit., n.p.

chorégraphiée. Des gestes familiers *a priori* signifiants ne semble en effet rester que la pure qualité du mouvement, à laquelle s'ajoute une fonction « artificielle » de déclenchement sonore. Après une étude préliminaire sur le geste, le son et le lien les réunissant, il s'agira de réaliser une analyse formelle ainsi que de dresser une typologie des différentes fonctions associées aux gestes. L'analyse se base sur une performance réalisée par le compositeur le 7 décembre 2011 au Centre de Recherche Informatique en Musique et Acoustique (CCRMA) de l'Université de Stanford¹²¹⁶.

Étude préliminaire

Le geste

Sur la totalité de l'œuvre, le performeur doit exécuter au total 122 gestes différents, joués à l'aide de la main droite, de la gauche ou des deux à la fois. Premièrement, une étude de la répartition des actions pour chacun des membres montre qu'il n'y a pas de prépondérance d'une main sur l'autre¹²¹⁷. L'ensemble des gestes est donc équitablement réparti sur les deux membres. Deuxièmement, les gestes requérant les deux mains n'assurent pas de fonction transitoire entre un geste réalisé d'une main puis un second réalisé de l'autre (MG => 2 mains => MD). Troisièmement, à de rares exceptions près, un geste est toujours associé à une main précise. En définitive, l'étude des associations entre gestes et mains n'apporte pas d'éléments d'analyse pertinents. Une approche en termes d'occupation d'espace pourrait alors se révéler plus adéquate. Il est possible de classer tous les gestes suivant la zone d'espace qu'ils occupent. La *kinesphère de jeu*¹²¹⁸ peut être divisée en six zones. La position « de repos » suivante assure une règle d'*articulation*¹²¹⁹ qui est nécessaire pour segmenter le « flux gestuel »¹²²⁰ :

¹²¹⁶ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=wWt1qh67EnA> (consulté le 5 février 2019).

¹²¹⁷ 29 gestes pour la main droite contre 24 pour la main gauche et 57 pour les deux mains ensemble.

¹²¹⁸ La *kinesphère* est un concept labanien qui peut être transposé au musicien afin de devenir un descripteur du mouvement – ou plus précisément, de l'occupation de l'espace. Dans une situation de jeu où le performeur ne bouge pas sur scène, tous ses mouvements sont circonscrits dans une « boîte » (la *kinesphère*) qui définit les « limites naturelles de l'espace personnel ». Au sein de cet espace théorique se trouve une zone de jeu précise où l'instrument va réagir. Nous la nommons « kinesphère de jeu ». LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 65.

¹²¹⁹ Terme emprunté à Pierre Schaeffer, d'après la règle d'*articulation/appui*. L'*articulation* consiste à séparer « le continuum sonore en événements énergétiques distincts ». CHION, Michel. *Guides des objets sonores*, op. cit., p. 114.

¹²²⁰ La photographie est reproduite avec l'aimable autorisation de Mark Applebaum.



Figure 98 : division de la *kinesphère de jeu* de Mark Applebaum pour la performance d'*Aphasia*. S, M et I désignent respectivement Supérieur, Médian et Inférieur

Après avoir séparé chaque type de geste selon qu'il se situe dans une des 6 zones d'espace ou qu'il concerne telle ou telle main (voire les deux), il ressort qu'aucune prédominance d'une direction d'espace ne se dégage, ni de trajectoire du point de fuite. Cette première direction d'analyse, qui s'occupe du nombre des événements et de leurs successions plutôt que de leurs singularités, ne permet donc pas d'apporter de résultats convenables au regard de l'organisation spatiale des événements d'*Aphasia*. Dans son ouvrage de référence, Abraham Moles dit que « la mesure de l'information tient moins dans le nombre de symboles transportés que dans le retentissement efficace de ces symboles, dans l'originalité du groupement de ceux-ci opposée à la banalité du prévisible¹²²¹ ». Déterminer les éléments saillants (par leur degré d'excentricité, leur durée, leur position spatiale, etc.) pourrait donc donner des informations plus pertinentes au regard du processus de réception de l'œuvre que la démarche précédente relevant finalement plus du quantitatif.

Le son

La bande son d'*Aphasia* a uniquement été créée à partir de matériau vocal. Dans la première partie, celle-ci est traitée à tel point qu'elle se trouve dépourvue de signification. Dans

¹²²¹ MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*, op. cit., p. 299.

la seconde, l'auditeur entend un homme qui récite des nombres dans plusieurs langues européennes. Le sonagramme complet se présente de la manière suivante :

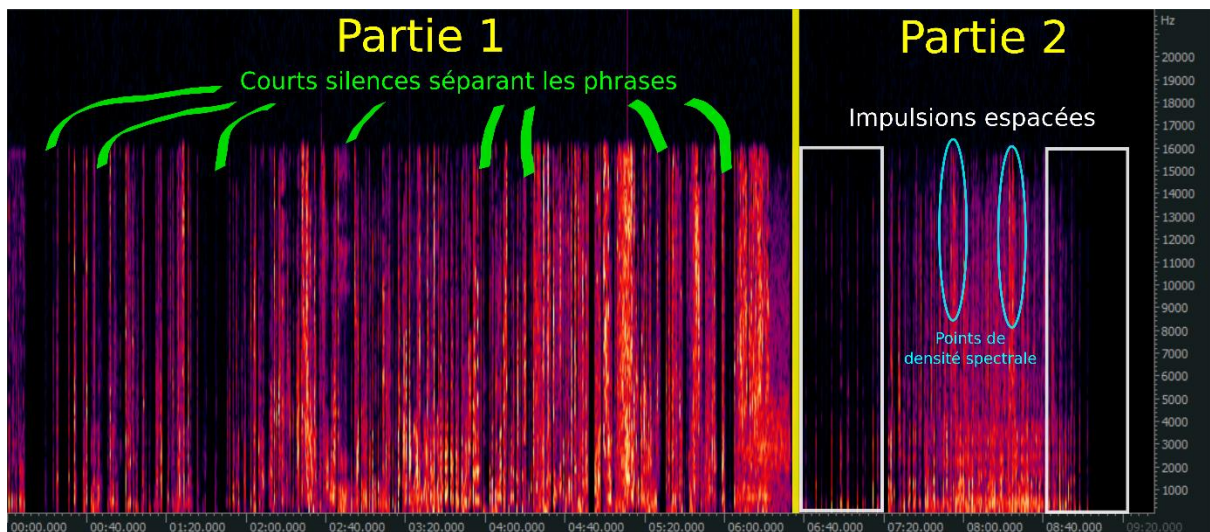


Figure 99 : sonagramme d'*Aphasia*

La première partie du sonagramme (à gauche) met en valeur la forme fragmentaire des différentes phrases musicales autant que la prédominance d'*objets sonores* de type impulsif. La seconde partie (à droite) illustre une forme en delta, qui débute et termine par des impulsions espacées (en blanc), et qui procède selon une progression spectrale dessinant une zone de densité délimitée par deux renforcements (en bleu ciel). Ce bref aperçu sonore d'*Aphasia* permet de cerner son articulation formelle générale. D'autre part, il n'existe aucune logique manifeste de *masse*, de *facture* ou de tout autre paramètre sonore au long de la pièce. Il ne semble donc pas nécessaire d'effectuer une analyse morphologique à un niveau local.

[Le lien geste-son](#)

Dans *Aphasia*, de même que la succession des gestes semble arbitraire, il n'existe pas non plus de rapport entre des critères morphologiques et des paramètres gestuels. En revanche, le compositeur recherche une réelle cohérence d'énergie entre le mouvement et le son : la forme spatio-temporelle du geste épouse celle du son. Par exemple, un geste lent correspond à un son long, un geste bref à un son bref, etc. Le paramètre de *facture*, qui permet de relier le son et le geste à partir du critère d'énergie, est également préservé. Pour ces raisons, la durée du geste n'est pas indiquée sur partition. Seul le point de rencontre entre le geste et le son suffit. Mark Applebaum dit que « les gestes des mains doivent être précisément synchronisés avec le son,

l'illusion étant que les gestes provoquent le son et vice versa¹²²² ». Le performeur doit donc rester droit, le regard fixe, de sorte que l'audience se concentre sur les gestes et leurs associations sonores. Les caractéristiques morphologiques inhérentes au geste instrumental sont également préservées : à un geste précis est associé une seule morphologie sonore. Parfois cependant, la règle n'est plus valable, comme lors des gestes cadentiels, où un *objet sonore* réverbéré est accompagné d'un geste plus large et plus lent que s'il n'était joué d'ordinaire, afin de mettre en valeur l'intention suspensive. Lorsque le performeur remonte lentement sa main comme s'il utilisait une fermeture éclair (m. 95), l'*objet sonore* est progressivement défiltré. Lorsqu'il fait rapidement trembler sa main devant lui, le son déclenché est *itératif*. Quand il imite le mouvement d'une brasse puis le mouvement inverse, le son subit une certaine transformation morphologique puis est ensuite lu à l'envers. Dans tous les cas, le lien n'est pas arbitraire : il s'agit de produire un parallélisme énergétique entre le geste et le son.

Analyse formelle et fonctionnelle

Aphasia est clairement constituée de deux grandes parties. La première est faite d'une succession de séries de gestes sans rapport entre eux et associés à des sons vocaux traités. La seconde consiste en la répétition d'un seul geste et une accumulation d'*objets sonores* vocaux non traités qui finit par provoquer un climax par saturation d'informations. Ces parties sont séparées par un *geste cadentiel* « dissonant ». La partie 1 est donc caractérisée par des associations insolites (mais cohérentes) et constamment renouvelées entre gestes et sons, tandis que la seconde sépare progressivement les deux éléments. Le geste finit en effet par s'effacer derrière le son. Le performeur, demeurant immobile lors du climax sonore – qui représente par ailleurs la dissonance maximale dans le lien geste-son – semble être dépassé par les événements sonores de la bande.

La fragmentation du discours formé des successions rapides de gestes bien distincts empêche de rassembler plusieurs gestes consécutifs pour obtenir des phrases homogènes. Il est en revanche possible d'étudier indépendamment chacune d'entre elles. La plupart du temps, la phrase est délimitée par un ensemble fermé de types de gestes employés et par le retour à la position neutre du performeur (mains à plat sur les genoux).

¹²²² "The hand gestures must be precisely synchronized with the sound, the illusion being that the gestures cause the sound or vice versa." APPLEBAUM, Mark. *Aphasia [partition] op. cit.*, n.p.

Description pas-à-pas

La première partie d'*Aphasia* peut se segmenter en 8 séries de gestes formant en tout 16 sections. Chaque geste n'apparaît que quelques fois (généralement moins de quatre) et ne dure qu'un court instant (généralement moins d'une demi-seconde), de sorte que le matériau est tout le temps renouvelé. Voici un histogramme montrant la répartition des gestes suivant qu'ils constituent des répétitions des sections antérieures ou bien qu'ils produisent une nouvelle information :

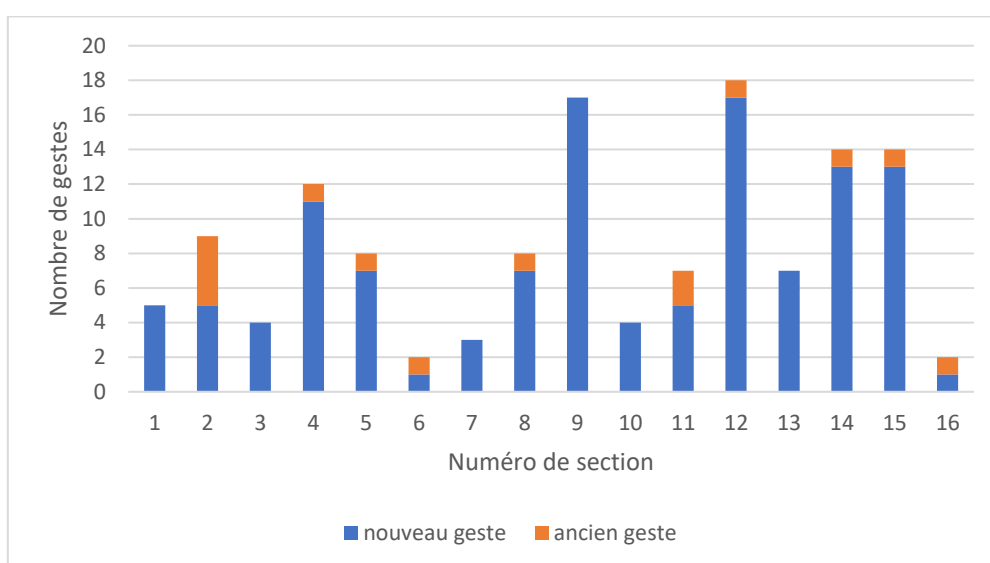


Figure 100 : répartition des gestes suivant les 16 sections de la partie 1 d'*Aphasia*

D'après cette figure, les 16 différentes sections qui constituent la partie 1 sont construites comme une succession de paquets de nouveaux gestes (en bleu). De plus, lorsqu'un geste est emprunté à une section antérieure (en orange), il s'agit la plupart du temps soit d'un geste particulier (donner un tour de clef) soit d'un geste de tuilage qui sert à lier les différentes sections. Voici une description pas-à-pas de ces différentes sections :

1) Mesures 1-25 : écriture par accumulation

- i. La première section (mm. 1-13) se divise en deux phases, une faite d'un couple de gestes (a, b) et une seconde consistant en une reprise agrémentée de trois nouveaux gestes (a, b, c, d, e). Dans les deux cas, cela se termine par un même geste cadentiel qui agrandit la *kinesphère de jeu* (mm. 8 et 13) et qui est associé à un écho (de type *delay* et/ou réverbération) ;

- ii. La deuxième section (mm. 14-25) se divise également en deux phases et procède elle aussi d'une écriture par accumulation. Cette fois-ci, la zone de jeu se situe plus haut (au-dessus du buste). Le centre de gravité est donc déplacé. Le lien avec la partie précédente se fait d'une part grâce au geste « donner un tour de clef » et d'autre part à l'aide d'un *objet sonore* de la section « i » qui se trouve cette fois-ci associé à un autre geste ;
- 2) Mesures 26-48
- iii. Les mesures 26-34 sont réalisées à partir de quatre nouveaux gestes et se terminent par le signe « V » (index et majeur tendus vers le haut). L'univers musical reste similaire à celui de la section précédente : une suite espacée de gestes et de sons *impulsifs* ;
 - iv. Les mesures 35-48 comportent une dizaine de nouveaux gestes. Il s'agit d'une phrase très dense (on compte par exemple 7 gestes différents sur les mesures 38-39) qui se termine sur une *coda* (atténuation dans la répétition d'un geste puis enchaînement avec l'imitation de l'action d'un fruit à presser à la main droite puis la gauche). Le geste « donner un tour de clef » réapparaît tandis que le dernier geste (fermer une fenêtre de bas en haut avec les deux mains) assure une fonction cadentielle, tant du point de vue sonore que visuel ;
- 3) Mesures 49-77 : prépondérance de gestes réalisés par les deux mains en même temps
- v. La première section (mm. 49-63) est exclusivement construite sur ce principe et se termine sur un geste de grande amplitude associé à un son en écho (*geste cadentiel*) ;
 - vi. La seconde section (mm. 64-73) se caractérise par la présence du geste « donner un tour de clef » qui vient perturber l'harmonie phraséologique fondée par l'activité des deux mains. Cette section se divise en deux phases séparées par un *geste cadentiel* à effet de *delay* (m. 70 : un tour de clef réalisé lentement par les deux mains) ;
 - vii. Les mesures 74-77 sont formées de 3 gestes insolites qui n'ont pas de rapport entre eux hormis le fait d'être joués avec les deux mains et de reposer sur deux morphologies successives : des rires transposés artificiellement dans l'aigu, des rires non transposés mais joués avec une courte réverbération ;
- 4) Mesures 77-81 : dissonance spatiale
- viii. Les mesures 77-81 créent une rupture dans l'occupation de l'espace. La zone de jeu du performeur est élargie, d'abord par le haut, puis progressivement vers le

- bas. Cette section se clôt par un geste de grande amplitude réalisé sur l'axe horizontal (plan frontal), accompagné d'un *objet sonore* qui paraît en écho ;
- 5) Mesures 82-113 : longue phrase, complexe à analyser à cause de l'hétérogénéité du matériau sono-gestuel et de la densité d'information engendrée
- ix. Les mesures 82-105 forment une suite de plusieurs parties reliées par des gestes de tuilage. Dans la seconde moitié de cette section (mm. 94-104), le performeur réalise dans le même temps un geste différent pour chaque main. En plein milieu, le geste « craquer un bâton » rompt cette synchronisation et l'on assiste à un déphasage construit sur une figure simple (mm. 101-104) : répétition d'un même geste/son qui forme un *sillon fermé* (chœur déclenché avec une main et modifié par l'autre). Enfin, cette phase se résout par un geste à effectuer avec les deux mains (mm. 106-107). Le performeur retrouve alors une certaine « harmonie » entre ses mains à partir de la mesure 108 ;
 - x. Dans les mesures 108-113, le performeur fait trembler une main puis y ajoute la seconde. La section se termine par un nouveau geste : élever le bras au-dessus de l'épaule et tirer de quelques centimètres un cordon imaginaire vers le bas ;
- 6) Mesures 114-137 : très longue phrase (par exemple, les mesures 132-135 font apparaître 13 nouveaux gestes) formée de trois sections
- xi. Les mesures 114-119 commencent par le geste clôturant la dernière section et se terminent par un nouveau geste qui sert lui aussi de tuilage pour la prochaine section ;
 - xii. Cette deuxième section (mm. 119-133) comporte des figures récurrentes formées d'un ou deux gestes, qui assurent une conduite au sein de cet enchaînement insensé ;
 - xiii. La troisième section (mm. 134-137) comporte 8 nouveaux gestes, joués chacun une seule fois. Ce paquet d'informations divergentes se termine sur un *geste cadentiel* qui dissipe la densité de l'énergie rapidement accumulée ;
- 7) Mesures 138-152 : dissonance spatiale
- xiv. Les mesures 138-152 sont séparées par un geste saillant (mm. 142-143) qui, lors d'un grand *crescendo*, brise le plan frontal pour exploiter le plan sagittal. Cette sensation d'ouverture spatiale crée un réel effet de surprise. Cette section se termine par un autre geste surprenant qui consiste à écarter très rapidement les deux bras au maximum dans le plan frontal ;

8) Mesures 153-177 : phrase divisible en deux sections, dont chacune finit sur le geste « donner un tour de clef », absent depuis la première série de gestes (hormis dans les mesures 37 et 65-70)

xv. La première section (mm. 153-168) contient une cadence explicite formée d'un geste répété et ralenti : action d'un fruit à presser à l'aide de la main droite puis de la gauche, suivies d'un tour de clef réalisée par la main droite ;

xvi. La seconde section (mm. 169-177) est formée d'un geste *itératif* très long et identique associé à un *objet sonore* qui, lui, évolue. Le geste de donner un tour de clef, absent depuis le début de la pièce, ne se réaffirme que durant cette *coda*. La fonction rhétorique associée à la clef est bien présente. Il s'agit à la fois d'un geste de clôture mais également d'un geste qui ouvre sur la seconde partie de l'œuvre.

Enfin, dans cette première partie d'*Aphasia*, le compositeur utilise des opérations simples pour pouvoir varier l'enchaînement des gestes et des *objets sonores* : accumulations, gestes de rupture qui brisent la synchronisation entre les deux mains, gestes qui assurent une transition entre deux phrases, présence très éphémère de la plupart des gestes, gestes assurant une dissipation de l'énergie et un léger silence afin de clôturer les phrases, figure-types pour démarrer une phrase (par exemple la répétition), gestes surprenants venant exploiter de nouvelles zones spatiales.

La seconde partie d'*Aphasia* (mm. 178-235), qui ne représente qu'un tiers de la durée de la pièce, est construite sur le principe du *sillon fermé*. Un même geste (retourner les deux mains en présentant les paumes du torse vers l'audience) est répété à l'identique et toujours synchronisé avec le mot « one » qui est émis par les haut-parleurs. L'information régulière que fournit ce geste métronomique est de plus en plus diluée dans l'information sonore. La phrase se termine en *decrescendo*, comme si le mouvement subissait un effet de *delay* et rappelait l'écho des fins de phrase de la première partie de l'œuvre. Puis, le performeur reste immobile durant près d'une minute et la pièce finit par 15 secondes de silence.

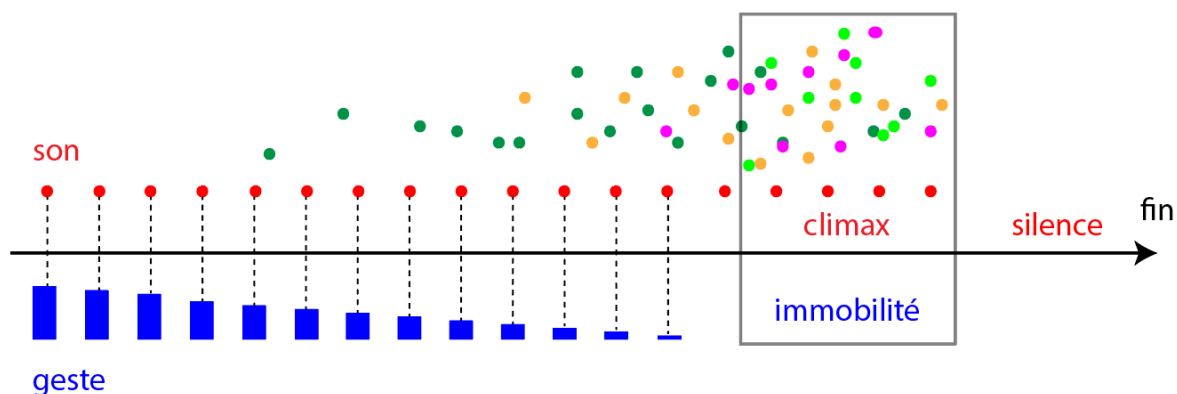


Figure 101 : schéma contrapuntique simplifié de la partie 2 d'*Aphasia*

Le geste unique (en bleu) est toujours associé au mot « one » de la bande sonore (point rouge), le premier terme intelligible de la pièce. À partir de cet objet assurant une pulsation régulière se superpose une série d'autres nombres (points de différentes couleurs) qui vient créer une perturbation. L'entropie s'accroît par la densité des termes et le nombre de langues utilisées (anglais, puis espagnol, italien, français et allemand). Au fur et à mesure, le geste décroît en intensité tandis que la régularité donnée par le « one » est complètement noyée dans la masse vocale, jusqu'à s'arrêter complètement. Dans la minute de « silence gestuel » (immobilité) qui suit, la quantité d'information sonore continue de croître pour arriver à un point culminant, puis diminuer. Quelques fragments demeurent et l'interprète est toujours immobile. La pièce termine alors par un moment de silence total. Finalement, le compositeur délaisse progressivement l'information visuelle (selon un fondu de sortie réalisé par la répétition du geste métronomique) pour se focaliser sur l'information sonore, avant de peu à peu renoncer à celle-ci pour obtenir une information nulle. Cette seconde partie repose donc sur une dialectique geste-son qui ne saurait être perçue dans sa seule dimension sonore.

Typologie fonctionnelle du geste

L'analyse descriptive précédente permet d'établir une typologie des différents gestes utilisés. Si certains ne possèdent *a priori* aucune fonction particulière (gestes *incidentaux*), d'autres élargissent l'espace de jeu (gestes perturbateurs), assurent une dissipation de l'énergie (gestes cadentiels), permettent de passer à la série de gestes suivante (gestes de tuilage), assurent une fonction métaphorique (gestes rhétoriques) ou simplement un rappel (gestes récurrents). Voici une description accompagnée d'un exemple pour chacun des cas :

- Gestes *incidentaux* : ces gestes ordinaires n'ont aucune incidence sur la forme musicale. Ils n'assurent aucune fonction et leur éventuelle signification sociale s'évapore. Il peut s'agir d'une imitation d'un ticket de transport à déchirer, d'une canette de bière à décapsuler ou bien encore d'une banane à éplucher ;
- Gestes perturbateurs : ces gestes provoquent des dissonances dans le discours musical. En plein milieu d'une série, le performeur déploie ses bras à l'horizontal et pivote de manière à occuper l'axe de la profondeur (mm. 142-143). D'une certaine manière, il « tord » la *kinesphère de jeu* par un élément qui se situe clairement en rupture avec les phrases précédentes. La loi d'Abraham Moles citée précédemment, selon laquelle l'information se mesure avant tout dans l'imprévisible, rend tout-à-fait compte de l'effet de surprise engendré par cette « distorsion » de l'espace ;
- Gestes cadentiels : un geste, la plupart du temps nouveau, est suivi d'un silence afin d'assurer la clôture d'une phrase. Par rapport aux gestes *incidentaux*, les gestes cadentiels sont plus longs en durée et plus larges en termes d'espace. Ils fonctionnent de concert avec la bande sonore, celle-ci subissant une légère réverbération ou un *delay* le moment venu. Par exemple, le geste « presser un fruit » (mm. 165-169) met un terme à la partie 1. D'abord effectué à la main droite et exécuté selon un effet de *delay*, il est instantanément repris par la main gauche. Sa durée est d'une dizaine de secondes ;
- Gestes de tuilage : ces gestes servent à changer de phrase. Ils sont réalisés de la manière suivante : geste A (phrase 1) / silence / geste A (phrase 2). Par exemple, le geste de tirer un objet du haut vers le bas (m. 114) termine une courte phrase et, après un court silence (position de repos), débute une nouvelle phrase ;
- Gestes rhétoriques : la fonction de l'action ou l'action elle-même trouve un pendant discursif. Par exemple, donner un tour de clef verrouille une porte mais ferme aussi le discours musical (m. 178), tout comme le geste de craquer un bâton créer une rupture nette dans le flux musical (m. 100) ;
- Gestes récurrents : la répétition d'un geste (voire de deux) apporte une conduite globale du discours musical. L'hétérogénéité, qu'elle se situe dans l'enchaînement des séries de gestes ou dans celui des gestes eux-mêmes, laisse place à des rappels d'informations qui se situent toujours au niveau local (sauf exceptions, comme le geste de donner un tour de clef). La présence de gestes récurrents permet alors de jalonner la pièce de quelques repères malgré l'absence totale de cohérence dans la succession des différents gestes.

Conclusion

L'analyse d'*Aphasia* a permis de dégager plusieurs fonctions archétypales du geste et a mis en valeur un aspect phraséologique du geste. En effet, un geste n'est presque jamais énoncé tel quel (par un seul pictogramme), mais souvent suivi d'un autre, si bien qu'il ne semble pas possible de les séparer. Différentes sortes d'unités peuvent ainsi être établies : un geste (donner un tour de clef) se découpe en gestèmes (fermer la main, positionner le bras en avant, effectuer une rotation du poignet, ramener le bras le long du corps) et forme des phrases gestuelles (suite de plusieurs gestes se terminant sur une cadence). *Aphasia* est ainsi constituée de différentes phrases gestuelles qui sont regroupées en 16 sections, elles-mêmes réparties en 8 séries. Voici un schéma récapitulatif mettant en valeur une perception simplifiée des éléments formels de la pièce :

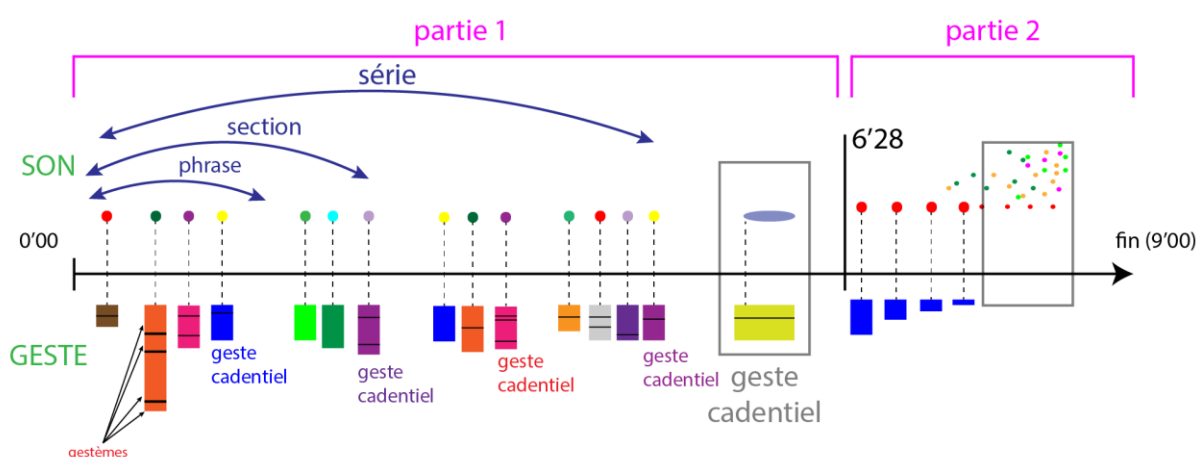


Figure 102 : schéma formel simplifié d'*Aphasia*

Bien que tous les gestes soient qualitativement différents (comme le sont les morphologies sonores associées), ils sont perçus par paquets. Dans la première partie, la parfaite synchronisation entraîne l'illusion d'un rapport de cause à effet entre les gestes et les *objets sonores*. Ce n'est qu'à la fin que, grâce à des éléments vocaux non traités, la symbiose entre le geste et le son n'opère plus. Le geste, synchronisé avec le son pendant une bonne partie de l'œuvre, finit par s'effacer derrière une vocalité intelligible.

L'aphasie désigne ce trouble du langage qui, dans le cas le plus extrême, mène à une perte totale de la faculté de s'exprimer. Avec un trait d'humour, le sous-titre de la pièce est « pour chanteur et bande » [*for singer and tape*]. Il y a donc de la part du compositeur l'idée

d'ériger la voix comme principe esthétique premier. En l'utilisant de manière acousmatique, mais en plaçant un interprète assis face à l'audience, Mark Applebaum met en évidence une manière interposée de communiquer. Le geste semble déclencher par intermittence des fragments de vocalité. Par l'électronique, le performeur « trouve sa voix » et peut établir une sorte de pré-langage avec l'audience. Cependant, le type de matériau vocal employé décrit une sorte de difficulté à s'exprimer et traduit métaphoriquement une symbolique agonistique. L'électronique est une contrainte à laquelle le performeur doit faire face mais elle s'avère néanmoins nécessaire s'il souhaite recouvrer la parole. La voix engendre également l'absence de synchronisation, qui finit par trahir la « supercherie » : l'interprète n'a aucune emprise sur la machine. Malgré l'absence de linéarité dans la succession des différents gestes, la voix sert donc de liant. Elle amène une force de cohésion et de continuité durant toute la performance. Le simple fait que la voix soit présente de bout en bout – mais sous diverses formes : parlé, chanté, etc. – donne une cohérence d'ensemble, selon une certaine progression : phonèmes traités, fragments chantés et traités, énonciation de termes intelligibles (aucun traitement).

Dans *Aphasia*, le geste s'efface derrière la voix. Tout d'abord, même s'il n'est présenté que sous qualités esthétiques, le geste n'est pas tout-à-fait réduit à la pure forme du mouvement puisqu'il possède une intention musicale (l'illusion d'une fonction de déclenchement sonore). L'intention originelle du geste, qui ne vit que dans un cadre socio-culturel donné, est abandonnée au profit d'un but uniquement fonctionnel. En structurant les gestes de la vie courante imprégnés dans notre mémoire corporelle, Mark Applebaum défonctionnalise et désociabilise le geste pour le réassocier à un objet musical. Tout compte fait, le geste finit par ne plus avoir aucune fonction (de déclenchement sonore). En somme, Mark Applebaum « déshabille » complètement le geste pour n'en garder que le pur mouvement, qui lui-même finit par s'effacer au profit d'avalanches sonores incontrôlables.

*
**

Les deux pièces mixtes utilisent la bande de manières différentes. Tandis que dans *Acustica*, celle-ci est considérée comme un performeur supplémentaire et interagit avec les autres sources sonores (en se diluant, en s'opposant, en amplifiant les gestes, etc.), dans *Aphasia*, la bande constitue la seule source sonore et définit une virtualité vis-à-vis du jeu du performeur. L'analyse a permis de dégager une typologie fonctionnelle du geste ainsi que de mettre à jour une forme musicale stricte reposant sur le jeu de synchronie geste-son, le montage d'événements successifs et la présence d'événements saillants, qui viennent soit perturber

l'espace de jeu soit jalonné l'œuvre. Pour *Acustica*, l'analyse a permis de relever un schéma formel (avec une certaine réserve) ainsi que différentes caractéristiques du spectaculaire (théâtralité de l'action, disproportion d'intensité entre un geste et un son, tensions de différentes natures, mécanisation du geste d'exécution, détournement d'objets iconiques ou domestiques, etc.). Dans les deux pièces, la présence d'une bande sonore rend possible des relations discontinues entre le visuel et le sonore. Les prochaines études de cas utilisent du traitement sonore en temps réel à partir des gestes du performeur, ce qui offre encore d'autres possibilités en matière de spectacularité et de structuration de la forme.

Œuvres électroacoustiques

Morphosis (Patrick Nunn, 2014)

Morphosis est une pièce pour piano et électronique présentée le 8 juin 2015 à l'IRCAM lors du colloque « Inventing Gestures » organisé pendant le festival Manifeste. Elle a depuis été jouée une dizaine de fois à travers le monde, que ce soit à Belfast, Huddersfield, Sydney, Melbourne, Perth, Brisbane, Cheltenham, Londres, Guildford, Berlin, ou Shetland. Commandée et dédiée à Zubin Kanga, pianiste spécialisé dans la création contemporaine – qui partage par ailleurs son travail collaboratif dans des publications scientifiques¹²²³ – *Morphosis* est articulée par un ensemble d'informations sonores provenant du piano ainsi que par des informations visuelles résultant des mouvements du performeur, sur lequel sont posés divers capteurs. Ce dernier doit en effet insérer dans son jeu pianistique de courtes séquences gestuelles à l'aide de ses poignets (torsions, levés, rotations, etc.) auxquels sont reliés des échantillons de l'instrument captés durant la performance et traités informatiquement (tels qu'un *delay*, une réverbération ou de la modulation de fréquence). Puisque le jeu pianistique n'emploie pas de techniques étendues¹²²⁴, la spectacularité découle du phrasé (parcours de toute l'ampleur du clavier, accords serrés joués *pp*, point focal sur l'extrémité du clavier lors de trilles, etc.) ainsi que du jeu extra-pianistique (les « gestes aériens »). L'analyse s'appuie sur l'interprétation effectuée à la Royal Academy of Music de Londres le 4 janvier 2015 par Zubin Kanga¹²²⁵.

¹²²³ SCHUBERT, Alexander., KANGA, Zubin (entretien réalisé par). « Flaws in the Body and How We Work with Them: An Interview with Composer Alexander Schubert ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 535-553. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2016.1258105> (consulté le 7 août 2018) ; KANGA, Zubin. « Not Music Yet: Graphic Notation as a Catalyst for Collaborative Metamorphosis ». *Eras Journal [en ligne]* 2014, vol. 16, n°1, pp. 37-58. Disponible sur : <http://artsonline.monash.edu.au/eras/files/2014/10/Kanga-Eras-161.pdf> (consulté le 18 janvier 2019).

¹²²⁴ Les techniques étendues désignent ici les modes de jeu pianistiques dépassant le cadre du romantisme. Comme le montre Luk Vaes, ces techniques naissent dès le XVIII^e siècle mais deviennent monnaie courante seulement à partir du XX^e siècle. Pour plus d'informations, cf. : VAES, Luk. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. Thèse de doctorat : Musique. Leyde : Université de Leyde, 2009.

¹²²⁵ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=7BQPZK5fNcw> (consulté le 22 juillet 2018).

Morphosis dure environ 8 minutes et peut se diviser en 5 parties marquées par de longues respirations. Les durées respectives sont : 1'27, 1'30, 1'59 (premier climax), 34'', 2'22 (second climax). Une Analyse de Niveau Neutre¹²²⁶ (ANN) nous mène à la proposition suivante décrivant les caractéristiques saillantes de chacune des unités, selon trois niveaux de hiérarchisation :

1. [mm. 1-13]

1.1 [mm. 1-3] : succession aérée d'agrégats de faible densité, faible dynamique (*pp*), intervalle récurrent de septième majeure (7M), notes polaires (*si*, *sib*), en particulier dans l'aigu (*si₄*), fragmentation, accidents

1.2 [mm. 4-6] : itérations provoquées par des trilles, progression d'intensité en delta (<>)

1.3 [mm. 7-12] : pulsation et régularité rythmique (2 pour 3, 4 pour 3), stationnaire

1.4 [m. 13] : cadence (descente dans le grave + *crescendo*)

2. [mm. 14-25]

2.1 [mm. 14-16] : agrégats espacés dans le temps, pas de note polaire, point d'orgue dans le registre grave

2.2 [mm. 17-21] : accumulation d'agrégats (a, ab, abc, etc.) puis transposition sur tout le registre du piano (du grave vers l'aigu) + *crescendo*

2.3 [mm. 22-25] : transition, stationnaire, trille « avorté », paquets de notes isolées et espacées, point d'orgue dans le registre grave + *codetta*

3. [mm. 26-63]

3.1

3.1.1 [mm. 26-31] : suite régulière d'accords, émergence d'une seconde voix, autonomisation des deux voix

¹²²⁶ Rappelons la définition du niveau neutre par Jean-Jacques Nattiez : « le niveau neutre est un niveau d'analyse où l'on ne décide pas *a priori* si les résultats obtenus par une démarche explicite sont pertinents du point de vue de l'esthétique et/ou de la poétique. Ce qui rend neutre ce niveau descriptif, c'est que les outils utilisés pour le découpage des phénomènes sont exploités systématiquement jusqu'à leurs ultimes conséquences, et ne sont remplacés que lorsque de nouvelles hypothèses ou de nouvelles difficultés conduisent à en proposer de nouveaux. 'Neutre' signifie ici que l'on va jusqu'au bout de l'application d'une procédure donnée, indépendamment des résultats obtenus ». NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1976, pp. 54-55.

- 3.1.2. [mm. 32-44] : flux entrecoupé 5 fois par des gestes aériens provoquant des pauses nettes dans le discours. Chaque reprise de jeu s'effectue de plus en plus fort (*pp => ff*)
- 3.2
 - 3.2.1 [mm. 45-47] : plus agité (accélération puis *crescendo*), sans coupure
 - 3.2.2 [mm. 48-55] : frénésie dans le registre grave (doubles croches staccato, *ff*) entrecoupée de gestes aériens à 3 reprises
 - 3.2.3 [mm. 56-63] : montée brutale, reprise en écho (*decrescendo f => pp, rallentando* et fragmentation), grand point d'orgue
- 4. [mm. 64-80] : phrase binaire (montée fragmentée de la partie précédente, notes aiguës disparates jouées *staccato*) jouée 5 fois
- 5. [mm. 81-98]
 - 5.1 [mm. 81-88] : stationnaire, *ppp*, doubles croches jouées métronomiquement (rappel de 3.1) dans le registre médium-aigu
 - 5.2
 - 5.2.1 [mm. 89-90] : trille (extrême aigu) puis descente jusqu'au médium
 - 5.2.2 [mm. 91-92] : idem, descente jusqu'à l'extrême grave
 - 5.3 [mm. 93-96] : deux montées (agrégats de triple croches) sur toute l'étendue du clavier, la deuxième bien plus brève
 - 5.4 [mm. 97-98] : *coda*, arpèges d'agrégats joués *pp* (traces de l'énergie accumulée précédemment) simulant un *delay (morendo)*

Puisque la composition reste globalement étrangère aux répétitions de motifs, quels qu'ils soient, une analyse paradigmatique de niveau local ne serait pas judicieuse. En revanche, il est possible d'en réaliser une à un niveau plus macroscopique, c'est-à-dire suivant les différentes phases décrites ci-dessus, en y ajoutant les passages de gestes aériens où le performeur tord ses poignets. On obtient le résultat suivant :

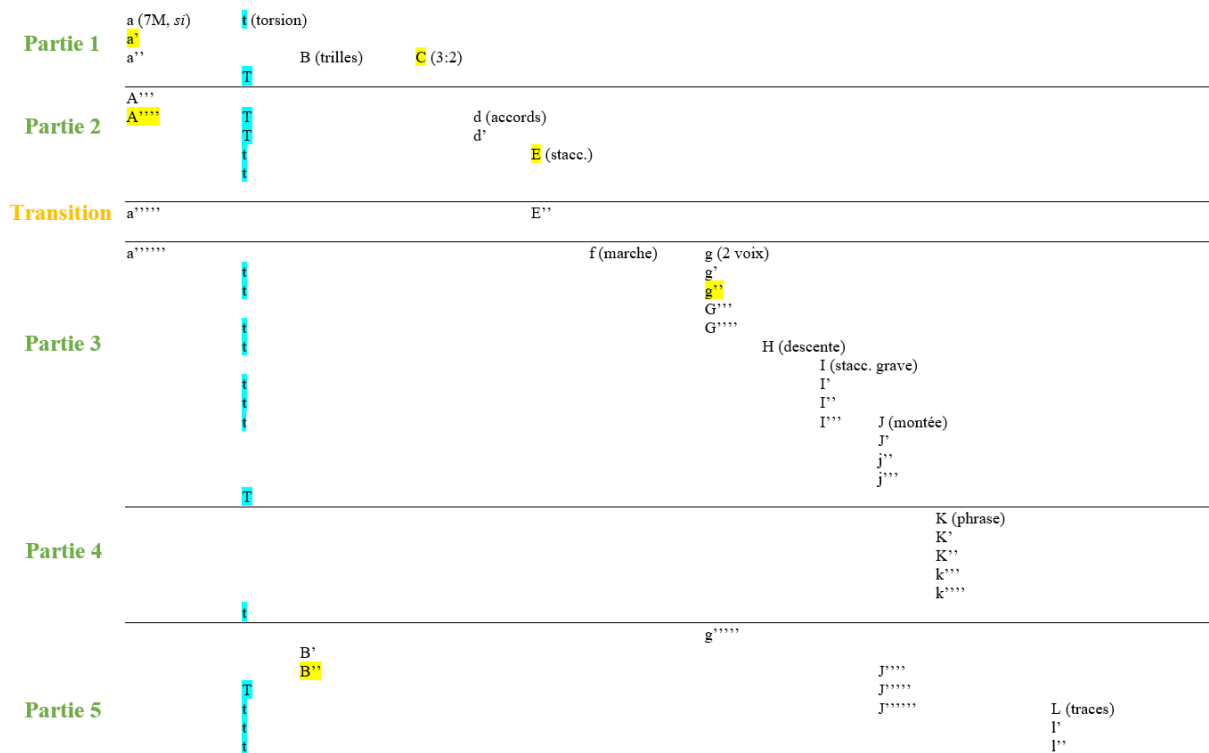


Figure 103 : analyse paradigmatique macroscopique de *Morphosis*. Chaque partie est séparée par un trait horizontal. Une lettre minuscule (majuscule) désigne une nuance entre *ppp* et *p* (*mf* et *ff*) ; les longues notes graves cadentielles sont surlignées en jaune tandis que les torsions des poignets sont signalées par du bleu ciel

Premièrement, cette représentation illustre de façon synthétique les différents types d'événements de l'ANN. Le matériau se renouvelle constamment (chaque partie possède de nouveaux événements et il n'y a que très peu de reprises d'événements précédents), à tel point que seuls les gestes aériens semblent être garants d'une certaine régularité de jeu durant toute la pièce. Ces gestes jalonnent régulièrement le paysage sonore mais sont plus nombreux dans la partie 3, où les alternances entre le jeu au clavier et celui avec les capteurs sont plus rapides. Deuxièmement, les phases d'alternances entre un geste pianistique et un geste aérien se distinguent clairement (lettres G, I et L). Enfin, la figure illustre un effet d'écho (atténuation dans la répétition) de certains motifs (lettres J et K), comparable à l'effet électronique de *delay*¹²²⁷.

Cette analyse paradigmatique ne rend compte du rôle de l'électronique que de manière superficielle, le réduisant à des interventions sonores (lettre T). La situation est en réalité bien différente puisque l'électronique agit continuellement dans la pièce et crée donc des points de rencontre et de divergence qui ne sont pas seulement issus des gestes aériens. De plus, ce niveau

¹²²⁷ Le principe de base du *delay* consiste à dupliquer un signal en lui soustrayant un gain généralement identique à chaque itération, donnant ainsi à entendre un écho du son. Bien qu'il s'agisse d'un traitement audio standard dans le domaine numérique, l'effet existait déjà au GRM grâce aux inventions de Jacques Poullin au début des années 1950 (morphophone, phonogène chromatique, à coulisse ou universel).

d'analyse ne décrit pas précisément l'interaction entre sons et gestes aériens : les moments de rupture successifs sont bien indiqués mais (par exemple) aucune longueur des événements n'est mentionnée. L'évolution du paramètre de dynamique, qui semble pourtant primordiale d'un point de vue structurel, n'est également ici que peu observable¹²²⁸, tout comme les nuances de la lettre « d » (accords). Une distinction supplémentaire (italique, gras, etc.) n'aurait pas été appropriée à cause d'un souci de lisibilité d'une part – surcharge d'informations de natures différentes – et de la méthode même de l'analyse paradigmatique d'autre part. Celle-ci est en effet basée sur la répétition de motifs (ici étendue à des phrases) et force à revenir à la ligne à chaque nouvelle occurrence.

Rôle de l'électronique

Cette étape d'analyse fait appel à la typologie de Claude Cadoz (disponible en annexe). Dans *Morphosis*, les *gestes d'excitation* correspondent aux frappes des doigts sur le clavier, les *gestes de sélection* à la bascule du corps et au déplacement des mains au-dessus du clavier, et les *gestes de modification* sont *a priori* réduits à l'enfoncement de la pédale *forte* avec le pied du pianiste. L'électronique agit de deux manières différentes :

- 1) Dans des phases bien délimitées et très contrastantes par rapport au jeu du clavier ;
- 2) Pendant le jeu pianistique lui-même en venant se superposer à la performance acoustique.

Les deux niveaux sont complémentaires, de sorte que l'électronique apporte des éléments musicaux tout au long de la pièce, selon une intervention continue (grâce aux *gestes de sélection* et aux *gestes d'excitation*) et une intervention ponctuelle (offrant alors des *gestes de modification* d'ordinaire absent du jeu pianistique). Détaillons maintenant les deux types d'interaction.

Le premier cas représente l'interaction la plus visible. L'électronique réagit à plusieurs mouvements du performeur qui s'effectuent en retrait du clavier : rotation des mains, torsion des poignets, tension ou extension des avant-bras. Puisque le patch Max/MSP agit à partir d'échantillons prélevés directement de l'instrument, les gestes de cette première catégorie sont des *gestes de modification*. Par le biais de la machine, le compositeur augmente les possibilités

¹²²⁸ Le grand *crescendo* de la partie 3 (aboutissant au premier climax) n'est par exemple pas visible.

de jeu pianistique. Les gestes de torsion des poignets de Zubin Kanga possèdent une fonction cadentielle qui agit de deux manières : comme suspension du discours en s’immisçant de manière instantanée et brutale, comme résonance d’une longue phrase musicale. Ces gestes aériens sont donc des gestes de pause (demi-cadence, cadence évitée) ou de conclusion (archétype de la cadence parfaite). La torsion des poignets ainsi que la rupture nette que ce geste requiert sont spectaculaires car elles imposent un déplacement immédiat de la *kinesphère de jeu* : les mouvements aléatoires des mains s’opposent avec le jeu tactile au clavier. Finalement, ce premier niveau d’intervention de l’électronique peut se qualifier par plusieurs antagonismes : le toucher du piano opposé aux gestes aériens, les sonorités du piano contrastant avec les effets modulants, le déplacement de la *kinesphère de jeu*, l’interruption du flux musical. Le tableau suivant résume les interventions gestuelles du performeur et les fonctions sonores de chacune d’entre elles :

Intervention n°	Temps	Fonction
1	22’’	Prolongation du son (gel de la résonance) puis variation de hauteur
2	1’20	<i>Delay</i> + modification de la brillance pour éviter la simple répétition
3	1’59	X (non audible)
4	2’28	Déclenchement d’échantillons de notes
5	2’36	<i>Idem</i>
6	3’54	X
7	3’58	Déclenchement d’échantillons de notes très graves
8	4’10	Prolongation par freinage et distorsion spectrale
9	4’15	Trille filtré
10	4’25	Résonance + <i>trance gate</i> ¹²²⁹
11	4’28	<i>Idem</i>
12	4’31	<i>Idem</i>
13	4’56	X
14	6’55	Scintillement, hauteur très variable et sans direction
15	7’02	Résonance, prolongation du son
16	7’21	Dynamique de la résonance

Tableau 12 : fonctions des interventions gestuelles volontaires mettant en jeu l’électronique dans *Morphosis*. Sur fond bleu ciel les interventions agissant comme une résonance au jeu pianistique ; sur fond jaune les interventions inaudibles

¹²²⁹ Le *trance gate* est un effet audio usuel utilisé dans la création contemporaine de musique électronique. Il consiste à rapidement muter/démutter une note entretenue, suivant un pattern rythmique défini.

Même s'il existe des interventions inaudibles¹²³⁰, Zubin Kanga possède ici une certaine maîtrise par rapport à la résonance du son du piano. Il a donc un degré de liberté supplémentaire, un contrôle de plus sur un instrument qui finalement en possède très peu compte tenu de sa facture (vitesse d'enfoncement d'une touche, sélection d'une touche, prolongation du son grâce à la pédale *forte*).

Dans le second cas, le lien entre le geste et le son est beaucoup moins clair, créant ainsi parfois une seconde voix ou un bourdon. Ici, les *gestes de sélection* (mais également les *gestes d'excitation* dans une moindre mesure) sont « augmentés » par l'électronique. Le performeur donne alors à entendre ces gestes qui sont d'ordinaire muets. Le pianiste subit donc l'interaction de l'électronique à son insu. Il doit se concentrer sur son jeu alors que, par exemple, une deuxième voix se superpose à partir de ce qu'il vient tout juste de jouer. Par exemple, à la fin de la partie 1, le pianiste effectue un trille dans l'extrême aigu du clavier et la machine le reprend immédiatement en descendant progressivement dans le registre grave alors que le geste ne suit pas (le pianiste continue de jouer dans le même registre), comme si l'électronique anticipait le geste descendant (qui aura bien lieu) :

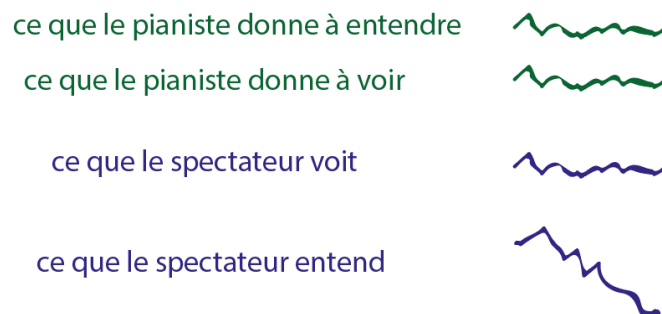


Figure 104 : représentation schématique de la perception d'une deuxième voix par l'électronique dans *Morphosis* (m. 5)

Ce schéma, à valeur purement indicative, illustre la « dissonance cognitive » que peut ressentir le spectateur devant ce type d'événements. L'électronique s'immisce subtilement dans le jeu au piano pour venir créer l'illusion d'une « troisième main » qui serait invisible. En définitive, l'électronique agit en continu. Il existe en effet toujours une nappe résonante qui est superposée au jeu pianistique. Elle est simplement parfois mise en avant et prend le dessus tandis que dans

¹²³⁰ Les gestes aériens de Zubin Kanga qui ne sont pas audibles sont attribuées au manque d'exactitude du fonctionnement du patch ce jour-ci. Dans l'interprétation du 14 juillet 2016 (16^e édition du NIME, Brisbane), chaque intervention du performeur est audible. Entre temps, le compositeur a probablement pu adapter le comportement du patch et le pianiste s'en imprégner un peu plus.

d'autres cas elle reste très discrète, située au fond de l'espace sonore. Voici toutes les occurrences des interventions électroniques durant le jeu pianistique :

Occurrence n°	Temps	Fonction
1	39''	Gel de résonance
2	54''	Reprise des trilles + chute de hauteurs (création d'une seconde voix)
3	1'20	<i>Delay</i> , cadence
4	1'40	La résonance crée une seconde voix
5	1'54	Résonance en <i>trame</i> ¹²³¹ + occurrence d'un trille filtré
6	2'42	Trille (anticipation)
7	2'50	Trille (cadence)
8	3'48	Échantillons de <i>masse cannelée</i> , plutôt dans le registre grave, <i>facture ponctuelle</i>
9	4'05	Prolongation par freinage et distorsion spectrale
10	4'38	Résonance + <i>trance gate</i> sur une dynamique ▲
11	4'43	Résonance + <i>trance gate</i> sur une dynamique ►
12	5'12	Nappe de résonance créant une 2 ^e voix (bourdon aigu) pendant 30 secondes
13	5'29	Vague de résonance
14	5'41	Échantillons de bruits, <i>facture ponctuelle</i>
15	6'12	Trille, chute vers le grave
16	6'31	<i>Idem</i>
17	7'06	<i>Chorus</i> , <i>delay</i>

Tableau 13 : fonctions des interventions de l'électronique durant le jeu pianistique de Zubin Kanga dans *Morphosis*

Bien qu'il soit parfois difficile de déterminer si la résonance provient du traitement réalisé par Max/MSP ou de l'enfoncement de la pédale, l'électronique semble donner une vie propre à la résonance des sons de l'instrument, pouvant venir contredire le jeu pianistique (comme lorsqu'une seconde voix est créée, créant alors un choc entre un geste fixe et un profil mélodique descendant) ou le dominer (lorsqu'il est au premier-plan en matière d'intensité).

Finalement, l'électronique agit de plusieurs manières (échantillonnage en temps réel, gel de résonance, effets de *delay* et *chorus*, filtres) mais procède principalement d'un prolongement de la résonance en direct du piano. Grâce à des *gestes de modification* qui n'existent pas habituellement, le piano n'est plus considéré comme un *instrument staccato* mais comme un *instrument legato*¹²³². L'électronique réalise une liaison morphologique entre les

¹²³¹ La « trame » est un terme utilisé par Pierre Schaeffer pour dénoter des « fusions de sons évoluant lentement ». SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 450.

¹²³² André Souris distingue deux grandes classes d'instruments. Les *instruments staccato* produisent des sons détachés (harpe, piano, grosse caisse, etc.) tandis que les *instruments legato* produisent des sons soutenus (basson,

différentes phrases pianistiques et se situe parfois à contre-courant du jeu physique réalisé sur le clavier. Ce faisant, le spectateur est témoin d'une relation antagoniste entre le performeur et son instrument. D'une part, Zubin Kanga a un contrôle sur la résonance du piano tandis que d'autre part, il doit la subir en tentant de jouer la partition. En définitive, il existe des phases où le traitement en temps réel prend le relai du jeu pianistique (prolongement), en particulier sur les points d'orgue, d'autres où il se superpose en créant une seconde voix (contrepoint), d'autres enfin où il modifie le timbre des phrases en train d'être jouées (modification). En considérant ces trois catégories fonctionnelles et en indiquant les moments où la couche électronique est plus sonore que celle provenant du jeu pianistique, on obtient le graphique proportionnel suivant :

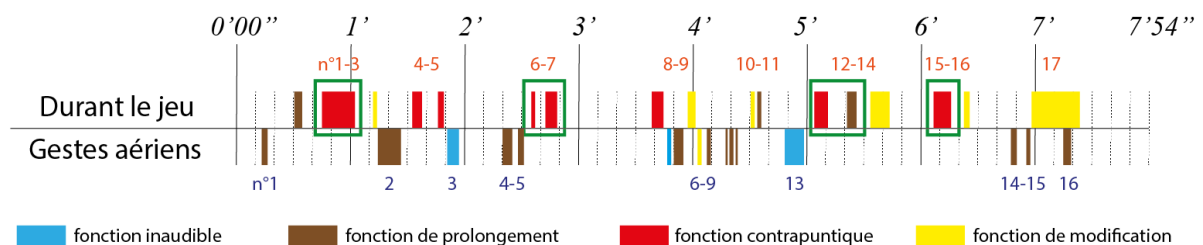


Figure 105 : interventions de l'électronique dans *Morphosis*. En vert lorsque les sons de l'électronique prennent plus d'importance que ceux du piano acoustique

Le graphique ne permet pas de dégager de forme particulière de *Morphosis* à partir des seuls paramètres associés à l'intervention de l'électronique : le visuel (superposition/détachement vis-à-vis du jeu au clavier) et le sonore (fonction de prolongement, de contrepoint ou de modification). Il met cependant en valeur les occurrences régulières des deux cas de figure liés au paramètre visuel, sans toutefois en privilégier un. En outre, le jeu au piano se trouve régulièrement en retrait vis-à-vis des sons résonants traités (rectangles verts), qui eux soulignent une divergence entre le niveau gestuel et le niveau sonore. En effet, l'ajout d'une deuxième voix par l'électronique (en rouge) permet de créer une dimension contrapuntique entre ce que le pianiste joue et ce que la machine envoie en retour. Elle est donc sonore mais pas visible.

flûte, violon, etc.). SOURIS, André. « Les matières instrumentales ». In : *Id., La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*. Bruxelles : Mardaga, 2000, pp. 83-89.

Analyse par les UST

Même si elle se base sur l'association d'unités possédant des critères morphologiques en commun, la découpe de l'analyse paradigmatique se situait au *niveau neutre*. En prenant en compte l'étude précédente sur le rôle de l'électronique, proposons maintenant un niveau *esthésique* à l'aide d'une segmentation suivant les UST. La procédure détaillée se déroule en trois étapes (en aveugle, sourde, en contexte) suivant le protocole suivant :

- 1) Isolement d'une unité selon la perception temporelle qu'elle présente ;
- 2) Attribut d'une étiquette parmi les 19 UST disponibles ;
- 3) Vérification des descriptions sémantiques et morphologiques ;
- 4) Remplacement par une autre UST si nécessaire.

En aveugle (UST sonores)

Voici le résultat d'une analyse paradigmatique des UST à un niveau purement sonore et établie à partir de deux types de critères (délimitation dans le temps, variation) :

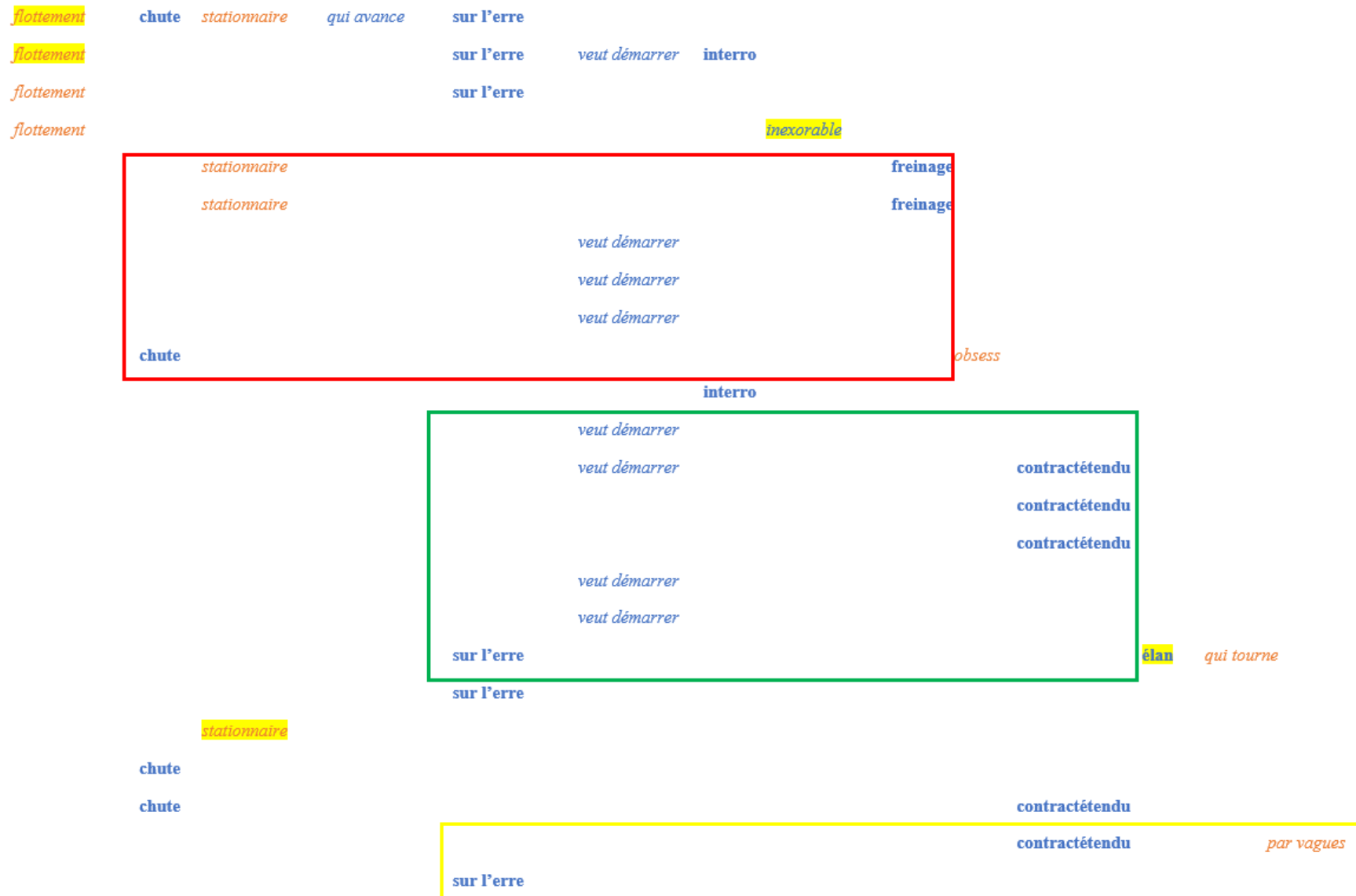


Figure 106 : analyse paradigmatique de *Morphosis* par les UST sonores. En gras les UST délimitées dans le temps ; en italique les UST non délimitées dans le temps ; en orange les invariants ; en bleu les variants. Le début d'une nouvelle partie est surligné en jaune. L'abréviation « interro » renvoie à l'unité *suspension-interrogation*

Tout d'abord, la figure met en évidence les phénomènes réguliers de rupture de temporalités. Nous relevons par exemple une alternance entre UST délimitées et non délimitées dans le temps (exemples encadrés en rouge et en vert). Deuxièmement, le tableau donne une lecture de la structure musicale. Les deux premières parties commencent de manière similaire (par l'UST *en flottement*), comme s'il s'agissait d'une variation de l'une par rapport à l'autre. Les troisième et quatrième parties débutent chacune par une UST singulière (*trajectoire inexorable, élan*), tandis que la cinquième commence comme la première (*chute* comme second élément, *sur l'erre* comme dernier élément), faisant ainsi apparaître l'archétype formel de la réexposition. Troisièmement, il y a une prédominance d'invariants par stagnation (*stationnaire, en flottement*) et de variants à évolution contrastée (*qui veut démarrer, sur l'erre*). Dans le premier cas, la constance de la matière sonore génère un état temporel peu fluctuant. Dans le second, la variance est assurée par l'existence d'une opposition de forces qui se déroule dans le temps. Malgré ces remarques, cette analyse ne rend pas compte de la progression d'une UST en une autre, et donc d'une certaine trajectoire de *Morphosis* qui se dessinerait au niveau local ou global. La discrétisation en différentes unités masque en effet différents éléments de progression, dont voici trois exemples :

- *Forme tressée* (3'41 – 4'07) : l'UST *stationnaire-freinage* devient *qui veut démarrer*, mais cela fait partie d'une même intention (en rouge). À un niveau d'analyse plus macroscopique, il s'agit d'un phénomène d'extension identifiable à l'UST *étirement* ;
- Effet de *delay* 1 : la succession de trois UST *contracté-étendu* (en vert) ne permet pas de rendre compte d'une intention unifiante (l'effet de *delay*) ;
- Effet de *delay* 2 : l'UST pré-finale *par vagues* (en jaune) décrit bien une dualité mais ne met pas en valeur la disparition d'énergie pourtant essentielle de ce processus de *delay*. Néanmoins, une dernière UST, *sur l'erre*, permet d'illustrer l'intention finale (en jaune).

Bien que les proportions de durées entre les différentes UST constituent une donnée essentielle pour l'analyse, elles demeurent absentes du tableau précédent. Voici un graphique représentant, pour chacune des parties, les proportions de chacune des UST présentées ci-dessus :

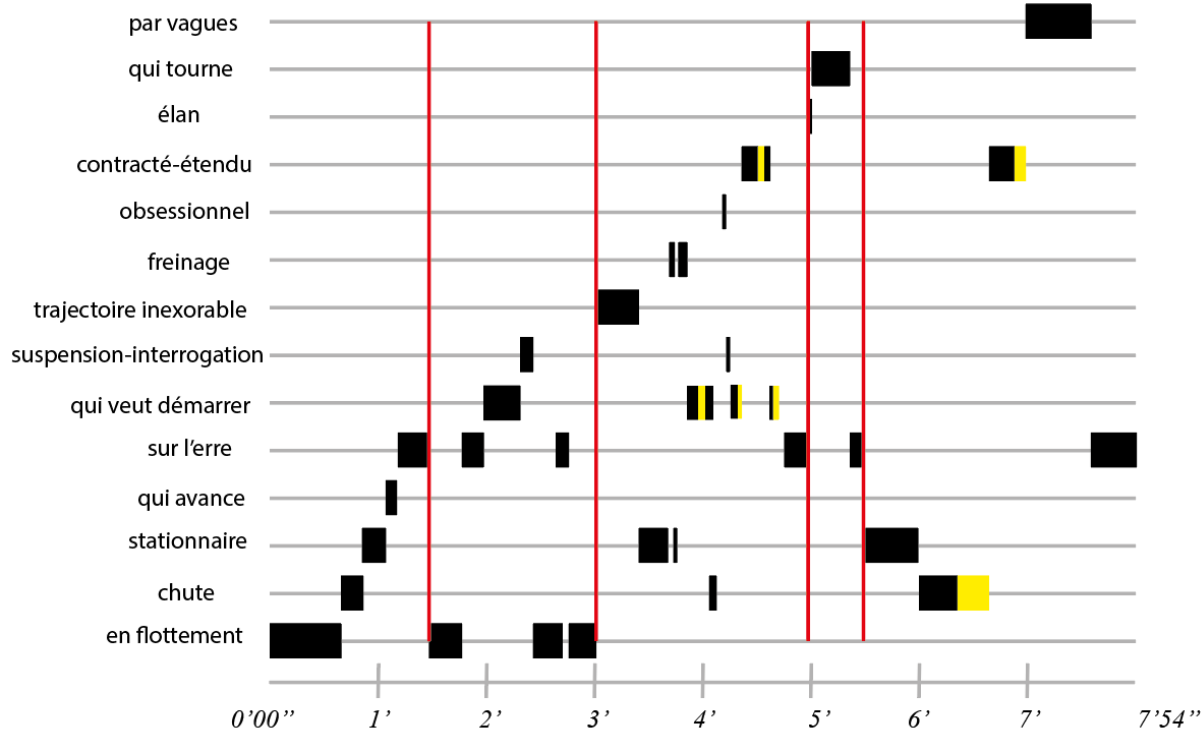


Figure 107 : proportions des différentes UST sonores dans *Morphosis*. Le jaune est utilisé pour différencier deux UST successives. Les lignes rouges séparent les différentes parties

Cette illustration des durées des UST n'apporte finalement pas de résultat supplémentaire. Il existe en effet de trop grands écarts morphologique et sémantique entre chaque UST, ce qui, dans le cas présent, ne permet pas de mettre en évidence une UST prédominante ou intervenant régulièrement dans le discours musical. Un regroupement de certaines UST pourrait résoudre ce problème, en commençant par évacuer l'unique occurrence des UST *élan*, *obsessionnel*, *par vagues* et *qui tourne*. Les UST apparaissent en effet plus pertinentes lorsqu'elles sont réunies par phrases. Dans notre cas, il y a par exemple une première phrase constituée de *en flottement*, *chute* et *stationnaire*. En d'autres termes, le flottement est assimilé à une certaine instabilité qui finit par chuter pour retrouver un état d'équilibre stationnaire. Une autre phrase, qui se situe à 2', est formée de la succession des UST suivantes : *qui veut démarrer*, *suspension-interrogation*, *en flottement*, *sur l'erre*. Un élément veut démarrer, puis se suspend pour provoquer une attente, qui finalement se dissipe peu à peu, passant à un état d'instabilité puis à une extinction totale. En rassemblant les UST non par phrases mais suivant les 6 catégories d'invariants de Xavier Hautbois (classification disponible en annexe), nous arrivons au résultat suivant :

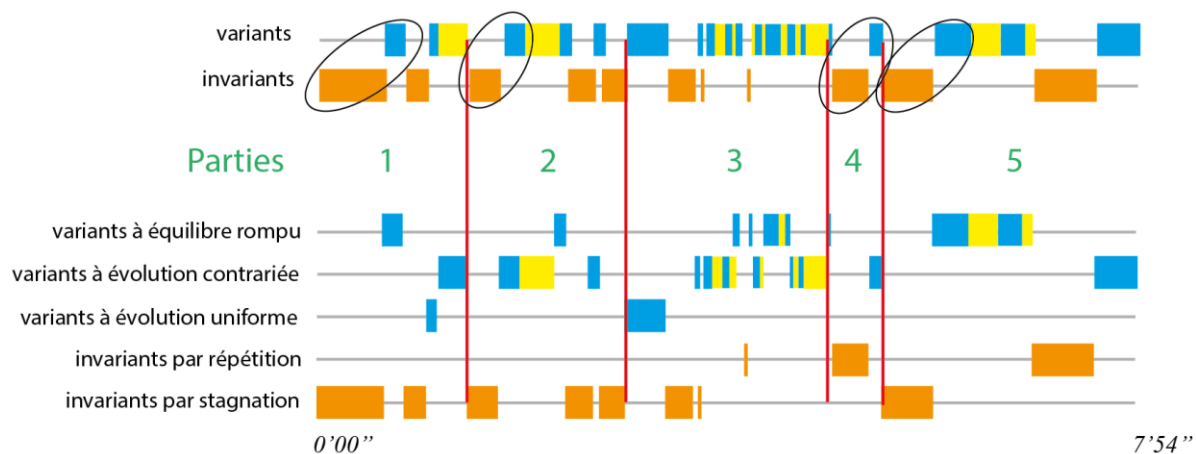


Figure 108 : proportions des UST sonores dans *Morphosis* regroupées selon le critère variants/invariants. Le jaune est utilisé pour différencier deux variants successifs

Cette figure met en valeur trois éléments d'analyse :

- 1) Il existe une proportion équitable entre les variants et les invariants, la répartition étant régulière sur l'ensemble de la pièce ;
- 2) Aucun invariant ne succède directement à un autre invariant ;
- 3) Hormis la troisième, les parties débutent chacune par un invariant suivi d'un variant (entouré en noir).

Finalement, ce dernier graphique proportionnel met en avant deux propriétés temporelles de *Morphosis* :

- 1) La forme musicale fonctionne par segments (selon les points 1 et 2 précédents). Il n'existe que deux grandes phrases où la sensation du temps vécu perdure dans la variation : les points culminants de l'œuvre (milieux des parties 3 et 5). Le reste du temps, la perception du temps vécu est sans cesse contredite, oscillant entre une sensation de variance et d'invariance ;
- 2) Une figure-type fournit un repère introductif pour les grandes sections (selon le point 3).

Sourde (UST gestuelles)

Contrairement à l'analyse en aveugle, nous proposons ici directement une visualisation proportionnelle des différentes UST du geste du musicien, selon les abréviations décrites en annexe :

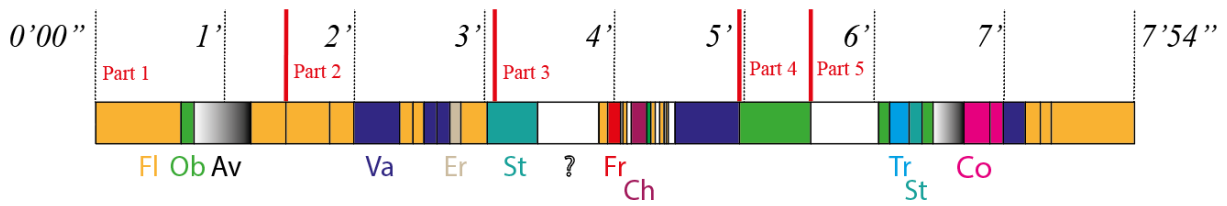


Figure 109 : proportions des UST gestuelles dans *Morphosis*. Une couleur différente est utilisée par UST. La liste des abréviations est disponible dans la figure suivante et en annexe

Plusieurs caractéristiques ressortent de ce schéma :

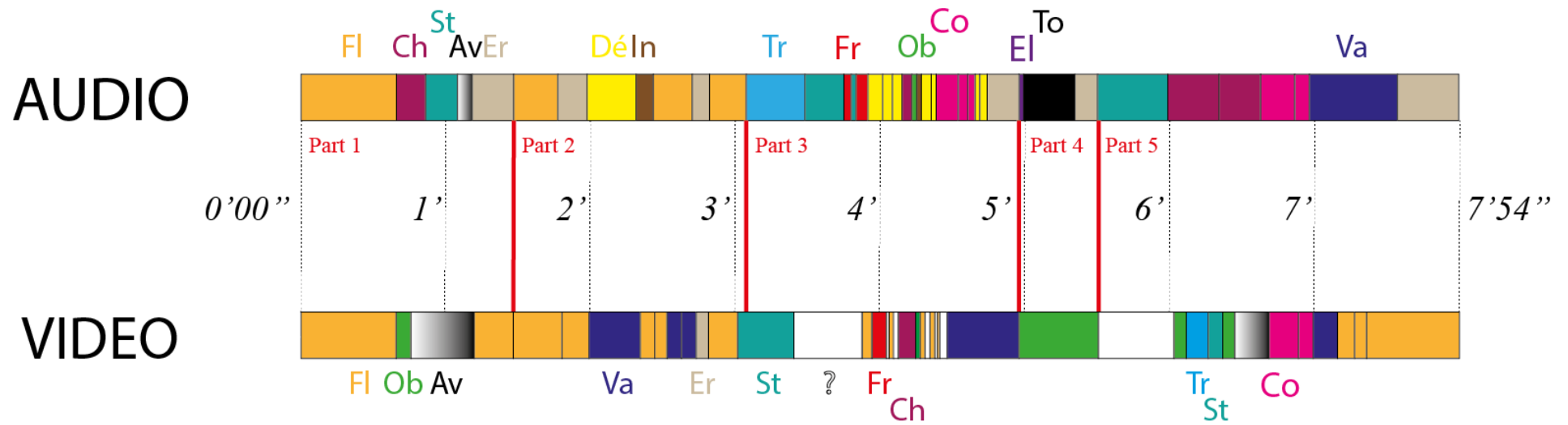
- 1) Il est difficile d'établir des différences sur le jeu au clavier. Les nuances perceptibles sont plus grossières que lors de l'analyse en aveugle. Il en résulte des passages riches au niveau sonore, qui sont soit impossibles à décrire à l'aide d'UST (en blanc sur le schéma) soit réunis sous la même UST. Par exemple, à 3'20, une pulsation visuelle est perceptible pendant une trentaine de secondes. Les mains se positionnent régulièrement de manières différentes, sans pour autant former de schéma logique, ce qui exclut le prolongement du régime stationnaire. L'UST *sans direction* semble donc appropriée. Or, le jeu sur les touches induit une zone du clavier explicite et cohérente qui vient contredire la force sémantique de l'UST en question. Il s'agit donc d'un choix indécidable ;
- 2) Puisqu'il n'est pas possible de dissocier l'élément A (jeu au clavier) qui alterne avec l'élément B (torsion des poignets correspondant à *en flottement*) au sein de la *forme tressée* (3'41 – 4'07), les UST de gestes semblent impuissantes pour rendre compte de tous les nœuds formels de *Morphosis* ;
- 3) Les UST seules isolent bien les phases de gestes aériens, mais sans les caractériser comme tels. Un élément pourtant essentiel de la dialectique geste/son n'est donc pas mis en évidence. Par exemple, les phases où le performeur tord ses poignets sont toujours désignées par l'UST *en flottement* alors que cette dernière peut aussi décrire le jeu au clavier ;
- 4) L'analyse permet de rendre compte de l'attitude corporelle du performeur dans sa globalité, y compris dans l'intention d'un geste. Par exemple, l'UST *sur l'erre* (2'40) est principalement dû au mouvement de la tête, qui ne s'entend donc pas. Néanmoins, pour des mouvements très localisés (par exemple lorsque le musicien joue dans un registre précis), les UST ne permettent pas de déceler finement les différences d'intensité. La dynamique semble plus difficile à percevoir par le mouvement que par le son ;

- 5) Une même phrase répétée de manière énergique change la perception du mouvement. On passe ainsi d'une sensation *par vagues* à une sensation *obsédante* (4'55). Dans ce cas, le regard et la frénésie digitale du performeur sont déterminants. Inversement, il manque parfois une dimension cruciale pour établir une distinction entre deux UST identiques mais produites par deux gestes très différents. À 2' par exemple, deux UST *par vagues* se suivent alors qu'une correspond à un va-et-vient sur l'étendue du clavier et l'autre à un va-et-vient d'une main perpendiculaire au clavier (c'est-à-dire dans un plan spatial très différent) ;
- 6) Il n'existe pas d'UST qui puisse décrire à la fois *freinage* et *par vagues* (c'est-à-dire l'effet de *delay* utilisé deux fois dans la pièce). À 6'55, le mouvement décroît en énergie tout en ralentissant mais l'UST *par vagues* ne permet pas de qualifier ce phénomène. De manière similaire, on ne peut pas rendre compte de la progression exponentielle de l'UST *qui avance* (descente du clavier qui démarre lentement puis s'accélère petit à petit). De même pour l'UST *par vagues* à 1'55 ;
- 7) Ce schéma possède des limites concernant les structures relationnelles. En le lisant, il n'est pas possible de savoir que l'UST *obsessionnel* à 4'20 constitue un développement et une fragmentation de l'UST *par vagues* qui la précède.

Enfin, les UST requièrent une réelle adaptation pour le mouvement et semblent impuissantes pour décrire un jeu pianistique fait de hauteurs et de rythmes. Dans le cas présent, il s'agit d'analyser une pièce employant un dispositif électroacoustique interactif. Cette musique souvent non pulsée, faite de niveaux d'énergie, de courtes répétitions et sans langage lié aux hauteurs de notes permet malgré tout aux UST d'apporter quelques résultats, qui deviennent alors plus pertinents lorsque l'on confronte les couches sonore et gestuelle.

En contexte

Au lieu d'effectuer une nouvelle analyse suivant une perception à la fois sonore et gestuelle – ce qui impliquerait de faire des choix entre ce que l'on voit et ce que l'on entend – nous préférons proposer une rencontre des analyses précédentes :



Légende des UST				
en flottement	trajectoire inexorable	par vagues	freinage	qui avance
obsessionnel	contracté-étendu	chute	stationnaire	qui veut démarrer
qui tourne	suspension-interrogation	élan	sur l'erre	

Figure 110 : superposition des analyses en aveugle et sourde de *Morphosis*. Les abréviations sont identiques à celles du précédent graphique

Cette représentation graphique met en valeur la succession de deux UST visuelles séparées par une résonance sonore (par exemple l'UST *par vagues* à 2'55), ce que ne permettait l'analyse sourde ou en aveugle. On observe également des contradictions entre ce qui est perçu de manière visuelle et de façon auditive. Par exemple, à 4', l'UST *qui veut démarrer* croise l'UST *freinage* qui sont différentes en tous points de vue. De même, à 1', l'UST *qui avance* croise l'UST *stationnaire*. Il existe bien sûr beaucoup de points de convergence, qu'il s'agisse d'une même UST (*en flottement* pour le tout début) ou bien d'UST similaires (*qui veut démarrer* avec *par vagues*, ou bien *stationnaire* avec *trajectoire inexorable*). La superposition des deux graphiques met également en valeur la « tresse » de la partie 3. La succession d'éléments différents se ressent au niveau sonore autant qu'au niveau visuel et la perception y est différente dans les deux champs perceptifs, ce qui ne fait qu'accroître la sensation de pic d'énergie, de climax. Contrairement à ce qui pouvait être pressenti, la segmentation n'est finalement pas plus fine en superposant les lignes audio et vidéo. Le graphique montre qu'il n'y a pas non plus de correspondances entre UST visuelles et UST sonores, mais des points de divergence entre ces deux niveaux de perception. En réduisant les UST en variants/invariants, on obtient le schéma suivant :

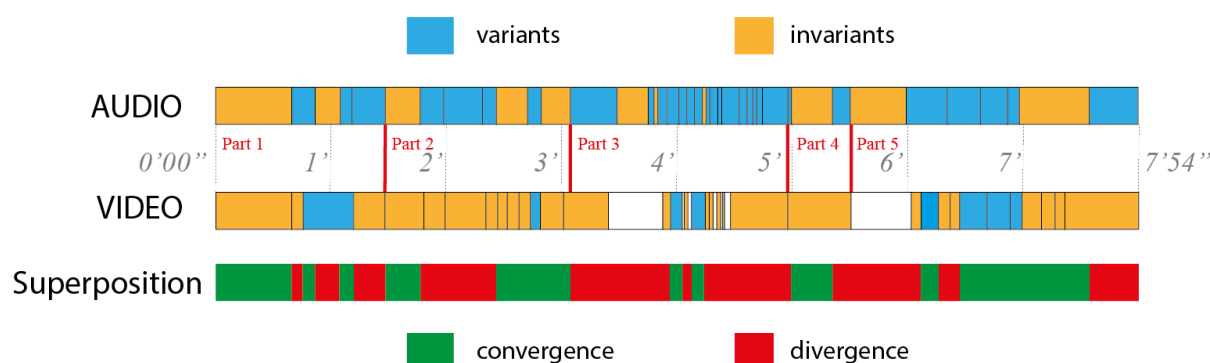


Figure 111 : regroupement des UST sonores et visuelles de *Morphosis* selon le critère variants/invariants

La figure met en valeur la prédominance du caractère divergent des UST (54%) plutôt que leur convergence (46%), qui voudrait qu'à un variant (respectivement un invariant) du domaine gestuel corresponde un variant du domaine sonore (respectivement un invariant). Chaque rectangle rouge crée donc potentiellement un « choc » pour le spectateur puisque ce dernier aurait simultanément la sensation d'une temporalité variable par rapport à ce qu'il entend et la sensation contraire par rapport à ce qu'il voit.

Conclusion

Chaque étape de l'analyse a apporté des éléments de compréhension supplémentaires. L'analyse paradigmatique rend compte d'un niveau formel, en illustrant par exemple les effets de *delay* et les phases d'alternances (appelées « tresses ») entre jeu pianistique et gestes aériens. La description du rôle de l'électronique permet de cerner la fonction des différentes interventions du performeur vis-à-vis du système interactif. Enfin, les UST, bien qu'elles semblent être inefficaces pour décrire leurs propres relations structurelles (ce qui motive justement l'analyse phraséologique faite en amont), donnent des éléments de réponse au regard de l'organisation temporelle perçue par l'auditeur-spectateur. Par ailleurs, si cette analyse de *Morphosis* nous a permis de faire une proposition via la méthode des UST, de manière empirique et dans une perspective contrapuntique geste/son, il semble qu'une transposition directe, sans aménagements préalables, souffre des problèmes évoqués plus haut. Malgré le fait que cet outil d'analyse acquiert une certaine force lorsque les unités sont regroupées par phrases, les UST requièrent une réelle adaptation en termes sémantiques pour pouvoir servir l'analyse du geste du musicien en situation de jeu.

Dans *Morphosis*, les gestes aériens du performeur ne dessinent pas de trajectoire formelle à proprement parler mais créent des phases (visibles dans chacune des illustrations précédentes) où une dialectique s'installe entre le pianiste et son instrument. Aux côtés d'autres éléments (trilles, *delays*, gestes cadentiels principalement), la régularité de ces interactions apporte à la pièce une unité manifeste malgré le renouvellement constant du matériau rythmique et motivique. Le graphique précédent, qui synthétise l'approche analytique par les UST, mérite d'être croisé avec une ligne supplémentaire représentant les gestes aériens, qui correspondent eux à des éléments saillants pour le spectateur. Proposons alors une illustration récapitulative mettant en valeur les points de convergences et divergences entre ce qui est vu et entendu, mais aussi certains nœuds structurels ainsi que les différentes fonctions du système interactif :

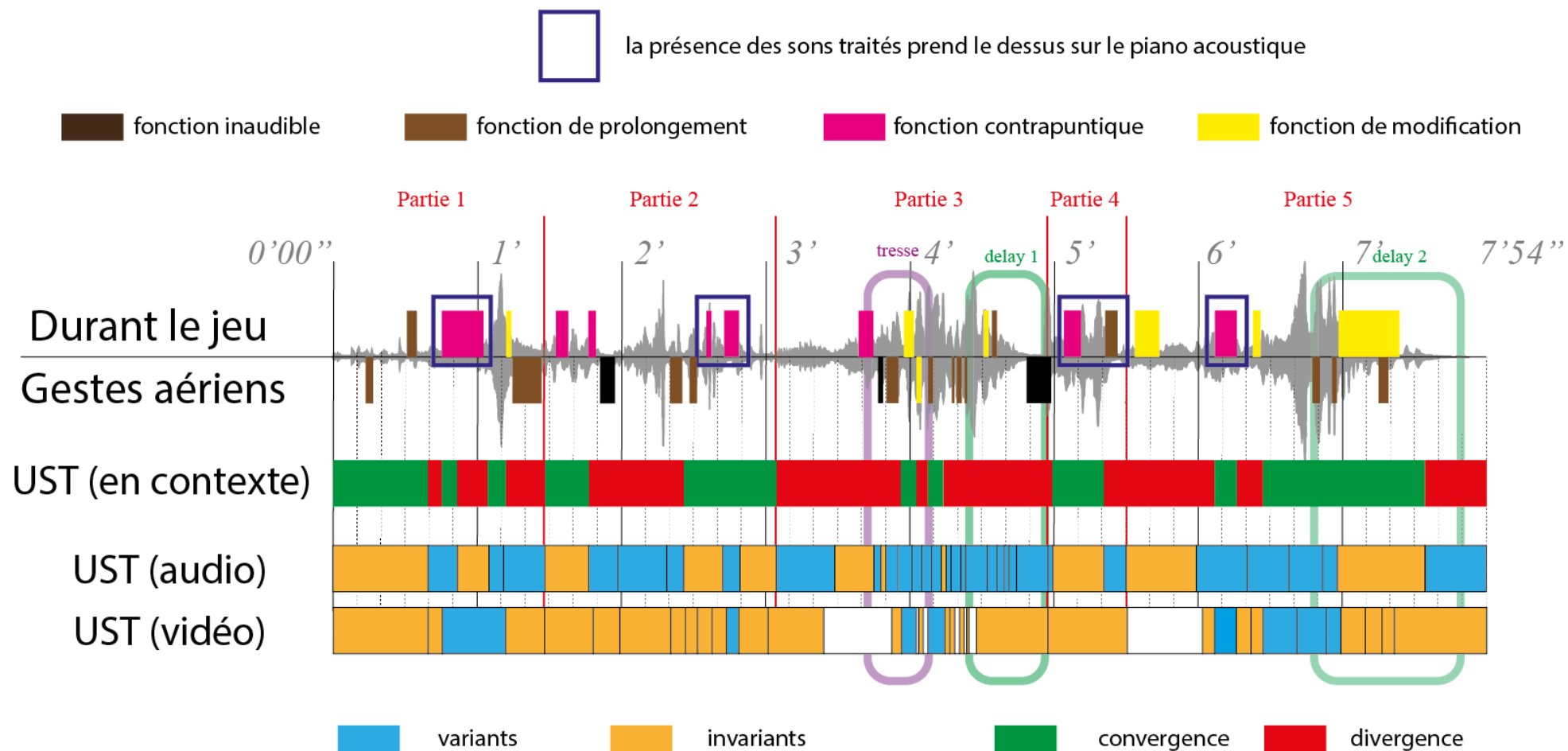


Figure 112 : schéma récapitulatif de l'analyse de *Morphosis*. En haut : rôle de l'électronique superposé à la forme d'ondes ; en bas : UST

La figure fait apparaître deux paramètres de divergence (en rouge) : un premier provenant du rôle de l'électronique (en haut), un second émergeant de la confrontation entre UST sonores et UST gestuelles. La plupart du temps, une divergence ne concerne pas les deux cas à la fois. En d'autres termes, la présence d'une « troisième portée » ajoutée au jeu pianistique ne provoque *a priori* pas de contradiction dans la perception temporelle de ce qui est vu et entendu. Enfin, parmi toutes les informations que le graphique contient, il n'apparaît cependant pas que le trille est une figure structurelle de *Morphosis*. Il sert en effet à former une phrase autonome, à rompre le discours (montage, accident) ou bien à le marquer structurellement grâce à ses caractéristiques saillantes.

À travers cette pièce pour piano et électronique, Patrick Nunn offre la possibilité au pianiste d'effectuer des *gestes de modification*. Il donne un contrôle supplémentaire à un instrument sur lequel il n'est quasiment pas possible de contrôler la résonance¹²³³. *Morphosis* contient une dialectique entre le jeu « traditionnel » au piano et les parties électroniques qui tantôt prolongent le jeu au clavier, tantôt prennent le dessus en termes d'espace et d'intensité. Ces glissements subtils, aux côtés de paramètres plus conventionnels (intensité, phraséologie) ou perceptifs (figures de variance ou d'invariance mises en valeur par les UST) fusionnent pour créer une forme à la fois musicale et spectaculaire.

¹²³³ Le pianiste peut bien enfoncer la pédale *forte* à 1/4, à moitié, à 3/4 ou en entier, ou encore enfoncer silencieusement certaines touches pour jouer sur les résonances créées par sympathie. Cependant, le contrôle reste complètement dépendant des *gestes d'excitation* et de la mécanique de l'instrument, qui font rapidement évanouir le son.

Toucher (Vincent-Raphaël Carinola, 2009)

Cette étude de cas reprend les points essentiels d'une publication parue en 2018¹²³⁴, en y apportant des corrections et révisions ainsi que des éléments venant enrichir une réflexion sur la spectacularité¹²³⁵. *Toucher* est une œuvre pour thérémine et électronique (avec dispositif de diffusion sur six canaux) composée par Vincent-Raphaël Carinola¹²³⁶. La première représentation fut donnée par Claudio Bettinelli¹²³⁷ le 13 août 2009 dans la Salle des Fêtes des Échelles (Savoie) lors du Festival des Nuits d'Été¹²³⁸. Bien qu'il existe d'autres interprétations¹²³⁹, nous nous focalisons sur cette dernière en vertu de son aspect collaboratif d'envergure¹²⁴⁰.

¹²³⁴ DÉLÉCRAZ, Cyril. « Propositions d'analyse du geste du musicien par la théorie de l'Effort de Rudolf Laban : l'exemple de *Toucher* (Vincent-Raphaël Carinola, 2009), pour thérémine et électronique ». *Loxias-Colloques [en ligne]* 2018, n°11 : Corps, son et technologies entre théories et pratiques. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1142> (consulté le 4 janvier 2019).

¹²³⁵ Ces éléments sont issus d'un entretien réalisé le 29 juin 2016 à Lyon, dont la transcription se trouve en annexe.

¹²³⁶ Vincent-Raphaël Carinola est né à Alcàsser (province de Valence, Espagne) en 1965. Il arrive en France en 1983 et rentre au conservatoire de Toulouse pour faire de la musique de manière plus approfondie. Il y découvre tout un univers nouveau grâce aux cours d'analyse, d'harmonie, de contrepoint et de composition de Bertrand Dubedout. Dans les années 1990, il s'inscrit au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon où il suit des cours avec Philippe Manoury. Dans la lignée de l'IRCAM, la musique électroacoustique était alors vue comme un élargissement des possibilités de l'instrument traditionnel – contrairement à l'esthétique schaefferienne qui considérait le matériau musical pour lui-même. Après avoir créé un studio de rencontre entre compositeurs et interprètes au Cefedem de Dijon, il travaille aujourd'hui au Pôle d'Enseignement Supérieur de Musique en Bourgogne. Vincent-Raphaël Carinola a également écrit une thèse de doctorat, dans laquelle il propose une réflexion autour des nouveaux agencements de catégories musicales, dans le but de réinterpréter, en ce début de XXI^e siècle, les concepts musicaux traditionnels tels que l'espace, l'interprète, le matériau ou l'instrument. Il compose de la musique pour des formations très diverses, qui comprennent en particulier la musique mixte et les dispositifs électroniques. CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Composition et nouvelles technologies : vers des nouveaux agencements des catégories musicales*. Thèse de doctorat : Musique. Saint-Étienne : Université Jean Monnet, 2019.

¹²³⁷ Claudio Bettinelli est né à Livourne (région de Toscane, Italie) en 1976. Il commence la batterie à l'âge de 7 ans puis rentre au conservatoire de Florence à 10 ans dans la classe de Giordano Ferrari, ancien timbalier de Florence. Les trois dernières années de sa formation sont enseignées par Jonathan Faralli, adepte de la musique contemporaine, des nouvelles techniques et de la création. En 2002, il obtient son certificat d'étude supérieure dans la classe de Jean Geoffroy, avec une mention spéciale « originalité du programme ». Il obtient également le prix « originalité des instruments » durant le concours international de percussions de Genève. Il collabore avec le compositeur libanais Zad Moultaqa, qui lui confie en 2008 l'exécution de la première de *Non*.

¹²³⁸ Une captation vidéo est disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bKKO4GTj8v0> (consulté le 4 janvier 2017).

¹²³⁹ En particulier celles de Frédérique Cambreling et de Dominique Clément, pour lesquelles Vincent-Raphaël Carinola a supervisé les répétitions.

¹²⁴⁰ Bien avant *Toucher*, Vincent-Raphaël Carinola avait écrit une pièce pour l'ensemble orchestral contemporain où Claudio Bettinelli jouait la partie de percussions. Puis, une rencontre s'est organisée entre le compositeur et le Trio de Bubar dont Claudio Bettinelli faisait partie (aux côtés de Maxime Echardour et Roméo Monteiro, percussionnistes également). Le projet durant lequel ils ont ensuite travaillé pendant plus de deux ans s'appelait *Typhon*, une œuvre inspirée d'un texte de Joseph Conrad et écrite pour trois percussions, image vidéos, dispositif scénique et sons spatialisés. En ce temps-là, Claudio Bettinelli possédait un thérémine qu'il utilisait en tant

Analyse formelle

Une analyse phraséologique en trois temps (sourde, en aveugle, en situation) permet de segmenter le discours de cette pièce qui dure une dizaine de minutes. Tout d’abord, l’écoute « en aveugle » aboutit à une structure en cinq parties, qu’une analyse vidéo « sourde » permet de retrouver, tout en affinant la découpe :

0’00’’			4’00’’	5’30’’	7’00’’	8’00’’	9’30’’
Partie 1 Prologue ¹²⁴¹			Partie 2 A	Partie 3 B	Partie 4 A’	Partie 5 B’	
0’00’’			4’00’’	5’30’’	7’00’’	8’00’’	9’30’’
Partie 1 Prologue			Partie 2 A	Partie 3 B	Partie 4 A’	Partie 5 B’	
Approche	Apprivois.	Gestes vifs		Paqu.	Parall.		

Figure 113 : proportions temporelles des différentes parties de *Toucher* par une analyse auditive en aveugle (en haut) et par une analyse vidéo sourde (en bas). Le terme « paqu. » signifie que le performeur réalise plusieurs gestes rapides que l’on peut regrouper par paquets. Le terme « parall. » indique que les mouvements des bras se déploient de manière parallèle

L’analyse vidéo sourde permet de cerner les typologies gestuelles délimitant des parties. Le prologue se sépare alors en trois phases distinctes (approche, apprivoisement, gestes vifs) et la partie B en deux (nommées respectivement « paquets » et « parallèle »). Cette première étape d’analyse met en valeur la dimension agonistique de *Toucher* par des forces structurelles, tant du point de vue sonore (sons électroniques/voix ; sons formés/bruits ; trames continues/impacts, etc.) que visuel (gestes lents/saccadés, poids lourd/léger, etc.). L’analyse musicale en contexte confirme alors cet aspect dialogique fondamental de l’œuvre. Voici un tableau qui illustre dans les grandes lignes cette première approche analytique, en mettant en avant la symbolique agonistique présente entre le performeur et son instrument :

qu’interface (ses mouvements interagissaient avec de la vidéo). Il semblait alors naturel de lui dédier une pièce pour thérémine et électronique.

¹²⁴¹ Contrairement au terme « introduction », le terme « prologue » préserve l’aspect scénique de la relation entre deux « personnages » : le thérémine et l’instrumentiste.

Partie	Symbolique agonistique	Gestes	Sons
Prologue 4'	Réveil du « monstre technologique », apprentissage, apprivoisement de l'instrument, tests	Effleurement, recul soudain, mains dissociées, poing fermé	Organicité par jeux de bouche (soupirs, gémissements, grognements, etc.), organisation par stratification, <i>temps lisse</i>
A 2'30	Recul, 1 ^e expression identifiable de l'instrument, communication, dialogue	Distants, en retrait, grand « mélisme gestuel ¹²⁴² » ponctué par des mouvements amples et rapides	Thérémine réverbéré entrecoupé de <i>cellules</i> ¹²⁴³ <i>obsessionnelles</i> sur nappe de bruit blanc, <i>temps strié</i>
B 1'30	Joute verbale et corporelle, rapport de force, dispute	Paquets de gestes resserrés, comme jetés à l'aveugle, conclus par des retraits soudains	<i>Accumulations</i> séparées par du <i>silence numérique</i> , réexposition de craquements et soupirs (prologue)
A' 1'	Réconciliation, 2 ^e expression de l'instrument, communication, dialogue	Plutôt distants, assez confus mais lents	Thérémine réverbéré, prégnance d'une interaction avec les autres <i>objets sonores</i> , voix
B' 1'30	Contacts assumés avec l'instrument	Gestes resserrés et rapides sur le bois (percussif), étranglement des antennes, visage exprimant la colère	<i>Accumulations</i> d'événements de toutes sortes, <i>tutti</i> final, buzz/artéfacts, fin brutale

Tableau 14 : description structurelle et sono-gestuelle des différentes parties de *Toucher* après une analyse en contexte. La symbolique agonistique apparaît comme une caractéristique structurelle et expressive de l'œuvre

Enfin, le geste participe à la création d'une *dramaticité*, c'est-à-dire d'un conflit de forces entre le performeur et l'instrument, que la musique seule ne saurait mettre en évidence. Après une phase d'apprivoisement (prologue), les parties A et A' illustrent une certaine « entente » entre le performeur et le thérémine (le geste accompagne et modifie le vrai son du thérémine ; il fait également émerger une voix de l'instrument) tandis que les parties B et B' suggèrent l'affrontement et l'aspect anti-communicationnel qui peut résider entre l'homme et la machine.

L'étude du patch Max/MSP, qui gère toutes les commandes sonores, donne des renseignements au regard de l'interaction geste-son suivant les 19 comportements de la machine¹²⁴⁴, ceux-ci

¹²⁴² Terme provenant de la partition.

¹²⁴³ Se dit d'un échantillon sonore de durée courte répété en boucle.

¹²⁴⁴ Le traitement sonore est constitué d'un module de synthèse, d'une réverbération, d'un module de lecture d'échantillons sonores et d'un module de synthèse granulaire. Décliné sous trois formes, ce dernier module permet de parcourir un fichier son et de faire varier ses paramètres, comme la taille d'un grain (c'est-à-dire la longueur de la partie d'échantillon à jouer en boucle), la dispersion des grains autour du grain principal (c'est-à-dire le degré de hasard vis-à-vis de la place du fragment au sein de l'échantillon) ou la direction de lecture (avant, arrière, avant-arrière). Pour plus d'informations sur la description du comportement du patch de *Toucher*, cf. : CHASSING,

étant indiqués par des numéros tout au long de la partition et séquencés par le performeur à l'aide d'une pédale MIDI. Le patch montre qu'à chaque changement de repère, certains modules s'activent tandis que d'autres se désactivent. Le choix d'une écriture par accumulation crée une cohérence d'ensemble et évite les transitions abruptes entre les parties. Dans certains cas, l'association en matière de durée est bijective (la durée d'un son est en adéquation avec celle du geste) et peut même relever de l'*anecdote*¹²⁴⁵. Dans d'autres, le geste agit comme simple déclencheur d'échantillons (un geste franc de *facture impulsive* déclenche une *trame*). Mais à chaque fois, la relation reste simple afin que le spectateur ne perde pas le lien de causalité entre le geste et le son. Il y a donc des phrases que le performeur contrôle entièrement, en agissant sur les paramètres de synthèse et/ou d'échantillonnage, tandis que d'autres évoluent indépendamment de ses mouvements. Le lien geste-son est donc parfois occulte et se complexifie au fur et à mesure, un même geste pouvant déclencher une *trame* qui suit sa propre évolution, transformer un son de manière continue, produire une accumulation d'*objets sonores* très brefs ou bien agir tel un geste percussif :

Comment faire en sorte de garder dans le geste une certaine logique ? Même si, à la fin, la complexité est telle que l'on perd le lien entre le geste et le son, comment est-il possible de garder une continuité d'un point à un autre de la pièce ? Il y a d'autres endroits où la machine est indifférente au geste. Dans ce cas, une fois que le son est parti, il suit sa propre logique.¹²⁴⁶

D'une manière générale, parmi toutes les combinaisons possibles, le compositeur a conservé une certaine « gestualité instrumentale¹²⁴⁷ ». Les sonorités sont ainsi différentes par antenne (mais forment par exemple une même famille timbrale lors de déclenchements d'échantillons aléatoires), les gestes différents pour chaque main (une déclenche un son, l'autre le modifie, comme lorsqu'un violoniste réalise un *vibrato*), et il y a une « cohérence énergétique » (la notion de *facture* schaefferienne étant par exemple préservée). Dans la partie finale par exemple, une opposition stricte s'établit entre une frénésie de mouvements (de type percussif) sur le bois¹²⁴⁸ et un geste aérien lent et ample. Cette dialectique se retrouve dans le domaine

Basile. *Toucher de Vincent-Raphaël Carinola, pour theremin, ordinateur et dispositif électroacoustique*. Mémoire de maîtrise : Musique. Paris : Université Paris-Sorbonne, 2011.

¹²⁴⁵ Par exemple, lorsque Claudio Bettinelli referme lentement son poing gauche, l'auditeur entend des craquements, comme si l'exécutant manipulait des graviers.

¹²⁴⁶ CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Entretien avec Cyril Délécraz*. Lyon, 29 juin 2016.

¹²⁴⁷ Terme employé par Vincent-Raphaël Carinola. La Fabrique. *Toucher, la magie sonore du theremin*. Disponible sur : <http://lafabriquedocumentaire.fr/production/toucher-la-magie-sonore-du-theremin/> (consulté le 9 janvier 2017).

¹²⁴⁸ Les mouvements percussifs exercés sur le bois de l'instrument sont captés à l'aide d'une capsule piézoélectrique.

sonore par un contraste saisissant entre des accumulations de sons brefs et morphologiquement variées et du bruit blanc filtré dont le profil suit celui du geste. Ces caractéristiques assurent une certaine cohésion à partir de laquelle des libertés d'interprétation peuvent être prises, en particulier pour les gestes déclencheurs. Elles créent « une sorte de langage intuitif direct qui fonctionne sur la reconnaissance empathique et fusionnelle des coïncidences entre structures motrices et structures musicales¹²⁴⁹ ». Selon Robert Francès, « un des éléments fondamentaux du langage expressif de la musique réside dans la parenté du schème rythmique et mélodique et des schèmes gestuels qui accompagnent le comportement¹²⁵⁰ », opinion qui est aujourd'hui partagée à travers le paradigme de la cognition musicale incarnée. Plus précisément, la préservation des caractéristiques inhérentes au *geste instrumental* contribue à enrichir l'expressivité d'une performance, comme celle de *Toucher*.

Finalement, le geste apparaît comme un moyen d'interaction, faisant de temps à autres « vocaliser » l'instrument. Il est une interface entre l'homme et la machine. Le geste établit une dimension dialogique entre le performeur et le thérémine, et cette dialectique se retrouve tacitement dans la relation entre le sonore et le visuel : le performeur réalise des gestes, le thérémine lui renvoie des sons. Cette dimension ne peut se concevoir sans l'appréciation d'un arc narratif concernant la relation de l'instrumentiste au contact de l'instrument. Le performeur commence par effleurer le thérémine et finit la pièce dans un excès de contacts : « il y a un 'arc narratif' dans la pièce, c'est la manière dont on va toucher concrètement l'instrument, alors que c'est un instrument avec lequel on joue normalement sans qu'il y ait de contact physique. Dans *Toucher*, le contact physique est assumé¹²⁵¹ ». L'attitude du performeur s'inscrit dans cet arc relationnel qui se perçoit par une certaine théâtralité.

Théorie de l'Effort

La première étape d'analyse, dont l'approche est purement musicologique, ne suffit pas à relever les nœuds structurels essentiels d'une dialectique geste-son ni à déterminer à quel point le corps du performeur participe de la dimension formelle et, *a fortiori*, du processus de réception de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous faisons appel à la méthode de Rudolf

¹²⁴⁹ IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 92.

¹²⁵⁰ FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*, op. cit., p. 301.

¹²⁵¹ CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Entretien avec Cyril Délécras*, op. cit.

Laban. Pour ce faire, nous avons tout d'abord procédé à une analyse systématique des mouvements du performeur. Contrairement à *Aphasia*, il n'existe pas de position de repos à partir de laquelle il est possible de segmenter précisément le flux gestuel. À ce problème d'ordre phraséologique (chaque mouvement étant difficilement séparable du précédent) s'ajoute un problème de causalité (un mouvement particulier peut déclencher des sons très divers, et il est difficile de savoir quel contrôle le performeur a vis-à-vis des *objets sonores* qu'il déclenche). C'est donc en pleine connaissance de cause qu'une découpe systématique des mouvements du performeur a été réalisée. Parmi les 191 gestes recensés, répartis en 24 types¹²⁵², certains relèvent du geste *itératif*, d'autres du geste *tenu* ou *impulsif*. Cette étape d'analyse aurait sans doute mérité d'être approfondie en étudiant les relations que les gestes entretiennent avec les *objets sonores*, à commencer par la *facture*, afin d'évaluer le « croisement de deux activités énergétiques¹²⁵³ », et donc la prégnance du *geste instrumental*¹²⁵⁴. Au regard des problèmes cités ci-dessus, l'idée a été délaissée, tout comme la mise en valeur d'une stratégie d'évolution du geste à partir de la succession des différents mouvements. Bien qu'il n'y ait pas de typologie geste-son qui soit fixe tout au long de l'œuvre, il existe des gestes structurels agissant comme des marqueurs transitoires (ainsi en est-il du geste de grande amplitude séparant le prologue de la partie A), des ruptures (comme la prise de l'antenne dans la partie B qui arrête instantanément toute production sonore), ou bien des broderies. Nous relevons par ailleurs des phrases gestuelles évidentes. La partie A est construite comme une succession de deux gestes inséparables et de natures différentes : un geste franc et très ample (geste d'attaque à fonction de déclenchement) et un geste moins précis, plus long et qui modifie le son (mouvement de vagues au-dessus de l'antenne gauche¹²⁵⁵). Dans la partie B, l'alternance entre trois types de gestes forme une phrase qui subit une accélération globale des mouvements et un rétrécissement de la zone de jeu, avant de se terminer par un geste franc (*geste cadentiel*).

Hormis ces dernières remarques, l'analyse systématique des gestes du performeur suivant les actions labaniennes ne permet pas d'obtenir d'informations supplémentaires mais

¹²⁵² Les différents gestes sont regroupés selon que les deux bras sont concernés ou non, suivant la place qu'un mouvement occupe dans l'espace, et selon la distance à laquelle il se trouve des antennes.

¹²⁵³ TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre Instrumental chez Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 422.

¹²⁵⁴ En référence à Claude Cadoz, le *geste instrumental* désigne les comportements gestuels associés au jeu d'un instrument. Par exemple, un geste franc et appuyé déclenchera, dans la plupart des cas, un son avec une attaque franche et à fort volume. Bien qu'il s'agisse dans le cas présent de *gestes non-instrumentaux*, où « l'énergie intrinsèquement consommée par le phénomène résultat n'est pas de source humaine », les caractéristiques du *geste instrumental* sont préservées. CADOZ, Claude. « Musique, geste, technologie », *op. cit.*, p. 63.

¹²⁵⁵ L'antenne droite désigne celle placée du point de vue du performeur.

tend au contraire à brouiller une perception holistique de la performance. Elle permet en revanche d'associer une des huit actions élémentaires à chacun des 24 types de gestes identifiés en amont¹²⁵⁶, et donc de regrouper des mouvements selon une intention d'énergie similaire. Ce faisant, chaque type de geste voit ses facteurs se situer plutôt dans une *attitude de lutte* ou d'*abandon*¹²⁵⁷. Cette étape permet *in fine* de se focaliser sur l'*attitude* générale du performeur durant toute la représentation, c'est-à-dire sa tendance à osciller entre un état d'*abandon* et de *lutte*, pondéré par la disposition des facteurs de ses actions. En outre, la dimension agonistique étant spontanément ressortie de l'étude phraséologique, la lecture d'une trajectoire d'attitude selon la méthode de Laban se justifie d'autant plus.

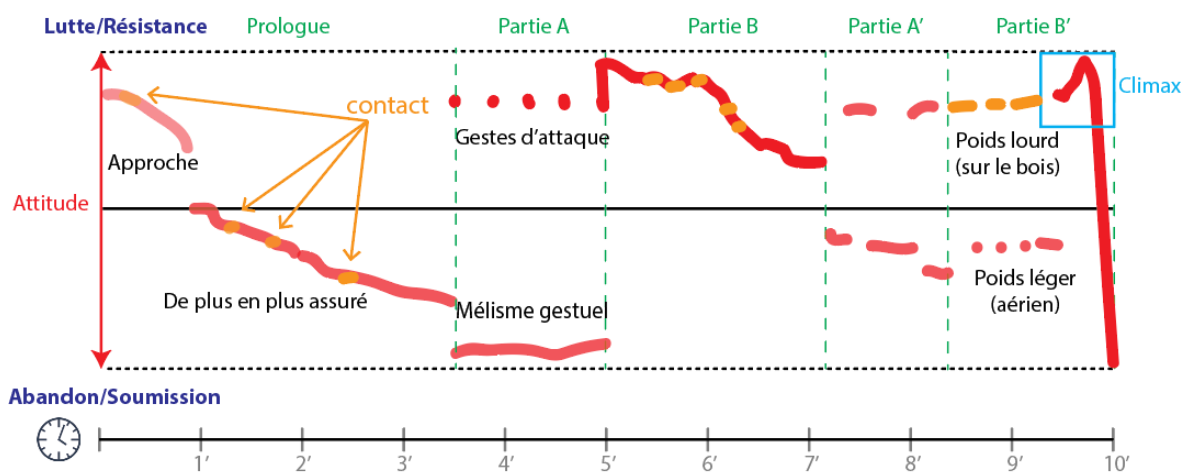


Figure 114 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Claudio Bettinelli dans *Toucher* selon la théorie de l'Effort de Rudolf Laban. L'opacité détermine la densité du mouvement

Le graphique ci-dessus propose une « lecture incarnée » de la première représentation de *Toucher*, mais évacue en contrepartie la dimension sonore. En le superposant à une description typomorphologique établie à l'aide de la notation Thoresen, nous obtenons une corrélation entre l'attitude corporelle du performeur et les sonorités déclenchées par ses gestes :

¹²⁵⁶ Parmi ces types de gestes, certains ne posent aucune difficulté de classification en actions élémentaires, d'autres si. Lorsque le performeur agite ses mains de manière rapide et recentrée, il est délicat de dire si l'intention d'espace est dirigée ou flexible ou bien s'il existe une sensation pesanteur ou d'apesanteur.

¹²⁵⁷ L'Espace est direct quand le performeur a une idée précise de la finalité de son geste. Dans ce cas, le regard est droit et fixe, et la tension musculaire importante. Le Poids est lourd lorsqu'il y a une résistance de l'instrument, en particulier lorsque Claudio Bettinelli saisit une antenne ou joue sur le bois du théramine. Le Flux est retenu lorsque les mouvements semblent pouvoir s'arrêter en milieu de course. D'abord très retenu (prologue), le Flux se libère petit à petit jusqu'à la partie A, puis la partie B constitue un renversement temporaire, passant d'une attitude déconcertée à une attitude confiante, comme l'indique la partition (le titre de la section 12 est « déconcerté, puis en maîtrisant la gestuelle » tandis que la suivante se nomme « assuré, stable »). La partie A' est similaire à A tandis que dans la partie finale le Flux se recentre puis se libère de plus en plus jusqu'à saturation (le performeur finit par quitter brutalement la scène).

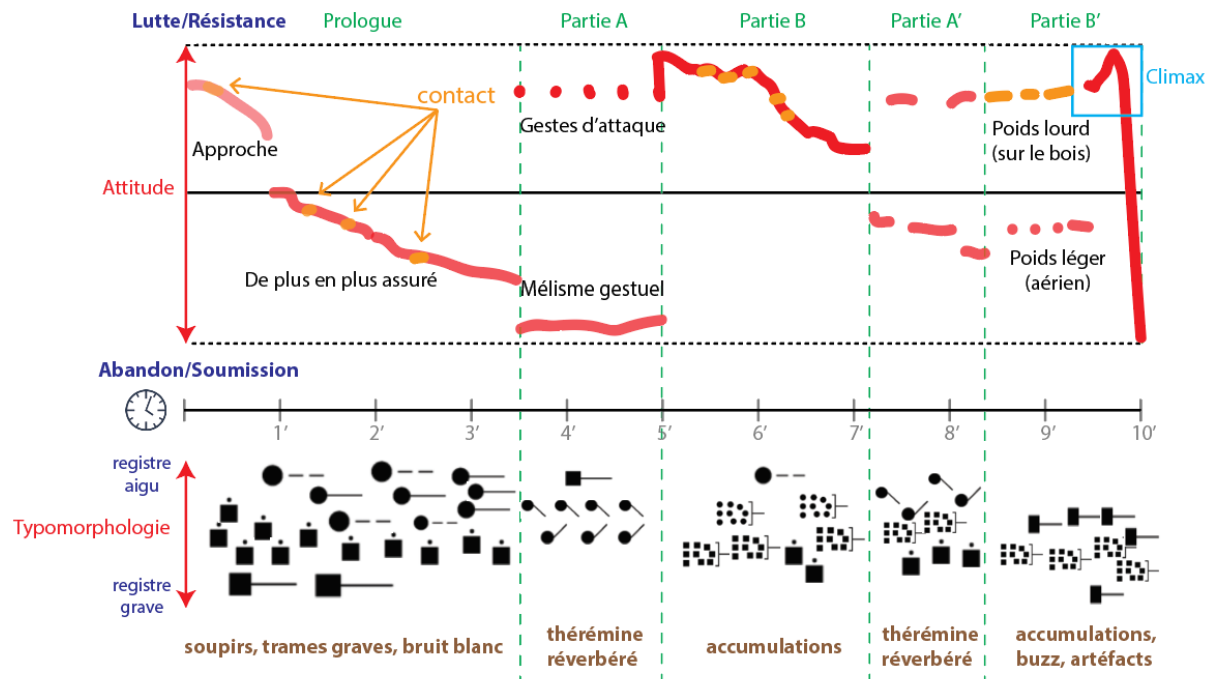


Figure 115 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Claudio Bettinelli dans *Toucher* selon la théorie de l'Effort de Rudolf Laban (en haut), accompagnée d'une description typomorphologique (en bas)

Ce schéma montre qu'il n'y a pas de rapport rigoureux entre le type d'*objets sonores* et l'attitude du performeur, ni entre leur typomorphologie et la densité des mouvements. Il met néanmoins en valeur la forme musicale de *Toucher* (prologue, A, B, A', B'), chaque partie possédant une identité sonore et gestuelle propre. Il pourrait, s'il était confronté à d'autres interprétations, donner une lecture générale de la pièce d'un point de vue énergétique. Voici par exemple un graphique associé à l'interprétation de Frédérique Cambreling¹²⁵⁸ :

¹²⁵⁸ Cette performance s'est déroulée le 14 mars 2015 dans le cadre du concert « Musique du geste » à la Philharmonie de Paris. Elle fait partie du reportage vidéo suivant : La Fabrique, *Toucher, la magie sonore du theremin*, op. cit.

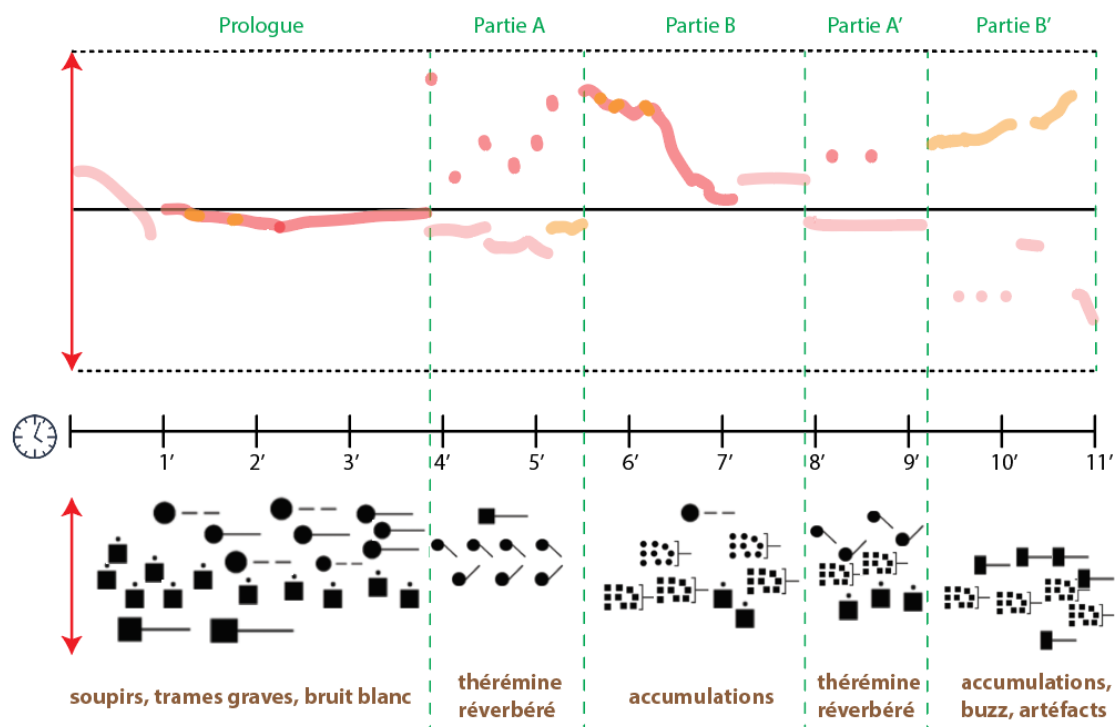


Figure 116 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Frédérique Cambreling dans *Toucher*, accompagnée d'une description typomorphologique

La relation à l'*objet sonore* est très similaire mais une différence d'attitude est notable entre les deux interprètes. En effet, la performeuse est plus à l'aise durant la phase d'approche et plus retenue dans les mouvements alors qu'elle est censée acquérir « de plus en plus d'assurance ». Les mouvements sont plus introvertis, nettement moins amples et extravagants que ceux du performeur¹²⁵⁹. La *kinesphère de jeu* est réduite et le regard moins expressif, ce qui rend moins évidente la dialectique entre les forces sonores et gestuelles. La seconde représentation est donc moins spectaculaire. Trahissant le « corps musicien¹²⁶⁰ » de chaque interprète (respectivement percussionniste et harpiste), les deux graphiques permettent d'envisager un invariant de l'intention d'attitude dans *Toucher*. En croisant d'autres interprétations, un modèle d'attitudes labaniennes permettrait de révéler une courbe d'intentions gestuelles propre à l'œuvre et non à une de ses interprétations.

¹²⁵⁹ Pour déclencher les mêmes *trames* sonores, Claudio Bettinelli réalise de grands retours de force alors que Frédérique Cambreling effectue des gestes plus délicats.

¹²⁶⁰ Terme utilisé par Bernard Sève. L'instrumentiste possède un *corps physique* et un ou plusieurs *corps musiciens* selon que ce dernier est multi-instrumentiste ou non. La virtuosité, par exemple, représente alors la prise de pouvoir complète du *corps musicien* sur son *corps physique*. Pour plus de précisions, cf. : SÈVE, Bernard. « Les deux corps de l'instrument, les deux corps de l'instrumentiste ». In : *Id.*, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, op. cit., pp. 59-75.

Une spectacularité de situation

En choisissant d'écrire pour le thérémine, le compositeur met directement en jeu une dimension spectaculaire du concert venant se superposer à l'expérience auditive. L'absence de contact avec un objet qui, bien que statique, est présent sur scène et à hauteur d'hommes, participe d'un comportement dialogique entre deux constituants « vivants » : le performeur et le thérémine. La simple disposition scénique impose donc une forme de spectacularité théâtrale. Cette dernière se trouve renforcée par l'aspect « magique » du thérémine et par l'absence de pupitre sur scène. Ce « dialogue », inévitable lorsque deux entités se retrouvent face à face, se matérialise par la volonté du compositeur à considérer l'instrument comme quelque chose d'organique, comme un élément formé par des circuits électroniques qui ont eux aussi une vie. Durant la phase finale de *Toucher*, les artéfacts sonores et buzz électriques assurent en effet une certaine présence de l'instrument¹²⁶¹. À d'autres moments, c'est le son original du thérémine qui ressort, rappelant les caractéristiques vocales du timbre de l'instrument, que son créateur nommait autrefois « Thereminvox ». Pour des raisons organologiques de fond, *Toucher* impose donc une relation d'ordre spectaculaire, comme le souligne Vincent-Raphaël Carinola :

Un objet magique est présent sur scène. Ce qui est intéressant avec le thérémine par rapport à d'autres types de capteurs (que l'on met par exemple aux poignets), c'est que l'on se trouve face à un objet, donc on retrouve quelque chose de l'ordre du rituel, un truc un peu magique qui est sur scène. On se retrouve donc immédiatement dans une relation qui est 'spectaculaire'.¹²⁶²

Le compositeur favorise cet aspect mystérieux et spectaculaire en mettant le côté technique le plus à l'écart possible, ce qui permet de préserver l'immersion présente au sein de formes scéniques plus conventionnelles. Il n'y a donc sur scène ni pupitre, ni partition, et l'ordinateur et la pédale MIDI sont cachés, ce qui évite au spectateur que son attention ne se dirige vers ces aspects non artistiques, comme l'indique Claudio Bettinelli :

¹²⁶¹ À ce sujet, le compositeur précise que « l'auditeur entend que c'est un instrument électrique. Les buzz, les artéfacts, sont directement liés aux effets de l'électricité. Il s'agit donc d'un environnement très matériel. L'interprète touche à tel point qu'il prend le jus [...] C'est un instrument électrique, et j'avais envie de le donner à sentir, de faire sentir qu'il y a quand même de la matière. Ce n'est pas simplement un objet fantomatique qui est très beau. C'est aussi un instrument à l'intérieur duquel se trouvent des circuits qui ont une vie ». CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Entretien avec Cyril Délécras, op. cit.*

¹²⁶² *Id.*

Il y a un côté vivant qui s'installe sur scène grâce à l'improvisation, même si c'est structuré. Je pense que ça influence le ressenti des spectateurs, qui change en permanence. [...] Mais les gens ne s'intéressent pas à mes mouvements [...] Il faut faire attention à ne pas rentrer, selon moi, dans l'intérêt technique de la chose. Ce qui compte ne doit être que la finalité artistique. En tous cas, c'est ce que j'essaie de privilégier dans mon travail.¹²⁶³

S'il réfléchit au fonctionnement de la « machine¹²⁶⁴ », le spectateur se détourne de la fonction esthétique de *Toucher*. Afin qu'il ne se pose pas la question, le compositeur affirme que le lien geste-son doit être le plus transparent possible :

Pour que ces questions-là ne se posent pas, il faut vraiment être très clair, presque didactique dans le lien entre le geste et la musique [...] Claudio et moi se sommes souvent fait la réflexion qu'à certains moments, il ne fallait pas trop en faire car on perdait le lien entre le geste et le son. Cette contrainte détermine la forme même de certains passages. Il faut par exemple qu'il y ait moins d'action, moins de densité. S'il y a trop de densité, cette relation ne marche plus.¹²⁶⁵

En dehors de ces caractéristiques purement scéniques, la spectacularité de situation est amplifiée par deux moments volontairement théâtralisés et placés à des endroits stratégiques : le début de la pièce, lorsque le performeur approche l'instrument, et la fin, où il doit « s'éloigner vers les coulisses théâtralement ». Le compositeur explique ces deux choix :

On a donné un cadre très basique par rapport à cette situation : c'est l'entrée et la sortie, qui sont, il me semble, les deux moments les plus théâtralisés. Claudio arrive, s'approche, et touche l'antenne [...] Il y a toute une histoire, et à la fin on est en quelque sorte dépassé par ce que cet instrument peut produire comme sonorités, ce qui fait qu'on perd tout contrôle. Peu importe ce qu'on fait, de toutes manières, ce sont des avalanches sonores qui sont presque 'vomies' par l'instrument. On se dit : 'eh bien, puisque c'est comme ça je m'en vais !'. Voilà pour ce qui est du cadre global qui entoure la mise en relation de la pièce avec un récit, un spectacle, les aspects scéniques, etc.¹²⁶⁶

À peu près au milieu de la pièce, un autre instant spectaculaire émerge. Ce moment-là est le fruit d'un besoin du compositeur de s'éloigner des antennes, de faire respirer l'espace scénique :

¹²⁶³ *Id.*

¹²⁶⁴ Nom générique représentant le système interactif impliqué dans le traitement du son. Ce terme, utilisé par le compositeur lui-même lors de l'entretien, rassemble ici un ordinateur accompagné du logiciel Max/MSP, une pédale MIDI, un capteur piézo-électrique, une interface audio et des câbles.

¹²⁶⁵ *Id.*

¹²⁶⁶ *Id.*

Pour l'idée de la boîte, il fallait faire des mouvements très rapides et à un moment donné on avait aussi besoin de se détacher un peu des antennes, donc d'avoir un peu plus de liberté par rapport à la relation au corps et l'instrument – parce qu'on a tendance à être vraiment très pris par ces deux antennes là et très collés à elles – donc ce passage avec la boîte permettait, à un moment donné, d'étendre les muscles, de pouvoir repartir dans la deuxième partie, où on a un peu le même type de construction.¹²⁶⁷

Le performeur étant détaché des zones proches des antennes, l'espace scénique est élargi¹²⁶⁸. Pour réaliser ce passage, le performeur se réfère à une fiche disponible en fin de partition. La onzième section, nommée « boîte », se présente de la manière suivante :

Jeu rythmique (commence par un geste de MD) sur la Z1 [le patch divise l'espace entourant chaque antenne en différentes zones], avec passages rapides vers la Z2 et Z3. Imaginer une percussion suspendue. Toucher l'antenne ou rester immobile provoque du silence.¹²⁶⁹

C'est bien ce script, nommé « conduite », qui donne des indications sur chacune des 19 sections définissant un comportement différent du patch Max/MSP. Cette fiche, sur laquelle Claudio Bettinelli s'est presque entièrement appuyé pour la première représentation, se trouve être en réalité la notation de référence, celle qui précède chronologiquement l'écriture de la partition (réalisée ensuite pour des besoins de mémorisation et de diffusion). Certaines sections comportent une étiquette (polyphonie, accalmie, solo I, etc.). La notation de la partition proprement dite, hormis de vagues indications d'expression (section 4 : « mystérieux, nocturne, frémissant » ; section 3 : « animé, élastique » ; section 8 : « ondoyant, oriental ») ou de jeu (section 1 : « approcher la main de l'antenne » ; section 9 : « de plus en plus saccadé »), n'indique en effet pas les comportements corporels à adopter. À l'aide de deux portées, elle illustre approximativement la distance des mains vis-à-vis de chaque antenne. Une portée inférieure supplémentaire contient divers symboles relatifs aux objets sonores, illustrés à l'aide d'une notation *iconique*¹²⁷⁰. Dans l'extrait suivant, l'exécutant doit approcher sa main droite de l'antenne droite puis la retirer aussitôt¹²⁷¹ :

¹²⁶⁷ *Id.*

¹²⁶⁸ Dans la dernière partie de *Toucher* également, l'espace de jeu, bien que recentré sur le bois, s'ouvre par intermittence grâce aux gestes aériens du performeur.

¹²⁶⁹ CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Toucher [partition]* s.n., 2009, pp. 19-20.

¹²⁷⁰ Pierre Couprie distingue la notation *symbolique* et la notation *iconique*. Dans la portée inférieure de *Toucher*, il s'agit d'une notation du deuxième type car « le lien entre les qualités graphiques et les critères sonores qu'elles représentent sera relativement intuitif ». COUPRIE, Pierre. « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique ». *Doce Notas Preliminares*, 2007, n°19-20 : L'analyse de la musique, p. 350.

¹²⁷¹ L'extrait de partition est reproduit avec l'aimable autorisation de Vincent-Raphaël Carinola.

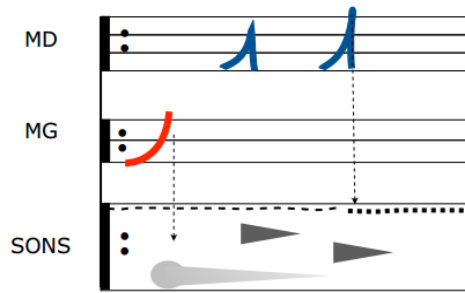


Figure 117 : CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Toucher* [extrait de la section 2] [partition] *op. cit.*, p. 11. Plus la courbe atteint le haut de la portée, plus la main est proche de l'antenne. Les flèches pointillées indiquent des repères de synchronisation avec les échantillons sonores

La notation de la partition devait être facilement mémorisable puisque le performeur a beaucoup de paramètres à contrôler en même temps¹²⁷², d'autant plus que l'absence de pupitre sur scène ne fait qu'accroître l'intérêt d'une mémorisation efficace. À ce sujet, Vincent-Raphaël Carinola suggère d'avoir une première lecture par le script plutôt que par les portées :

J'ai écrit les portées de manière plus détaillée pour moi, pour me rappeler éventuellement de certains passages, pour en avoir une idée plus précise. Puis ça a beaucoup servi pour les gens qui l'ont repris après. Encore maintenant, je pense que c'est plus facile d'avoir une première lecture par le script qui donne de manière un peu plus large quelques instructions, quelques idées de la gestuelle. Puis, dans un second temps, on peut aller voir dans les détails avec la partition notée, où il y a une description des sons, des types de gestes, des durées des différents événements, etc.¹²⁷³

En définitive, c'est à partir des consignes du script que le performeur va composer ses mouvements. Ces derniers seront ensuite affinés par la lecture de la partition proprement dite, ce qui permet d'obtenir une performance dont la marge d'interprétation est finalement moins élevée qu'elle n'y paraît.

Conclusion

Après une analyse formelle empirique en trois temps, le vocabulaire et la méthodologie musicologique se sont révélés incomplets. En faisant appel à la théorie de Rudolf Laban, il est

¹²⁷² Techniquement, le traitement en temps réel permet de contrôler au maximum 18 paramètres simultanément ($2 \times 4 + 1 = 9$ par main), qui sont répartis comme suit : faire varier la distance de chaque main par rapport à l'antenne correspondante suivant 4 zones (la dernière zone étant le contact de la main avec l'antenne) dont les seuils (définis par les valeurs de hauteur et d'intensité envoyées par le thérimine) sont ajustables ; se trouver dans une des 4 zones ; effectuer un geste rapide de chaque main selon une différentielle ajustable – variation de hauteur ou d'intensité sur un temps donné et défini par l'utilisateur.

¹²⁷³ CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Entretien avec Cyril Délécraz*, *op. cit.*

possible de décrire les gestes du musicien de manière expressive. La courbe d'attitude constitue une lecture analytique complémentaire faite de niveaux d'énergie et d'informations. Finalement, le caractère spectaculaire ne semble pas pouvoir s'analyser en lui-même (prévalence d'un mouvement au détriment d'un autre, trajectoire de l'espace, etc.) mais plutôt par rapport à une symbolique agonistique. C'est seulement en croisant une approche phraséologique, un bagage théorique extra-musical, des éléments périphériques à la partition, des informations issues d'un entretien avec le compositeur et l'interprète ainsi qu'une étude concrète du processus d'émission sonore que l'on a pu dégager des éléments structurels entre les différents types d'informations véhiculées lors du concert¹²⁷⁴.

L'absence d'un répertoire adéquat ainsi que de la sollicitation du sens tactile ont empêché le thérapie de recevoir le succès qu'il méritait. Comme l'affirme Romain Bricout, « trop visionnaire pour son temps, et d'un avant-gardisme interfaciel fulgurant, le thérapie est un instrument de la transformation et non de la génération sonore »¹²⁷⁵. Grâce à l'ordinateur, Vincent-Raphaël Carinola utilise le thérapie comme capteur de gestes et donne des contrôles supplémentaires au performeur, le transformant alors en instrument de génération sonore. Le performeur peut effectuer des *gestes d'excitation* absents du jeu habituel (le thérapie fournit un flux sonore en continu). De cette manière, le compositeur augmente¹²⁷⁶ le potentiel de l'instrument : il accroît l'espace de jeu du thérapie ainsi que ses degrés de liberté. Il permet également au performeur d'avoir un *feedback* sonore car, contrairement au jeu traditionnel, celui-ci peut par exemple contrôler l'arrêt d'une sonorité en le touchant. Voici deux diagrammes en radar, celui de gauche correspond au thérapie dans son usage traditionnel¹²⁷⁷ et celui de droite correspond à l'utilisation de l'instrument dans *Toucher* :

¹²⁷⁴ Pour des raisons pratiques, l'analyse de *Toucher* n'a pu intégrer la dimension multiphonique, qui fournit pourtant des éléments de la *dramaticité* : une première paire de haut-parleurs est placée au devant de la scène afin de donner une présence sonore (comme le ferait un instrument acoustique ; de cette manière il y a encore préservation du geste instrumental, cette fois-ci par les lois de l'acoustique de la circulation du son) ; une seconde, dans le fond de la salle, permet d'élargir la stéréo ; une dernière enfin, placée sur les côtés, favorise la circulation du son.

¹²⁷⁵ BRICOUT, Romain. « Les interfaces musicales : la question des instruments 'aphones' » *Methodos* [en ligne] 2011, n°11 : L'instrument de musique. Disponible sur : <http://methodos.revues.org/2493> (consulté le 24 octobre 2016).

¹²⁷⁶ L'augmentation (d'un instrument) désigne un « processus d'élargissement des capacités d'un instrument traditionnel par des moyens technologiques, sans entraver le fonctionnement de l'instrument initial ». LÄHDEOJA, Otso. « La guitare électrique augmentée : cadre de travail et stratégies pour la conception d'un instrument augmenté ». *Appareil* [en ligne] 2010, n°5 : Identités de la guitare électrique. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1016> (consulté le 9 septembre 2016), p. 1.

¹²⁷⁷ Le diagramme est reproduit à partir de l'article suivant : BIRNBAUM, David., FIEBRINK, Rebecca., MALLOCH, Joseph *et al.* « Towards a Dimension Space for Musical Devices ». In : Actes du colloque *5th International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Vancouver, 26-28 mai 2005), pp. 192-195. Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2005/nime2005_192.pdf (consulté le 27 janvier 2019).

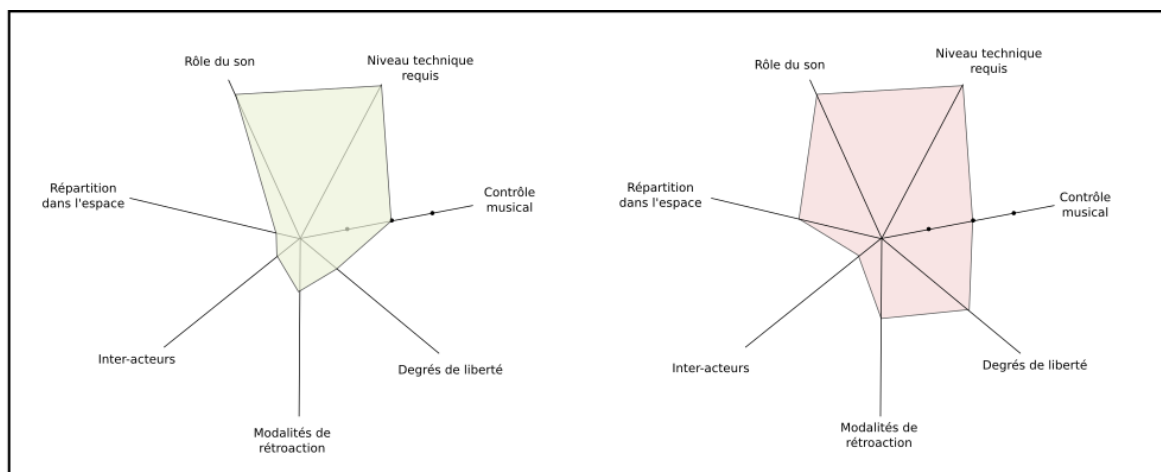


Figure 118 : comparaison des caractéristiques de l'utilisation du thérémine entre un usage conventionnel (à gauche) et l'utilisation dans *Toucher* (à droite)

Que ce soit dans le jeu traditionnel du thérémine ou dans *Toucher*, le geste est toujours la conséquence d'une recherche sonore. Comme le précise en effet Claudio Bettinelli, hormis le début et la fin qui sont explicitement théâtraux, le geste est avant tout fonctionnel : « tous les sons sont nés avant le geste¹²⁷⁸ ». Durant les répétitions, le compositeur expliquait au performeur que chaque module produisait une sonorité particulière (selon l'un des 19 comportements du patch). C'était alors à Claudio Bettinelli de trouver un geste pour le déclencher : « ce qui était important, c'était de trouver la matière. Ensuite, le geste s'est imposé d'une certaine manière¹²⁷⁹ ». Pour faire marcher le programme, il fallait trouver des gestes pertinents, c'est-à-dire garants d'une gestualité instrumentale :

J'avais déjà fait le programme informatique avant car ce n'est pas facile de tout faire simultanément. J'avais enregistré le thérémine, et je me servais de l'enregistrement, du son de l'instrument pour tester le patch Max. Après, j'ai pris l'instrument et j'essayais de voir comment on pouvait, grâce aux gestes, contrôler les différents événements de la pièce. Ça a donné des suggestions, une sorte de typologie gestuelle qu'on a creusée après en répétant ensemble à la Villa Gillet.¹²⁸⁰

Malgré cette démarche presque entièrement musicale, la situation scénique impose une théâtralité des gestes d'exécution. Même quand une *trame* est déclenchée, une réelle intention s'observe dans le geste et le regard du performeur. Dans *Toucher*, une dimension dialogique et spectaculaire quasi-rituelle (provenant de l'absence de pupitre sur scène, du masquage de l'ordinateur et de la pédale MIDI, des conditions de luminosité, de l'hexaphonie et,

¹²⁷⁸ BETTINELLI, Claudio. *Entretien avec Cyril Délécras, op. cit.*

¹²⁷⁹ CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Entretien avec Cyril Délécras, op. cit.*

¹²⁸⁰ *Id.*

naturellement, de l'instrument) s'établit progressivement entre le performeur et le thérémine – et d'une certaine manière, entre l'homme et la machine. L'inévitable théâtralité dessine un arc dramaturgique dans lequel le thérémine semble parfois lutter pour retrouver son identité propre (émission sonore naturelle de l'instrument, vocalité subliminale, buzz, artéfacts, etc.).



Les deux pièces analysées augmentent chacune à leur manière les possibilités d'un instrument emblématique. Dans *Morphosis*, le compositeur offre au performeur la possibilité d'effectuer des *gestes de modification* tandis que dans *Toucher*, le thérémine devient un instrument avec lequel on peut « dialoguer ». Grâce à une utilisation de la technologie, le piano – emblème du romantisme – fournit des modes de jeu qui permettent une dialectique entre le jeu direct et le son traité. Dans le deuxième cas, l'instrument caractéristique de la première lutherie électronique n'est plus circonscrit à deux paramètres sonores (élémentaires) évoluant de manière linéaire. La représentation d'une symbolique agonistique devient un moyen de donner forme à une performance qui préserve un aspect « magique » ayant toujours fait partie de l'instrument. Les deux analyses ont fait appel à une démarche en trois temps (par l'image seule, par le son seul, par l'image et le son réunis) et ont utilisé plusieurs approches (analyse paradigmatique et UST pour *Morphosis*, théorie de l'Effort, étude du patch Max/MSP et entretien pour *Toucher*), tandis qu'une dimension ethnographique a été mise en avant dans *Toucher*. La dernière étude de cas – qui concerne une œuvre muette – clôt ce panorama des différentes configurations scéniques où le geste est un paramètre de composition qui, en plus de se donner à voir, est signifiant d'un point de vue formel.

Œuvre muette : *Marsch (Etude VI)* (Jeppe Ernst, 2016)

Jeppe Ernst est un compositeur danois actif depuis la fin des années 2000. Sa méthode de composition repose sur un principe de réduction créative : il exploite son idée compositionnelle en évacuant les autres éléments, comme le son lui-même¹²⁸¹. En séparant les différentes expressions faciales dans son deuxième livre d'œuvres pour muscles faciaux, Jeppe Ernst déconstruit les émotions mêmes. Par exemple, un geste archétypal tel que la joie (bouche ouverte, sourcils levés, sourire) est décomposé et réagencé selon ses propres composantes via des combinaisons « inédites ». Contrairement à la pièce muette *nostalgie (visible music II)* (Dieter Schnebel, 1962), qui concerne uniquement les gestes de chef, tout se passe ici dans le plan frontal – au niveau du visage donc – et selon des micro-mouvements, comme un clignement d'œil. Même si la performance reste relativement éloignée du jeu instrumental et constitue un cas paroxystique de la spectacularité en musique, la pièce *Marsch* se prête à l'analyse car elle met en jeu d'une part un principe de base de la composition musicale (l'organisation d'événements dans le temps) et d'autre part l'aspect visuel et chorégraphique des mouvements des performeurs.

Le second livre d'études, écrit entre 2015 et 2016, contient quatre pièces qui durent chacune 6 minutes. L'étude V (*Kor*) est écrite pour performeuse seule et 3 spectateurs, la VI (*Marsch*) pour 2 performeurs masculins et un seul spectateur, la VII (*Double*) pour un troisième performeur, deux nouvelles performeuses et deux spectateurs. Enfin, l'étude VIII (*Klagesang*) est écrite pour l'ensemble des 6 performeurs, le nombre de spectateurs n'étant pas spécifié. Puisqu'il n'y a aucune production sonore, l'analyse repose sur l'étude des différents mouvements faciaux, de manière contrapuntique, en prenant également en compte les variations de dynamique inscrites sur partition. Sous forme de courbes d'informations réalisées de manière empirique, un des résultats montre que les études préservent quelques principes de base de la conduite des voix. Ce principe est ensuite illustré par une proposition de transcription sonore

¹²⁸¹ Jeppe Ernst écrit des œuvres qui s'adressent à d'autres sens que l'ouïe, comme le toucher ou la vue. Ainsi voit-on apparaître dans ses partitions une prise en compte de toutes les parties du corps (yeux, sourcils, épaules, lèvres, coccyx, fesses, vagin, genoux, hanches, orteils, tibias, chevilles, etc.). Les sons émis, lorsqu'il y en a, n'apparaissent alors qu'en second plan, en tant que produit dérivé du geste. Lorsque Jeppe Ernst compose des pièces pour muscles faciaux (ses études) ou contact physique (*Rekviem (The Physical Treatment)*, 2013 ; *The Mass for a Human Body (The Social Treatments)*, 2014 ; *The Mass for a Human Body (The Private Treatments)*, 2016 ; *Offertorium*, 2015-17), il est naturel de se demander ce qu'il reste de musical tant le son est imperceptible (voir inexistant).

de *Marsch* préservant le schéma d'énergie des mouvements¹²⁸². Bien que l'analyse porte sur un enregistrement de *Marsch* (la seule étude qui est publiée sur le web) réalisé en 2016¹²⁸³, les autres études du livre sont commentées car elles font partie d'une même intention et s'enchaînent selon une logique précise (création de différentes sections, performeurs supplémentaires, mouvements plus complexes, etc.)

Kor : décomposition des mouvements

La pièce *Kor* (*Etude V*), qui précède *Marsch* (*Etude VI*), offre un premier niveau d'analyse¹²⁸⁴. Puisque l'interprète est seule, il suffit de procéder à l'inventaire des différents mouvements faciaux et d'étudier leur organisation dans le temps. Les sourcils peuvent être levés ou baissés par rapport à leur position usuelle, dite « neutre ». Les yeux (éventuellement l'un ou l'autre) peuvent être ouverts ou fermés – lorsque les notes sont très courtes, cela revient à cligner des yeux. Pour les lèvres, plusieurs configurations sont envisageables. Il est possible de les lever/descendre afin de montrer les dents du haut/bas. Les lèvres peuvent également former un cercle sans montrer les dents (ouvrir la bouche), ou dessiner un sourire vers le haut/bas (éventuellement que d'un seul côté) en gardant la bouche fermée. Dans tous ces choix, le compositeur utilise des soufflets pour indiquer une progression dans l'effectuation de mouvement.

Kor est un contrepoint à trois voix (sourcils, yeux, lèvres) où chaque partie du visage de la performeuse est donc déliée des deux autres. Elle est composée de 6 sections d'une minute chacune, réparties comme suit : ABA'CB'A, selon les variations de dynamique *f m f f p m f f*. Segmentable en « abab », la section A est rythmiquement très simple et sert d'introduction en ce qu'elle montre les différentes combinaisons élémentaires de muscles (monter/baisser sourcils, fermer/ouvrir yeux, sourire haut/bas). Dans la section B, un clignement d'œil déclenche un motif un peu plus technique (montrer les dents du haut/bas) et ne comporte aucun moment où le visage est neutre. B pourrait se segmenter en « aaaa », en tenant compte à chaque reprise d'un déphasage concernant le mouvement des lèvres. La section C est pulsée et donne

¹²⁸² La proposition de transcription sonore de *Marsch* (*Etude VI*) est disponible en vidéo sur : <https://youtu.be/YwEtnk5b3Yg> (consulté le 23 mai 2019).

¹²⁸³ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=7WmkLbYBU4g> (consulté le 26 mars 2019).

¹²⁸⁴ Contrairement à toutes les autres études de cas, l'analyse de *Kor* est uniquement réalisée à partir des informations écrites sur partition.

une indépendance aux clignements d'yeux. Il s'agit de la section « perturbatrice », du pic d'information de l'étude, le moment où il se passe le plus de choses, où la densité d'information est la plus importante. Malgré une nuance p , il n'y a en effet aucune répétition de pattern. Notons enfin que chacune des variations A' et B' ne concerne qu'une portée (sens des sourcils/lèvres inversé pour A'/B'). Voici un graphique qui résume le contrepoint de mouvements faciaux de *Kor* :

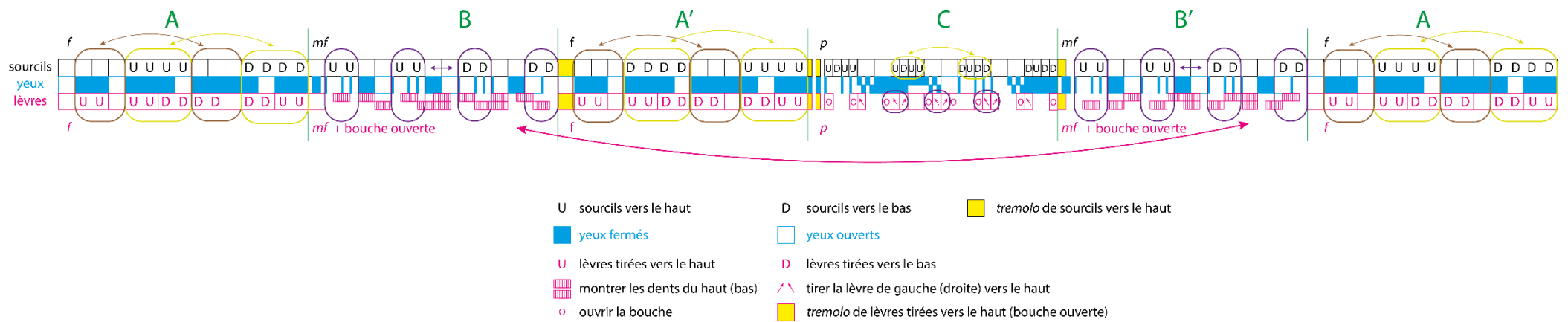


Figure 119 : schéma synoptique de *Kor (Etude V)*. Un carré dure environ 4 secondes

Cette quasi-forme en arche comporte des « cris silencieux » [*silent screams*] réalisés en faisant trembler le corps à l'aide d'une grande tension physique produite en serrant les poings. À trois reprises (en jaune), ces cris silencieux sont corrélés à des successions rapides de mouvements de sourcils et de lèvres, toujours effectués vers le haut (*tremoli*). Il y a donc ici une connivence explicite entre une configuration musculaire et une *affordance sonore* : le cri. Chaque section possède son propre type de mouvements en ce qui concerne les lèvres : A = ouvrir la bouche, B = sourires, C = montrer les dents. La zone buccale a donc un rôle formel plus important que la zone supérieure du visage. Elle constitue un élément structurel macroscopique. Malgré l'absence de son, le graphique montre que l'on obtient quand même des niveaux d'informations différents et organisés dans le temps. En bref, l'information sonore est nulle mais l'information visuelle la remplace.

Les soufflets, absents de la figure précédente, sont en fait interprétés à chaque occurrence d'un événement (sauf pour les yeux, qui de toutes manières ne peuvent recevoir d'indication de dynamique) selon le modèle suivant : $\langle f \rangle$ (section A), $\langle mf \rangle$ (B), $\langle p \rangle$ (C). Un abaissement de sourcils, par exemple, se forme et se relâche toujours de manière progressive. À chaque événement de *Kor* peut correspondre une quantité de « points » qui mesure empiriquement le degré d'information du mouvement. La position de repos (yeux ouverts, sourcils hauteur normale, bouche fermée) donne la valeur 0 et les autres mouvements prennent la valeur suivante :

	Lever/baisser les sourcils	Fermer les yeux	Fermer un œil	Montrer les dents du haut/bas	Montrer toutes les dents	Sourire haut (un côté)	Sourire haut/bas	Ouvrir la bouche
<i>p</i>	10	20	10	X	X	5	X	10
<i>mf</i>	20			20	40	X	X	X
<i>f</i>	30			X	X	X	30	X
<i>ff</i> (cri)	60	X	X	X	X	X	60	X

Tableau 15 : grille de mesure d'informations pour chaque type d'événements de *Kor* (*Etude V*). Le X indique l'absence de l'événement en question

En prenant en compte les indications de nuances (selon une variation linéaire afin de faciliter les sommes), il est désormais possible de tracer une courbe d'informations basée sur l'intensité générale du mouvement. Notons que la binarité du mouvement des yeux (ils se ferment et s'ouvrent instantanément) provoque des sauts d'information et engendre donc des discontinuités dans la courbe :

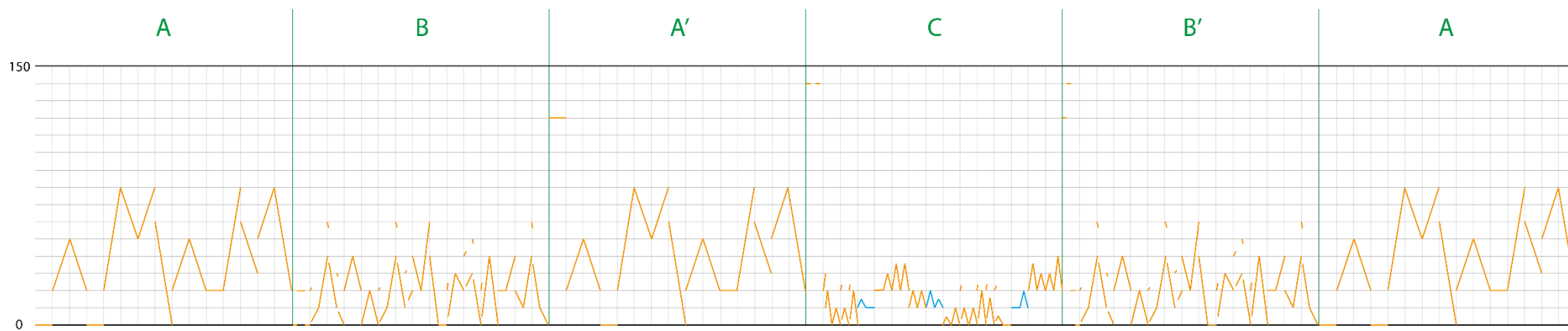


Figure 120 : courbe d'informations de *Kor (Etude V)* (en orange). Le bleu ciel signale une alternance de fermeture entre chaque œil

L'avantage de cette courbe théorique, réalisée uniquement à partir de la partition, réside dans l'absence de distinction des différents mouvements. Seule la dynamique compte. Fermer les yeux, montrer les dents du haut, lever ou baisser les sourcils sur une nuance *mf* donne, selon les choix effectués ci-dessus, la même quantité d'information. En revanche, lorsque les yeux se ferment l'un après l'autre (section C), la courbe orange ne peut suffire. Puisqu'il s'agit malgré tout d'une agitation (c'est-à-dire d'une modification de l'information), cela est signalé (en bleu ciel). On remarque que la section C implique une variation importante de quantité d'information, qui sollicite d'autant l'attention de celui qui observe. Ce qui compte est en effet moins la position de chaque point à un instant t que la variation sur une quantité de temps Δt (dérivée de la courbe). Une fois que les yeux sont fermés, la courbe ne varie plus (segment horizontal) puisqu'il s'agit d'un état fixe (absence de modulation de l'information). Ce n'est plus un événement saillant pour le public. De la même manière, l'événement « sourire » fait principalement sens pour le spectateur lors des phases de tension et d'extension des muscles faciaux. En bref, la variation prime sur la position qui, elle, est un indicateur d'intensité globale. Si la modulation est plus importante, c'est parce qu'elle définit un changement de l'information, c'est-à-dire qu'elle produit un degré d'imprévisibilité dans la perception de l'observant, ce que le graphique semble clairement mettre en avant.

Marsch : deux niveaux contrapuntiques

Par rapport à *Kor*, cette étude pour deux performeurs et un spectateur est écrite sur un *tempo* plus allant (90 à la noire, soit 50% plus rapide que *Kor*). Il existe cette fois-ci deux niveaux de contrepoint : les muscles d'un performeur en particulier et les muscles entre les deux performeurs. La principale difficulté est que, contrairement à *Kor*, les *cresc./decresc.* ne sont pas systématiques. Ainsi, une bouche peut s'ouvrir brusquement (pas de soufflet) ou lentement (*crescendo*). De plus, les nuances varient dans une même section, tout comme les accents sur la fermeture des yeux, qui étaient systématiques dans *Kor*. En revanche, la tension des lèvres vers le haut/bas (sourire) concerne à chaque fois les deux côtés et se fait toujours en montrant les dents (bouche ouverte). En outre, la répétition d'un motif rythmique rend les yeux encore plus indépendants :

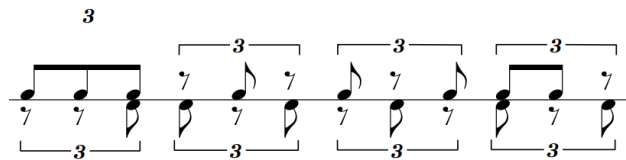


Figure 121 : motif rythmique de *Marsch (Etude VI)* à effectuer en fermant alternativement chaque œil. En haut : œil droit ; en bas : œil gauche. ERNST, Jeppe. *Etudes (Book 2)* [partition] s.n., 2016, p. 11

La structure de la première moitié de *Marsch* suit celle de l'étude précédente (ABA'CB'A), à laquelle s'ajoute, après une transition C'C''B'', la seconde moitié : A'B'A''CBA. Au niveau macroscopique, il s'agit donc d'une forme ternaire du type XYX'. Comme dans *Kor*, la section A est rythmiquement simple et, à une exception près, expose les différents mouvements faciaux de l'étude. La section B paraît plus complexe (syncopes, fragmentation, déliements) tandis que la section C est la plus dense dans la mesure où les événements, en nombre important, ne se répondent pas forcément entre les deux performeurs. Comme dans *Kor*, les sections variées ne concernent qu'un seul type de changement : ajout d'un événement pour les yeux de chaque performeur (A' et A''), changement du sens des mouvements des sourcils (B' et B''), changement de sens pour les mouvements des lèvres (C' et C''). Voici une représentation synoptique de *Marsch*, sur le modèle utilisé pour l'étude précédente :

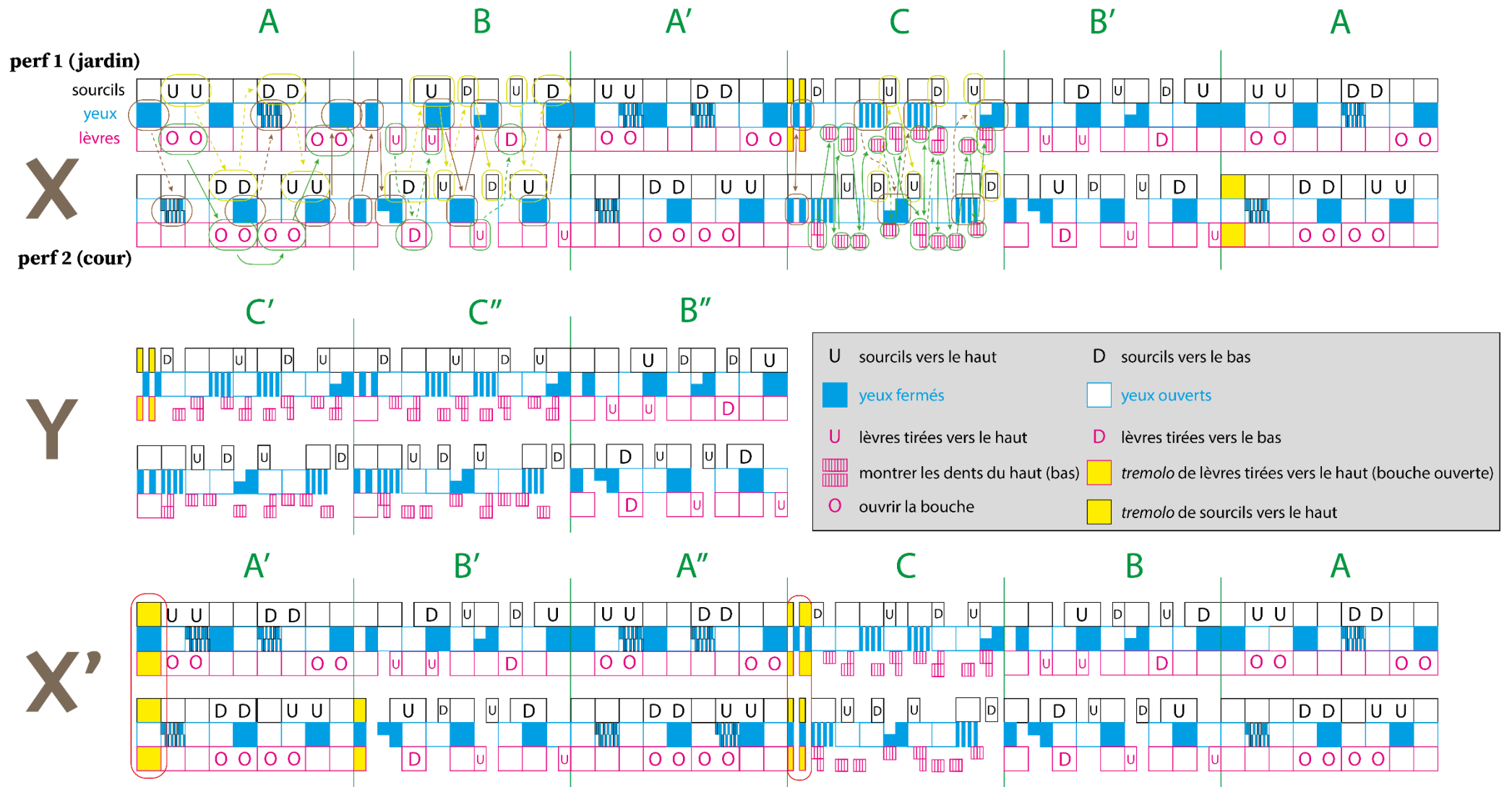


Figure 122 : schéma synoptique de *Marsch (Etude VI)*. Chaque section dure environ 25 secondes

Les flèches indiquent la circulation des événements entre les deux performeurs. Notées uniquement pour les sections A, B et C, elles s'appliquent naturellement aux reprises variées, selon le même principe. La figure met ainsi en valeur un contrepoint de type responsorial. Ainsi, dans la section A, l'événement « ouvrir la bouche » passe du performeur 1 au 2 puis revient au 1 (flèches vertes continues). Le haussement des sourcils, en revanche, change de sens lorsqu'il circule entre les deux performeurs (flèches jaunes pointillées). Quant à la fermeture des yeux, soit cet événement navigue de l'un à l'autre (flèches marrons continues), soit il se transforme en le motif rythmique reproduit plus haut (flèches marrons pointillées). Enfin, les cris silencieux sont clairement des éléments structurants puisqu'ils apparaissent au début et au milieu de la forme XYX' (carrés jaunes). La zone buccale joue également un rôle formel de niveau macroscopique (un type de mouvements par section), comme c'était déjà le cas dans *Kor*.

Le graphique ci-dessus ne prend en compte ni les nuances ni les soufflets, qui sont pourtant des éléments essentiels. Comme pour *Kor*, établissons alors une grille de quantité d'information pour chaque type d'événement :

	Lever/baisser les sourcils	Fermer les yeux	Fermer un œil	Montrer les dents du haut/bas	Montrer toutes les dents	Sourire haut/bas (bouche ouverte)	Ouvrir la bouche	
<i>p</i>	X	20	10	X	X	X	X	
<i>mf</i>	20			20	20	40	20	20
<i>f</i>	30			30	60	30	30	
<i>ff</i> (cri)	60	X	X	X	X	60	X	

Tableau 16 : grille de mesure d'informations pour chaque type d'événements de *Marsch* (*Etude VI*)

Ces données permettent de réaliser un graphique qui prend en compte tous les soufflets (y compris ceux des yeux, qui doivent se fermer lentement) mais pas l'absence d'accents sur les yeux, qui sont négligeables (seulement quatre événements dans toute l'étude). Le choix s'est porté sur la création de deux courbes (une par performeur) plutôt que sur le calcul de leur somme afin de préserver une vision contrapuntique et ainsi soutenir l'hypothèse que l'attention du spectateur peut difficilement appréhender les deux visages simultanément (hormis dans le cas de relations élémentaires). Enfin, ces courbes théoriques sont créées à partir de la partition et omettent donc les erreurs d'interprétation, par ailleurs trop minimes pour changer fondamentalement le résultat :

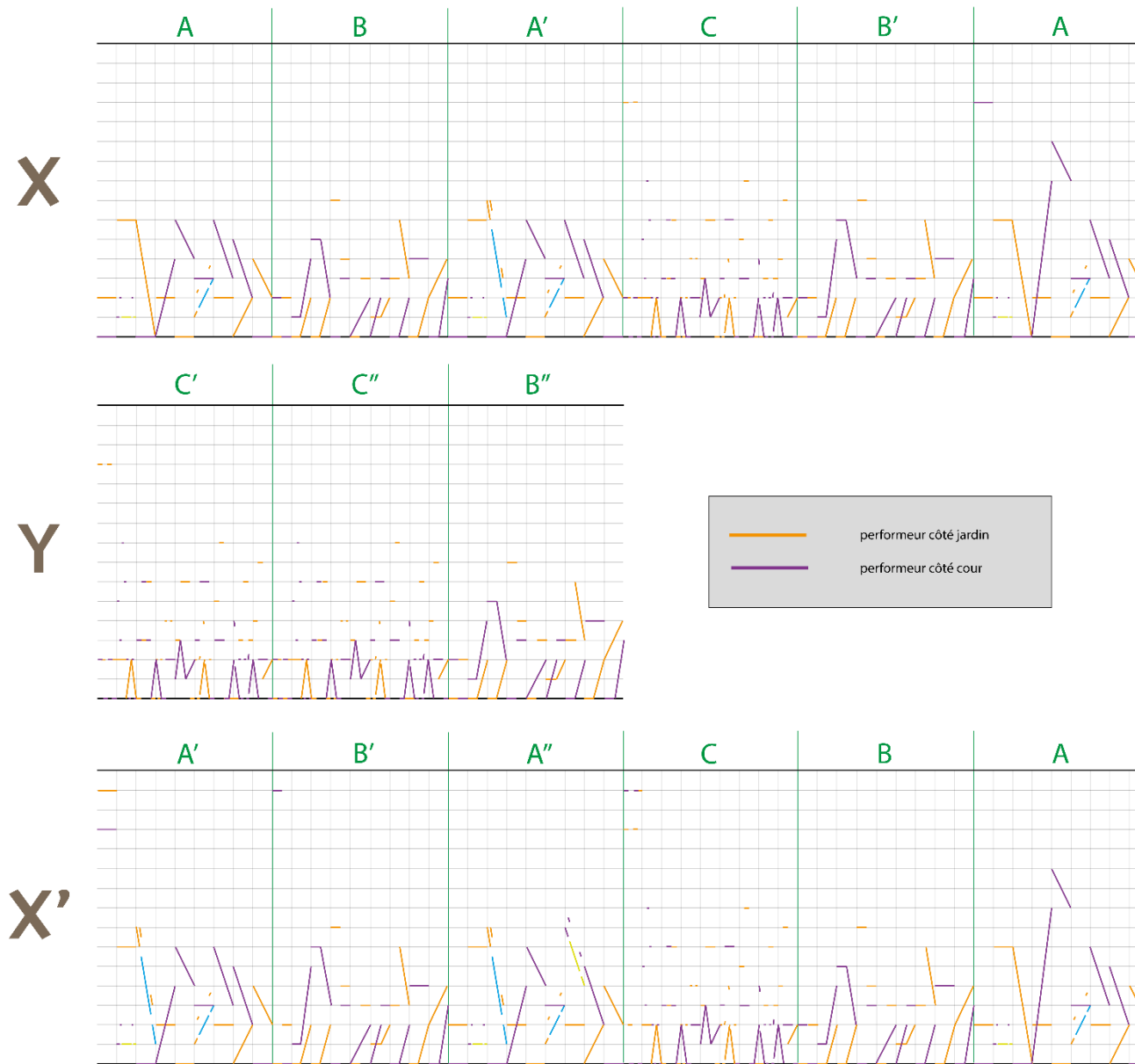


Figure 123 : courbe d'informations de *Marsch (Etude VI)*. Le bleu ciel (jardin) et le jaune (cour) signalent les alternances de fermeture entre chaque œil

La figure montre que B et B' (respectivement C et C') contiennent exactement la même quantité d'information pour le performeur côté jardin (en orange) puisque seul le sens des sourcils (respectivement le sens des dents haut/bas) change. De manière générale, l'illustration gomme les traits d'écriture uniquement destinés à produire de la variation entre des sections espacées, ce qui donne une lecture plus pertinente du point de vue de la réception. Selon une perspective purement musicologique, la représentation graphique met en valeur des principes contrapuntiques fondamentaux, en particulier les mouvements de la conduite des voix :

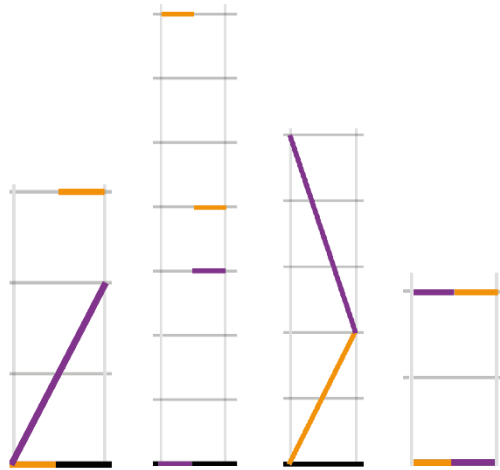


Figure 124 : exemple de conduite des voix dans *Marsch (Etude VI)* en termes de quantité d'information. De gauche à droite : mouvement oblique, mouvement parallèle, mouvement contraire, échange des voix

À partir de ce modèle, il est possible de réaliser une analyse contrapuntique exhaustive de *Marsch*, étape que nous ne franchissons pas dans le cadre de cette analyse. Enfin, pour chaque performeur, on remarque de fortes variations de la quantité d'information ainsi que de nombreux points de discontinuité (à l'inverse de *Kor*). Ce sont ces deux indicateurs de modification (pentes des courbes, points de discontinuité) qui font sens dans le processus de réception de l'œuvre. Par ailleurs, puisque ces courbes d'intensité décrivent des variations énergétiques, elles peuvent se transposer dans le domaine sonore.

Proposition de transcription sonore

Selon un point de vue écologique, Rolf Inge Godøy estime qu'un son offre différentes potentialités gestuelles¹²⁸⁵. Selon l'auteur, « *tout ce qui bouge* dans le paysage sonore de la musique pourrait potentiellement permettre des réponses gestuelles de la part des auditeurs¹²⁸⁶ ». Nous considérons ici que *tout ce qui bouge* dans le paysage visuel de la scène permet potentiellement des réponses auditives de la part des spectateurs. Il s'agit donc de prendre le dual de l'hypothèse de Rolf Inge Godøy en suggérant que les *affordances sonores* sont elles-mêmes des possibilités offertes à partir de mouvements. En d'autres termes, un mouvement induirait des *affordances sonores* selon différentes trajectoires de temps et d'espace formant un « schéma d'énergie » commun. C'est à partir de cette « résonance » du son dans le geste qu'une transcription sonore de *Marsch* est envisageable. La conservation des caractéristiques énergétiques, comme la *facture*, permet de transposer le mouvement en son. Voici le protocole adopté pour cette transcription réalisée à l'aide de la station de travail audionumérique Cockos Reaper¹²⁸⁷ :

- 1) Faire l'inventaire de tous les « modes de jeu » (types d'événements musculaires) : lever les sourcils vers le haut/bas, ouvrir la bouche, fermer les yeux, etc. Sans prendre en compte les cris silencieux (qui fonctionnent bien avec des *tremoli*), on recense 9 modes de jeu (2 pour les sourcils, 2 pour les yeux, 5 pour les lèvres) ;
- 2) Assigner des notes MIDI pour transcrire chaque mode de jeu : B_{b3} et C_{#4} pour la fermeture des yeux, B₃ pour les sourcils, etc. ;
- 3) Créer des items et y inscrire les notes MIDI dans les sections A, B et C, pour chaque portée et chaque performeur. Chaque note agit comme un bouton qui, une fois enfoncé, déclenche un échantillon ou un son de synthèse et s'arrête une fois la note terminée ;
- 4) Dupliquer les items pour créer les sections variées A', B', etc. ;
- 5) Corriger les reprises A, B et C, qui ne sont en fait pas identiques ;
- 6) Créer des items d'automation avec la fonction « pool », qui permet de propager les modifications d'un item source sur tous les items copiés à partir de celui-ci. Selon les

¹²⁸⁵ À ce sujet, le lecteur est invité à consulter son analyse de la scène du barbier (Charlie Chaplin – *Le Dictateur*, 1940). GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound », *op. cit.*

¹²⁸⁶ “Anything that moves in the soundscape of music could potentially afford gestural responses by the listeners.” GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound », p. 115.

¹²⁸⁷ Disponible sur : <https://www.reaper.fm/> (consulté le 2 avril 2019).

indications de dynamique, chaque item dessine la courbe d'intensité de l'événement en question ;

- 7) Écrire un script qui permet de mettre en lien les courbes d'automation de chaque piste avec des paramètres spécifiques :

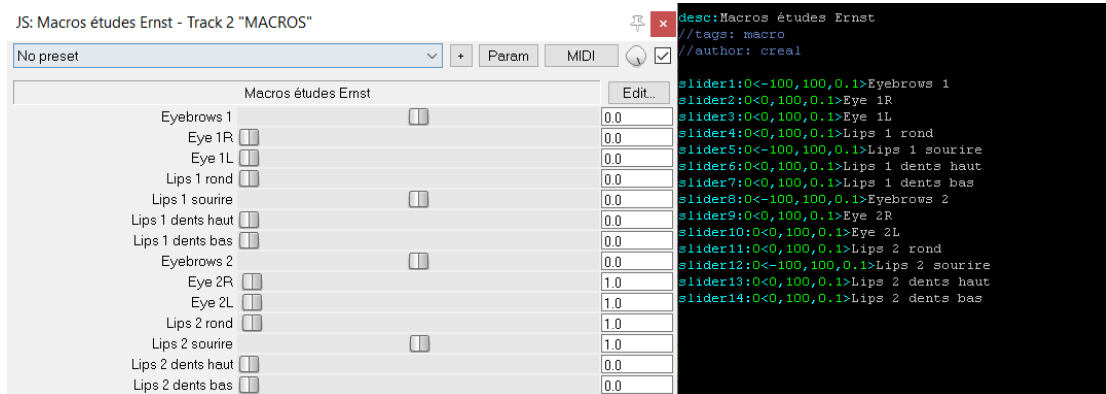


Figure 125 : script écrit pour réaliser les macros nécessaires à la transcription sonore de *Marsch (Etude VI)*. À gauche : interface utilisateur ; à droite : code écrit en Jesuonic

Ces macros permettent de faire varier à la volée l'assignation des courbes d'intensité à différents paramètres (fréquence de coupure d'un filtre, volume d'un synthétiseur ou d'un échantillon, etc.), et ainsi produire et comparer différentes versions en un temps minimal ;

- 8) Synchroniser l'item vidéo grâce au premier événement afin de supprimer le décalage induit par les titres. Notons que la synchronisation du projet audio avec la captation vidéo fonctionne car les performeurs jouent au clic.

Passée cette étape purement fonctionnelle, la réalisation d'un *mapping* crée finalement des liens entre les données MIDI (récupérées d'après des données gestuelles symboliques) et les données audios. La tâche est complexe puisqu'elle consiste à réaliser des choix qui doivent rester musicaux tout en répondant aux questions suivantes : un événement doit-il déclencher un son de synthèse ou un échantillon de musique concrète ? L'intensité d'un événement doit-elle affecter l'intensité sonore, la brillance ou un autre paramètre ? Faut-il garder une cohérence timbrale entre tous les mouvements de la zone buccale ? Comment préserver la symétrie horizontale des mouvements de sourcils ? Voici le *mapping* théorique retenu, qui prend en compte des impératifs « logiques » liés à la préservation de la *facture* (note longue = son *entretenu*, note très courte = *impulsion*, trille = *itération*) et aux variations de dynamique (à associer si possible au volume) :

- Sourcils : son *tonique entretenu* identique pour les deux sens du mouvement

Paramètre bipolaire d'intensité : *site de masse* (= pitch bend). La notion de *calibre de masse* (largeur du spectre) ou d'intensité (automation de volume) est ici écartée car il faut garder une symétrie avec la position neutre des sourcils (ni trop haut, ni trop bas) ;

- Yeux : somme de deux *masses complexes itératives* (une pour chaque œil)

Paramètre unipolaire d'intensité (degré d'ouverture/fermeture des yeux) : volume ;

- Lèvres

- o Montrer les dents : somme de deux sons *tonique entretenus* (une pour le haut et une autre, avec un *site* différent, pour le bas)

Paramètre d'intensité : *calibre de masse* (degré d'ouverture/fermeture d'un filtre passe-bas)

- o Sourire en montrant les dents : son *tonique itératif* identique pour les deux sens du mouvement

Paramètre bipolaire d'intensité : *site de masse* et *calibre de masse*

- o Faire un rond sans montrer les dents (ouvrir la bouche) : bruit blanc *entretenu*

Paramètre d'intensité : volume.

La continuité entre les deux symétries du corps (axe horizontal : sourcils, lèvres ; axe vertical : yeux, lèvres) est donc entièrement préservée. À partir de cette grille, il reste à déterminer les sons eux-mêmes (*mapping* effectif), ainsi que les paramètres distinguant les deux performeurs. Afin de garder une cohérence, les différents générateurs sonores du performeur 1 ont été dupliqués et variés pour le performeur 2 : respect de l'image stéréo de la scène (panoramique gauche/droite pour le performeur côté/cour), prédilection pour une bande de fréquences particulière (utilisation d'un filtre), léger écart de brillance, intervalle d'une octave pour les sons *entretenus*. Une fois passés les détails techniques (temps d'attaque et de relâchement minimaux pour les oscillateurs, ajout d'une réverbération pour créer une profondeur entre les différentes pistes, compresser les sons filtrés afin de réduire le trop grand écart de dynamique, etc.), il reste encore à corriger les erreurs d'interprétation¹²⁸⁸ (oubli/ajout d'événements, non respect d'un *cresc./dim.* par exemple), réaliser un mixage de tous les volumes et, finalement, créer un fondu d'entrée pour s'accorder avec le flou du début de la vidéo. Voici à quoi ressemble le projet final :

¹²⁸⁸ En particulier, la présence d'accents sur la portée des yeux (qui sont systématiques sur les rondes) n'est pas prise en compte par les performeurs. Le projet de transcription sonore ne prend donc pas en compte ce paramètre de dynamique.

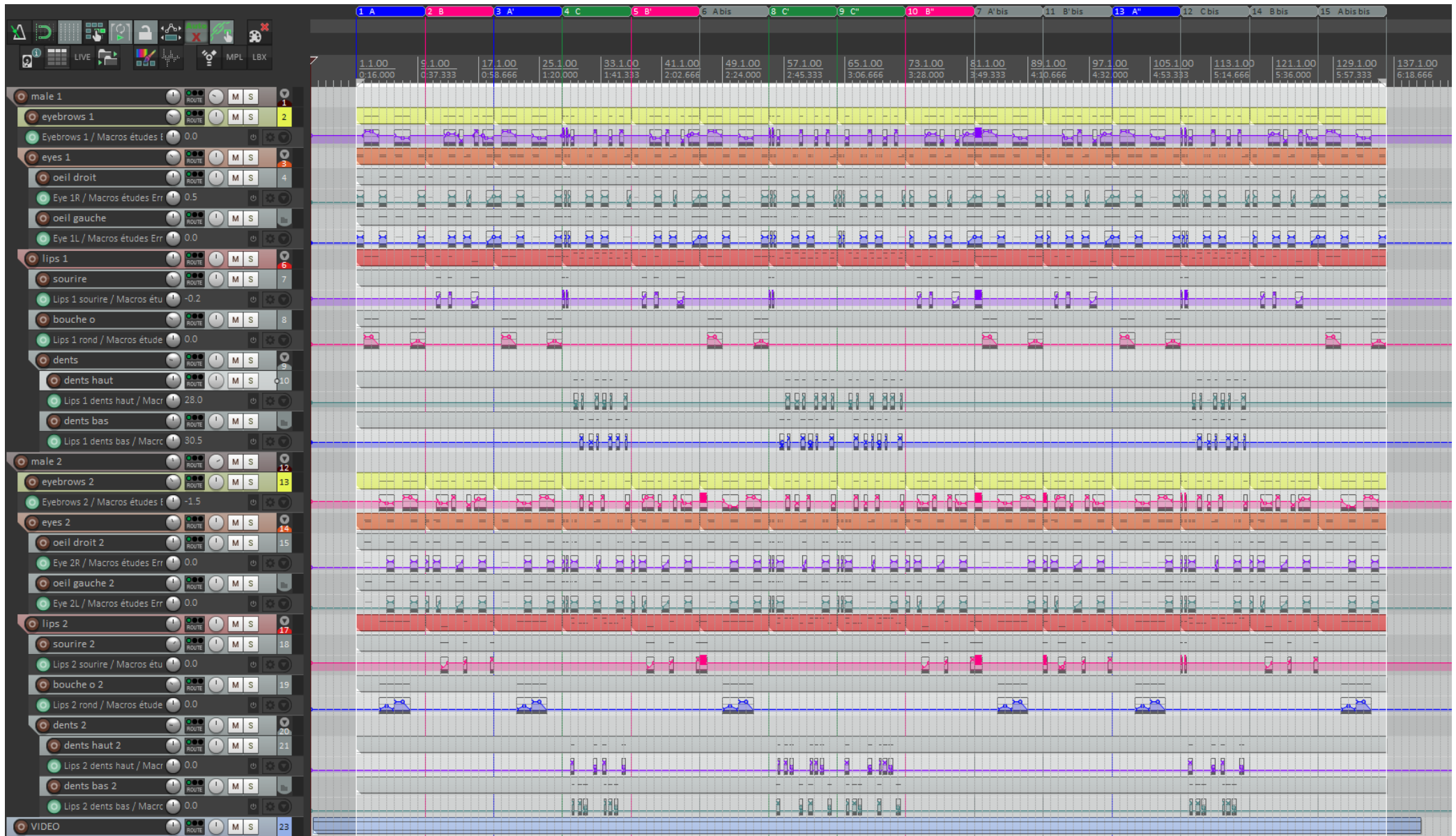


Figure 126 : capture d'écran du projet de transcription de *Marsch (Etude VI)* réalisé sous Reaper 5. Tout à gauche : nom des pistes ; à droite : arrangement ; tout en bas : piste vidéo

Chaque piste contient ses items MIDI (en jaune pour les sourcils, orange pour les yeux et rouges pour les lèvres) ainsi qu'une sous-piste d'automation (en violet pour les sourcils du performeur 1 par exemple). La transcription sonore ne représente qu'une possibilité parmi d'autres. Il est possible d'imaginer une version plus complexe dans laquelle les macros contrôlèrent l'ouverture d'un LFO ou le degré d'une distorsion, afin de créer des variations d'informations plus explicite. Cependant, la transcription « fonctionne » car le schéma d'énergie (comme la *facture* et l'intensité) ainsi que la continuité entre les différents paramètres (isomorphisme dans la bipolarité du mouvement des sourcils, par exemple) ont été préservés. Même si l'intention est opposée à celle du compositeur (forcer une lecture sonore empêche l'imaginaire du spectateur de produire d'autres associations possibles et/ou d'apprécier la seule plasticité du mouvement), cette transcription possède un intérêt autant pédagogique que théorique pour ce travail de recherche. En effet, d'une part le projet rend concret les caractéristiques communes entre les mouvements d'un performeur et les sons qu'ils peuvent produire, et d'autre part il met en valeur la primauté de la variation de l'information sur l'information elle-même¹²⁸⁹, ce qui avait été énoncé dans les analyses précédentes par le biais des courbes discontinues.

Double et Klagesang

Sur un *tempo* différent (80 à la noire), *Double (Etude VII)* garde néanmoins les mêmes mouvements de jeu que les études précédentes. La composition de l'effectif (1 performeur et 2 performeuses, pour deux spectateurs) rend possible une écriture contrapuntique où deux voix (homophoniques) peuvent s'opposer à une troisième, qui n'est d'ailleurs pas fixe. La structure correspond aux deux tiers de celle de *Marsch* (somme de la structure de *Kor* et de la partie transitoire de *Marsch* nommée Y) : ABA'CB'A + C'C''B''A'. La partie A comporte peu de types d'événements. Ces derniers durent une ronde (sourcils, yeux parfois) ou deux (yeux et lèvres). La partie B implique une accélération du rythme de surface due au raccourcissement temporel des événements, qui durent alors une blanche, rarement une ronde. Les rencontres et les échanges d'événements entre les trois performeurs sont bien plus nombreux. La section C est encore plus dense : les figures de notes rétrécissent et la polyrythmie n'en est que plus

¹²⁸⁹ Par exemple, lorsque les yeux sont fermés, l'auditeur entend un son continu, qui stagne (absence de modulation d'information sonore autant que visuelle) tandis que lorsqu'ils se réouvrent (modulation de l'information visuelle) le son disparaît aussitôt (modulation de l'information sonore).

complexe. Quant aux changements dans les sections variées, elles ne concernent que les lèvres (section A), les yeux (B) ou les sourcils (C).

Dans *Klagesang (Étude VIII)*, tous les performeurs précédents doivent être disposés dans un certain ordre de gauche à droite, pour obtenir une symétrie : la performeuse de *Kor* au centre ; les performeurs de *Marsch* de chaque côté ; ceux de *Double*, plus nombreux, sur les bords (l'un d'entre eux au centre, afin de visualiser le contrepoint écrit pour cette étude). Chaque performeur doit exécuter l'étude qui lui correspond. Puisqu'elles durent toutes 6 minutes, les 6 exécutants terminent *Klagesang* ensemble. Étant donné que le *tempo* et donc le nombre de mesures varient pour chacune d'entre elle (90 mesures à 60 à la noire pour l'étude V, 135 mesures à 90 à la noire pour l'étude VI, 120 mesures à 80 à la noire pour l'étude VII), les rencontres d'événements entre chaque sous-ensemble de performeurs (paires, trios, quatuors, quintettes, sextuors) se calculent en utilisant le PPCM et le PGCD (sauf les syncopes qui ne sont pas fixées à la ronde ou à la blanche), ce qui dépasse le cadre de cette analyse.

Conclusion

Avec ce second livre d'études pour muscles faciaux, qui n'est autre qu'un ensemble de pièces littéralement spectaculaires, Jeppe Ernst mobilise un seul aspect du sensible. Seul ou accompagné d'autres « visiteurs », le spectateur « contemple » une séquence organisée de mouvements simples réalisés par une performeuse seule (*Kor*) ou deux performeurs (*Marsch*) immobile(s). Conjugée à l'absence de son, de partition et de pupitre sur scène, cette disposition semble plus reproduire l'expérience d'une visite au musée que celle d'un concert. L'analyse proposée ne peut rendre compte de cette expérience vécue. Néanmoins, en se basant sur la partition et une captation vidéo, il est possible de donner une lecture des structures microscopique et macroscopique des études. Tandis que les graphiques montrent la circulation des différents types d'événements entre les deux performeurs de *Marsch*, les courbes d'information, en réunissant et quantifiant ces événements, donnent des renseignements supplémentaires. En plus de mettre en valeur l'aspect contrapuntique de ces véritables « chorégraphies faciales », les courbes d'information contiennent deux indicateurs (la discontinuité et la courbure des segments) qui sont signifiants dans le processus de réception. Grâce à une transcription sonore, ces phénomènes sont transposés à un autre niveau sensible, qui apporte par ailleurs une valeur didactique non négligeable. Réalisée en toute connaissance

de cause (elle contredit l'idée même de la composition), cette proposition reproduit les archétypes temporels de *Marsch* (accélération de la quantité d'information de la section C, par exemple) en conservant les schémas d'énergie des mouvements.

Les configurations musculaires impliquent des émotions archétypales dont le visage est le principal vecteur d'expression. Selon le spécialiste Paul Ekman, la tristesse ou l'agonie (par exemple) correspond à des yeux fermés, des sourcils bas, la bouche ouverte et les dents du bas apparentes. Le psychologue constate que « si [on fait] ces mouvements sur votre visage, [on] déclenche des changements dans [n]otre physiologie, à la fois dans [n]otre corps et dans [n]otre cerveau¹²⁹⁰ ». Réaliser les expressions faciales correspondant à un archétype précis permet alors, par empathie kinesthésique, de ressentir l'émotion concernée. Par leur disposition dans le temps, les émotions instantanées pourraient faire émerger une forme de niveau supérieur. En effet, un contrepoint qui prendrait en compte les configurations précises d'événements plutôt que les événements eux-mêmes pourrait révéler une structuration de *Marsch* selon des expressions faciales antagonistes. Cela dit, Jeppe Ernst estime que les performeurs doivent rester impassibles et que même si les mouvements ne produisent aucun son, la performance reste purement musicale. Avouant ne pas être concerné par le côté psychologique évoqué ci-dessus, le compositeur considère néanmoins « le visage comme un instrument harmonique, où chaque mouvement revient à ajouter ou enlever une note d'un accord¹²⁹¹ », ce qui d'un point de vue formel revient au même : à une configuration musculaire correspond une configuration de hauteurs (un accord) ou d'expression (un archétype émotionnel). De la même manière qu'un sourire n'a pas la même signification sociale suivant que les yeux sont ouverts ou fermés, un accord majeur possède une signification sonore différente d'un accord mineur (alors que seule la tierce change). Les figures du chaos qui apparaissent dans les premières peintures des tribus primitives (qui n'expriment rien d'autre qu'un sourire archaïque ou une bouche ouverte par exemple) et auxquelles le compositeur fait appel sont désormais organisées dans le temps, comme le seraient les accords d'une musique tonale.

¹²⁹⁰ "If you make these movements on your face, you will trigger changes in your physiology, both in your body and in your brain." EKMAN, Paul. « Sadness and Agony ». In : *Id., Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, op. cit., p. 96.

¹²⁹¹ "I started thinking about the human face as a kind of harmonic instrument, where each movement our face makes is like adding or taking away a note in a chord." ERNST, Jeppe. [Courrier électronique du 16 mai 2018].

Éléments de théorisation

Les analyses ont permis de tester plusieurs approches qui apportent toutes des informations sur la structure de pièces hybrides. Tandis que le processus d'analyse lui-même prescrit une méthodologie en filigrane pour de futures études de cas, des résultats ont pu être établis sur la base de calculs de proportions et de significations empiriques du geste du performeur. Après avoir récapitulé ces résultats, nous ferons quelques propositions théoriques sur le caractère spectaculaire, la fonction du geste, la forme, et finirons quelques concepts-clefs qui nous semblent pertinents dans l'étude de pièces où le geste constitue un paramètre de composition. Afin d'illustrer ces catégories par des exemples concrets, un montage de plusieurs extraits des pièces analysées précédemment est proposé au lecteur¹²⁹².

Récapitulation

Réparties en plusieurs catégories (acoustique, mixte, électroacoustique, muette), les différentes études de cas contiennent les composantes scéniques typiques du théâtre musical (théâtralité du geste d'exécution, sonification des *gestes de sélection* et *de modification*, *dramaticité*, qualité plastique du geste, décomposition du geste instrumental, valeur esthétique des producteurs de sons, contrepoint entre le spectaculaire et le sonore, symbolique agonistique, présence de gestes muets, etc.) et définissent différentes modalités dans le lien geste-son. Chaque analyse a fait émerger une forme discursive unique composée d'éléments sonores et spectaculaires, où la paramétrisation du geste du performeur apparaît comme un élément structurel de la performance.

L'alternance de moments d'actions et de mises en musique de textes crée une forme tressée et structurée en arche, où cohabitent des éléments spectaculaires de différentes natures : déplacements, substitution de timbres, imitation instrumentale par la voix (et inversement), gestes muets, figure du chef d'orchestre, *geste cadenciel* récurrent, polyvalence de la chanteuse, évolution de l'espace de jeu, pré-langage (*Circles*). L'originalité et la complexité des postures

¹²⁹² La liste de lecture est disponible sur : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLPAzRDMgZuyEiOgFmtESrGlzqxaNAuPio> (consulté le 25 mai 2019). Une notice descriptive des différents extraits est disponible en annexe.

des performeurs, les imitations entre gestes instrumentaux et vocaux, la structure en séquences indépendantes et la présence de gestes excentriques extra-musicaux créent une forme fragmentée reposant sur le thème de l'écoute, qui se termine par une récapitulation puis une épanadiplose de gestes muets (*Les sept crimes de l'amour*). Le mélange d'actions, de déplacements, de jeu instrumental et de gestes muets s'inscrit dans une forme où les différentes séquences de jeu sont centrées autour d'un instrument fixe (le piano) et où l'entropie croissante transparait par la symbolique agonistique, qui naît elle de la théâtralisation du geste d'exécution (*Adventures of an Annihilated Mirror*). L'homorythmie des gestes fait émerger une forme chorégraphique tripartite conduite par des tensions provenant de l'aspect visible de la performance : couleur, masquage des gestes d'exécution, expressions faciales éloquentes, élargissement de la *kinesphère de jeu*, phrase gestuelle cyclique, gestes muets rhétoriques (*Rot Blau*). Une forme ternaire est créée à partir de phrases gestuelles espacées dans le temps (et imprévisibles en matière de localisation spatiale), de cris qui annoncent à l'avance les gestes d'exécution et dirigent l'attention du spectateur, de *gestes de modification* peu perceptibles, de perturbations timbrales et visuelles, de jeux de contrastes (registre, intensité, timbre, etc.), ainsi qu'à partir d'une nouvelle configuration scénique qui recentre la dispersion de l'information à l'aide d'un geste obstiné mis en évidence sur la scène, et de l'intrusion surprenante d'un performeur externe à la composition (*Hiérophonie V*).

Le contrepoint de gestes *incidentaux* et l'hétérogénéité de la nature des producteurs de sons produisent un réservoir « infini » de *signifiants* et entraînent l'absence totale de prévisibilité des événements, mais font malgré tout émerger une forme fragmentée reposant sur la densité d'une polyphonie d'actions *concrètes* qui est régulièrement ponctuée par des événements saillants (*Acustica*). La succession de phrases de gestes *incidentaux* « à usage unique », parfaitement synchronisés avec des *objets sonores* externes, crée un parallélisme énergétique qui se suffit à lui-même, du moins jusqu'à la désolidarisation progressive entre le geste du performeur et la bande sonore, qui dévoile explicitement une virtualité induite par des moyens technologiques (*Aphasia*).

La sonification des gestes du performeur permet d'une part d'augmenter les potentialités du piano (sur le plan du timbre et de la résonance) en produisant une seconde voix (électronique) parfois tout-à-fait autonome, et d'autre part d'aérer le discours pianistique en produisant des ruptures et des contrastes structurels en matière d'espace de jeu et de texture sonore (*Morphosis*). L'augmentation des possibilités d'un instrument électronique emblématique permet de faire varier considérablement le matériau sonore et gestuel, et de produire une forme

à reprise délimitée par la préservation d'une gestualité instrumentale et vectorisée par une dialectique entre le performeur et l'instrument (*Toucher*).

La dernière étude de cas n'appartient à aucune des trois autres catégories. Cependant, tout comme les autres analyses, *Marsch* fournit des éléments structurels à partir d'éléments observables. La présence de micro-gestes muets forme en effet un contrepoint visuel qui d'une part conserve un rythme musical et une variation de la quantité d'information, et d'autre part définit des *affordances sonores* selon la cinétique du mouvement (*Marsch*).

Les trois analyses disponibles en annexe fournissent d'autres résultats qu'il convient d'exposer ici. Le rapport dialectique entre trois performeurs crée une *dramaticité* structurelle qui s'inscrit dans une forme où la spectacularité provient du masquage des sources sonores (ou du geste d'exécution), de la disproportion entre l'investissement corporel et l'intensité sonore, ainsi que de figures récurrentes de gestes structurels et d'une stéréophonie sono-gestuelle (*Auftakte, sechshändig*). L'exploitation maximale d'un geste archétypal (tirer-pousser) encapsulée en une unité obsessionnelle provoque un état d'équilibre chorégraphique qui se trouve perturbé par des dissonances visuelles et qui produit finalement une forme progressant du continu au discontinu (*Study for String Instrument #1*). La facture d'un instrument électronique ainsi que la lisibilité du jeu instrumental, presque didactique, produisent *de facto* une dimension spectaculaire (*Le patch bien tempéré III*).

Ces 13 exemples (10 + 3) sont un faible échantillon d'un vaste répertoire où la spectacularité est une composante formelle et signifiante de l'œuvre. Une analyse croisée aide cependant à dégager des invariants qui permettent à leur tour de dresser des typologies et de dégager des concepts-clefs qui peuvent servir à analyser d'autres pièces musicales scéniques, voire même dépasser le cadre du théâtre musical (analyse de la musique à l'image en particulier).

Différents aspects du caractère spectaculaire

Sur la base des études de cas, mais en s'appuyant également sur d'autres œuvres du répertoire de théâtre musical, nous proposons une classification du caractère spectaculaire de la forme musicale scénique répartie comme suit :

- Spectacularité dynamique

- Geste
- Déplacements sur scène
- Spectacularité statique (ou *présentation esthétique*)
 - Producteurs de sons
 - Corps des performeurs (postures)
 - Accessoires

La règle *statique/dynamique* définit ainsi cinq modalités principales qui sont liées ou non à la motricité du performeur. Détaillons à présent ces sous-catégories, en nous focalisant principalement sur le geste du performeur. Celui-ci possède plusieurs aspects qui influencent la qualité du caractère spectaculaire :

- Acoustique/électroacoustique : la spectacularité d'un « geste acoustique » dépend principalement de l'amplitude du mouvement. Sur un instrument électronique, le geste implique souvent une immersion (Karlux, thérémine, capture des mouvements du pianiste, etc.) liée à la pertinence du rapport geste-son (*mapping*), à l'étrangeté de l'objet lui-même ainsi qu'à la présence (*Le patch bien tempéré III*¹²⁹³) ou l'absence (*Toucher, Aphasia*) sur scène du dispositif électroacoustique ;
- Structurel/*incidental* : dans le premier cas, la pertinence d'une forme de la performance passe aussi par le visuel car le geste est un paramètre évolutif du temps musical et forme un contrepoint avec le son. La qualité structurelle est définie par les rapports entre les événements antérieurs et postérieurs au geste en question (à un niveau microscopique et/ou macroscopique). Le geste *incidental* est en revanche « gratuit » et n'a pas de fonction structurelle ;
- *Praxis/métapraxis* : le geste peut être musical (instrumental ou vocal) ou extra-musical. Évaluer le degré de musicalité (ou de théâtralité) d'un geste est une opération périlleuse puisqu'elle relève de l'ontologie (définition des critères de la musicalité). Pour les cas ambigus, il convient alors non pas d'évaluer l'action elle-même mais son degré d'excentricité au sein de la forme musicale, qui se trouve éventuellement perturbée. Si l'événement est saillant, donc immédiatement spectaculaire, le geste constitue un objet en soi, relève plutôt de la théâtralité et comporte une signification externe : se donner un coup de poing dans le creux de l'estomac puis rester recroqueviller avec les yeux

¹²⁹³ Bien qu'étant discret, le dispositif du *Patch bien tempéré III* n'est pas caché du public. Les performeurs doivent régulièrement vérifier des informations affichées sur l'ordinateur. Ils restent concentrés sur la partition et l'ordinateur, ce qui empêche une complète immersion de l'auditeur-spectateur.

exorbités (*?Corporel*), soulever une chaise et feindre de frapper un performeur (*Dressur*), « écrire » une phrase dans l'air avec sa main (*Silence Must Be!*). Au contraire, si l'action se fonde dans la temporalité musicale et relève principalement de la fonction utilitaire, le geste est plutôt musical. La difficulté provient du fait que le geste instrumental peut lui-même être théâtralisé (comme le montrent les pièces de théâtre instrumental de Mauricio Kagel) et que l'excentricité dépend d'un lieu et d'un temps donnés (un nouveau mode de jeu instrumental implique un mouvement inédit uniquement pour un certain référentiel) ;

- Muet/sonore : cet aspect du geste définit un critère pour établir la typologie fonctionnelle du geste expliquée dans la partie suivante. Si le geste est muet, il peut être :
 - o À main équipée (le performeur tient quelque chose dans sa main : claves, clarinette, etc.) ou à main nue (thérémine, battue de la mesure, geste d'attaque, etc.) ;
 - o Muet par nature (lever les mains en l'air ; battre la mesure : *Gegenstimmen*, *nostalgie* ; regarder un performeur : *Auftakte*, *sechshändig*, *Les sept crimes de l'amour* ; saluer ou dire au revoir : *Rot Blau* ; fermer les yeux : *Marsch* ; toucher un performeur : *Offertorium*) ou imiter un geste sonore (imiter le jeu d'un instrument : *Les sept crimes de l'amour*, *Adventures of an Annihilated Mirror*, *Con voce* ; remonter une fermeture éclair : *Aphasia*) ;
 - o Le principal vecteur d'expression (*Marsch*, *Silence Must Be!*, *Musique de tables*, *Toucher*, *Light Music*, *?Corporel*), un élément important (*Circles*, *Morphosis*) ou secondaire (*Drama*, *Le corps à corps*) de la forme musicale.
- Expert/élémentaire : le geste requiert une grande technique (*Cassandra's Dream Song*, *Exotica*) ou est simple à réaliser (*Acustica*, *Music Walk*, *Rot Blau*).

Le déplacement sur scène peut être utilitaire, ne servant qu'à exploiter les ressources sonores disponibles à un endroit précis de la scène (*Circles*, *Hiérophonie V*, *Adventures of an Annihilated Mirror*), ou bien faire partie intégrante du processus de composition (*Acustica*, *Music Walk*, *Aventures*), en faisant par exemple émerger la notion d'« empreinte spatiale » (*Pas de cinq*, *Strychnine Lady*, *Echoes of Time and the River*).

La *présentation esthétique* est le fait de présenter (à l'audience) un élément qui se donne à voir. Cet élément est de différente nature. Il peut concerner :

- Les producteurs de sons. Tout comme le déplacement, la présentation peut se réaliser par défaut, c'est-à-dire être d'origine purement organologique (*Le patch bien tempéré III, Toucher*), ou bien s'intégrer au projet compositionnel (*Acustica, Circles, Hiérophonie V, Der Schall, Zwei-Mann-Orchester*). Dans les deux cas, la présentation va de pair avec la spectacularité du processus d'émission sonore ;
- Les accessoires. Même s'ils ne produisent pas de sons, le caractère spectaculaire présent dans leurs formes et leurs couleurs peuvent constituer des données structurelles ou produisant une *dramaticité* (gants et perruques : *Rot Blau* ; tissu rouge : *Strychnine Lady*) ;
- La posture des performeurs agit comme une « présentation esthétique du corps » et constitue donc un aspect de la spectacularité qui se distingue du geste du musicien ou du déplacement (*Les sept crimes de l'amour, Zwei-Mann-Orchester, Rire physiologique*). Dans *Corporel*, le corps du performeur devient lui-même un instrument et définit différentes postures tout au long de la pièce.

Chacune des modalités ci-dessus est susceptible d'avoir une ou plusieurs fonction(s) formelle(s). En particulier, le geste du performeur en possède souvent plusieurs. Tentons à présent de dresser une typologie fonctionnelle du geste.

Typologie fonctionnelle du geste

Le geste, en tant qu'il fournit l'énergie nécessaire pour produire du son, possède d'emblée une fonction utilitaire. Cette condition physique qui définit la fonction triviale du geste du musicien peut se nommer « fonction sonore ». Lorsqu'une note est écrite sur une portée, elle fait référence à un geste implicite, variable selon l'instrumentiste mais qui possède le même but (faire entendre cette note de musique avec tel instrument). Si le geste est uniquement utilitaire, il possède un degré 0 de signification. Dans ce cas, analyser le sonore revient à mesurer le geste. Dans le cas contraire, le geste apporte une information extra-sonore qui peut être de différentes natures. Voici une proposition de typologie fonctionnelle du geste, pour laquelle nous détaillons ensuite chaque catégorie :

- Fonction sonore
- Fonction extra-sonore
 - o Dramatique

- Symbolique
- Esthétique
- Structurelle
 - Modèle ASR
 - Perturbateurs
 - Facilitateurs
 - À signification différée
 - Ornementaux

L'enchaînement structuré des gestes assure un conflit de forces dramatiques (via par exemple une symbolique agonistique), c'est-à-dire une *dramaticité*, rappelant ainsi de manière implicite la technique corporelle du cinéma muet et de la pantomime. Le corps est en effet utilisé comme langage et le compositeur joue un rôle de metteur en scène, comme lorsqu'il demande à un performeur de simuler la perte d'une baguette de percussions (*Auftakte, sechshändig*), qu'un performeur « apprivoise » son instrument (*Toucher*), ou qu'une expression faciale rend compte de la qualité de jeu des performeuses (*Rot Blau*).

La fonction **symbolique** décrit une réalité sociale par mimétisme, sur le modèle du *théâtre épique* et de la *distanciation* brechtienne. Une signification ancrée dans la mémoire collective est associée à l'information contenue dans le geste, qui est elle-même véhiculée du performeur jusqu'à l'audience. L'effet de cette signification peut par exemple être neutre (la plupart des gestes dans *Aphasia*, la battue dans *Silence Must Be!*), humoristique par la démesure (*Zwei-Mann-Orchester*) ou la caricature (croquer une pomme dans *Les sept crimes de l'amour*).

La fonction **esthétique** du geste concerne sa valeur plastique et énergétique, qui est signifiante en elle-même. Le pur mouvement sollicite l'attention du spectateur selon deux cas de figure :

- Saturation corporelle créée par la virtuosité (monstration/autonomie du geste technique) : courant de la Nouvelle Complexité ;
- Aspect chorégraphique créé par l'organisation et/ou par un effet de groupe (polyrythmie visuelle) : *Silence Must Be!*, *Study for String Instrument #1*, *Musique de tables*, *Marsch*, *Hiérophonie V*, *Rot Blau*, *Beside Besides*, *Adventures of an Annihilated Mirror*, *Circles* (circonvolutions).

La fonction **structurelle** du geste contribue à créer une phraséologie (niveau microscopique) et une segmentation en différentes phrases/sections/parties d'une œuvre musicale (niveau macroscopique), comme dans *Aphasia* où la valeur sociale et fonctionnel de chaque geste est

supprimée pour former un enchaînement de phrases sono-gestuelles artificielles. Dans la pratique, chaque geste (tourne des pages ou enfoncement de la pédale *forte* dans *Adventures of an Annihilated Mirror*, repositionnement de l'archet ou des doigts le long de la touche dans *Study for String Instrument #1*, etc.) ou phrase gestuelle est susceptible d'avoir une fonction structurelle pertinente. En rompant le discours, le geste de tourner une clef ou craquer un bâton (*Aphasia*) possède une fonction à la fois symbolique et structurelle, tout comme le geste de dire au revoir et le salut théâtralisé marquent respectivement la fin d'une partie ou d'une pièce (*Rot Blau*). Cette dernière fonction s'interpole donc avec les quatre autres même si, pour plus de commodités, elle est présentée sur le même niveau dans notre typologie. Le détail de cette catégorie complexe est donné plus bas.

Nous admettons que le geste du performeur d'une pièce de théâtre musical se situe toujours au carrefour de ces cinq fonctions et que cette grille fonctionnelle peut s'utiliser à un niveau macroscopique. Bien que celle-ci évolue durant le temps de la performance, il est possible d'imaginer une moyenne et ainsi interpréter les fonctions dominantes du geste sur toute la durée d'une pièce. Voici quatre exemples de « diagrammes fonctionnels du geste » :

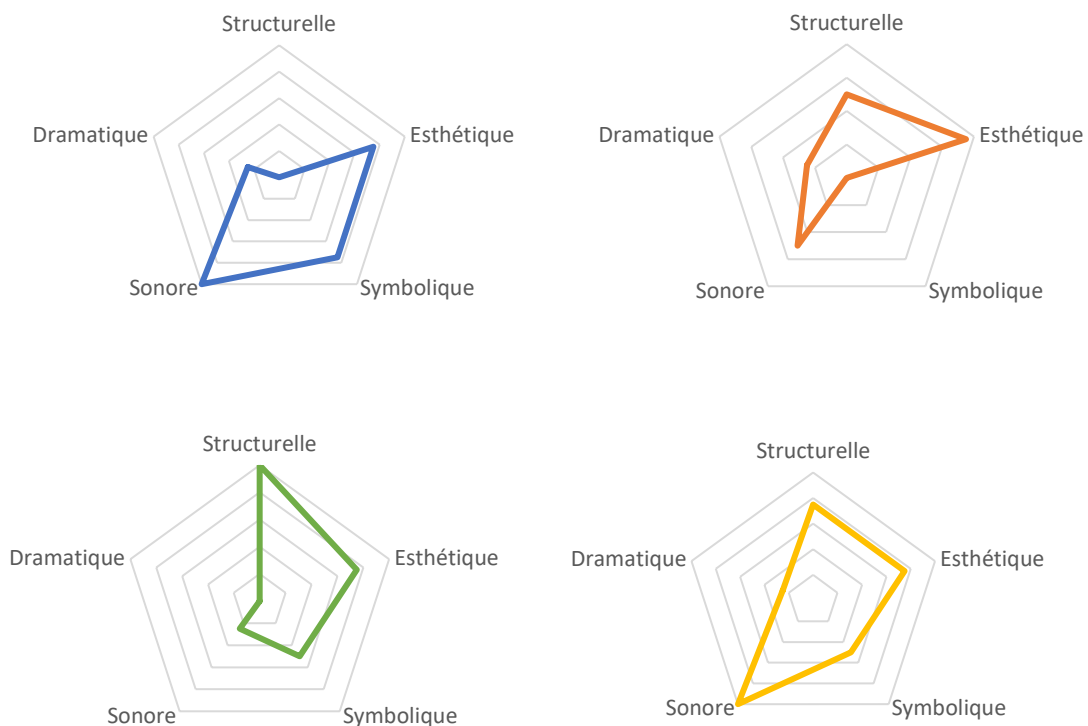


Figure 127 : diagramme fonctionnel du geste dans *Acustica* (en haut à gauche), *Toucher* (en haut à droite), *Silence Must Be!* (en bas à gauche) et *Hiérophonie V* (en bas à droite)

*
**

La fonction structurelle d'un geste dépend de sa morphologie. La *facture* d'un geste, par exemple, détermine généralement un degré de fonction. Par exemple, un *geste impulsif* possède naturellement une fonction de rupture ou de déclenchement, contrairement à un geste tenu. C'est la place qu'un geste occupe dans un enchaînement d'événements qui fait sens. L'analyse au cas par cas permet de mettre à jour des groupes de fonctions discursives du geste :

- Modèle ASR
 - Gestes déclencheurs (attaque) : le geste peut introduire un timbre ou une unité structurelle (*Circles*)
 - Gestes suspensifs ou demi-cadentiels (soutien) : le geste entretient un régime stationnaire, par exemple à l'aide un *tremolo* (*Auftakte, sechshändig*)
 - Gestes cadentiels (relâchement) : une phrase musicale arrive à son terme et cette conclusion est réalisée par un geste (*Circles, Aphasia*)
- Gestes perturbateurs
 - Gestes de rupture : contrairement aux gestes cadentiels qui mettent un terme à une phrase musicale, le geste de rupture est moins prévisible et fait soudainement dévier le flux d'informations. Par exemple, un joueur peut en interrompre un autre et prendre sa place (*Auftakte, sechshändig*), ou bien clore une partie (*Toucher*)
 - Gestes échappés ou « dissonants » : un geste crée soudainement une parenthèse en apportant une information opposée au discours musical (en particulier ce qui suit et ce qui précède le geste perturbateur). Cette perturbation peut être spatiale (*Aphasia, Toucher, Study for String Instrument #1*) ou morphologique (*Circles*). Elle se résout immédiatement
 - Gestes *incidentaux* : un geste n'a aucune fonction structurelle mais peut en revanche attirer l'attention par son excentricité. Placé à un endroit stratégique, il crée alors une « dissonance » et devient un geste perturbateur
- Gestes facilitateurs
 - Gestes de tuilages : geste transitoire permettant de passer d'une phrase, d'une section ou d'une partie à une autre (*Aphasia*)
 - Gestes récurrents : tel un bourdon ou une *pédale*, la répétition d'un geste (qui va souvent de pair avec la répétition sonore) crée un repère stable (une figure) permettant à d'autres informations de se déployer plus librement
- Gestes à signification différée

- Gestes d'anticipation : geste cité de manière fragmentaire et qui acquiert une signification *a posteriori* lorsqu'il est rejoué plus tard dans la pièce, de manière plus assumée
- Gestes de retard : geste caractérisé comme la trace d'une occurrence antérieure (geste joué plus tôt dans la pièce et de manière plus assumée)
- Gestes ornementaux : gestes non écrits sur partition mais qui contribuent à relier et donner consistance aux différentes phrases gestuelles (*Toucher, Le patch bien tempéré III*). Les gestes ornementaux viennent appuyer l'intention musicale

Bien qu'elle soit plus explicite dans ce répertoire, la fonction structurelle d'un geste n'est pas l'apanage du théâtre musical. De grands coups de timbales pour terminer une section d'un mouvement de symphonie, par exemple, jouent un rôle cadentiel. Contrairement aux fonctions précédentes, cette typologie fonctionnelle ne peut agir qu'à un niveau local. Tentons à présent de cibler de quelles manières le caractère spectaculaire d'une pièce de théâtre musical peut contribuer à l'élaboration d'une forme pertinente.

Catégories formelles dans le théâtre musical

Les différentes fonctions structurelles du geste du performeur construisent une unique macrostructure à partir de microstructures, et contribuent par-là à former le « visage » de l'œuvre. En supposant valide la « loi de la bonne forme¹²⁹⁴ » [*law of Prägnanz*] dans le domaine musical (une performance est perçue comme un tout), l'expérience vécue d'une représentation scénique se présente avant tout comme une Gestalt dont il convient de montrer l'articulation des différents macro-éléments. La « forme spectaculaire » n'est pas indépendante de la forme musicale. Il existe plutôt une dialectique entre deux couches perceptives, des points de tension et des moments où une strate l'emporte sur l'autre. La forme d'une pièce de théâtre musical prend en compte tous les aspects de la spectacularité développés ci-dessus et se structure à partir du contenu sonore (*instrumentarium, facture, timbre, etc.*) et visuel (*déplacements, gestes, couleurs, etc.*). Il est à noter que chaque œuvre constitue un cas particulier et que les schémas formels suivants ne sont qu'indicatifs :

¹²⁹⁴ La loi de la bonne forme désigne le principe fondamental de la Psychologie de la Forme selon lequel notre perception tend à organiser et simplifier les différents éléments de notre champ de vision en une forme stable et cohérente. STERNBERG, Robert J., STERNBERG, Karin. « The Perception of Groups – Gestalt Laws », *op. cit.*

- Forme à développement ou forme cyclique (modèle ABA') : une première partie expose des éléments (A), une seconde partie contrastante vient les développer ou les contredire (B) puis une réexposition (A') affirme une partie des éléments de A : *Hiérophonie V*, *Rot Blau*, *Le patch bien tempéré III*, *Toucher* (modèle ABA'B'), *Silence Must Be!*¹²⁹⁵, *Beside Besides* (Simon Steen-Andersen, 2003). La forme en arche (modèle ABCB'A') constitue un cas particulier de la forme à développement (*Circles*, *Marsch*). L'épanadiplose engendre un cas extrême de forme ABA'. Après une succession hétérogène de séquences, elle consiste à reprendre à la fin de la pièce ce qui était joué au tout début, afin de créer une cohérence formelle abrupte mais efficace : *Les sept crimes de l'amour*, *Auftakte*, *sechshändig* ;
- Forme à variations : un principe de base A est décliné en plusieurs sections : AA'A''A'''', etc., de sorte que toutes les combinaisons possibles (ou presque) sont exploitées à partir d'une cellule ou une idée de base (*Récitations*, *Gesti*, *I funerali dell'anarchico Serantini*, *Maulwerke*) ;
- Forme émergente (montage) : la succession *a priori* incohérente d'événements fait émerger un sens unifiant. La forme se crée d'elle-même, grâce à un thème implicite (*Les sept crimes de l'amour*), une relation spatiale (*Adventures of an Annihilated Mirror*) ou un archétype formel, de type ASR (*Acustica*, *Auftakte*, *sechshändig* partie 1), périodique (*Auftakte*, *sechshändig* partie 2) ou triangulaire (*Morphosis* partie 3) ;
- Forme à processus : la forme est difficilement segmentable puisqu'elle se déploie d'un seul trait du début à la fin de la pièce. La progression peut suivre une logique entropique (création/diminution de l'information au cours du temps) et/ou une évolution du continu au discontinu (et inversement) : *Aphasia* (partie 2), *Study for String Instrument #1*, *Vous avez du feu ?* ;
- Forme latente : la succession d'événements *incidentaux* (ou de phrases/sections autonomes) ne permet pas de dégager de relation hiérarchique entre les éléments (*Aphasia* partie 1, *Morphosis*). La « loi de la bonne forme » est alors assurée par un thème (*Morphosis* : pièce pour piano augmenté) ou par le matériau lui-même (*Aphasia* : sons vocaux traités est superposés à des mouvements). La forme ouverte

¹²⁹⁵ Dans *Silence Must Be!* (Thierry De Mey, 2002), le performeur bat la mesure face au public, ses mouvements se transformant peu à peu en une forme entièrement chorégraphique. Une seconde partie émerge lorsqu'une bande sonore vient se superposer au contenu gestuel. Enfin, une dernière partie, constituée de mouvements muets, clôt cette expérience sono-visuelle formée de la succession tripartite suivante : gestes-gestes/sons-gestes.

est un cas particulier de forme latente, mais n'a de sens que du point de vue *poïétique*. Lors de la performance (point de vue *esthétique*), une forme usuelle peut tout-à-fait émerger, comme c'était le cas dans *Acustica* ;

- Forme hybride : conjonction de deux ou plusieurs modèles formels. Par exemple, *Aphasia* est construite en deux parties clairement distinctes. Elle passe du continu au discontinu dans la partie 2 (forme à processus), mais suit une forme latente dans la partie 1 (succession d'événements) qui est perçue selon la « loi de continuité¹²⁹⁶ ».

Cette classification définit des modèles interprétatifs plutôt qu'elle ne fournit d'applications directes¹²⁹⁷. En outre, il existe des formes schématiques élémentaires qui ne peuvent être associées à des structures. C'est par exemple le cas de la forme en delta (qu'on retrouve dans *Pas de cinq*) qui consiste à accumuler de l'énergie puis à la dissiper, de manière continue. Enfin, certaines œuvres suivent plusieurs découpes possibles selon les critères choisis par l'analyste (forme indécidable). Il est donc possible que le lecteur obtienne différents résultats au regard des exemples présentés ci-dessus.

Concepts-clefs pour l'analyse

Les différentes études de cas ainsi que les éléments théoriques ci-dessus nous conduisent à nommer et expliciter différents concepts-clefs pour l'étude du geste du musicien en situation de jeu. Nous détaillons ainsi quatre champs :

- Vocabulaire sur le geste
 - Profil de geste
 - Enveloppe d'un geste
 - Position neutre
 - Phraséologie du geste
 - Kinesphère de jeu
 - Accord geste-son
- Mécanisme dialectique de la perception

¹²⁹⁶ En Psychologie de la Forme, la loi de continuité indique que l'homme a tendance à percevoir des formes fluides ou continues plutôt que des formes interrompues ou discontinues. Pour plus de détails, cf. : STERNBERG, Robert J., STERNBERG, Karin. « The Perception of Groups – Gestalt Laws », *op. cit.*

¹²⁹⁷ Par exemple, *Rot Blau* est construite en quatre parties mais relève bien d'une forme à développement ABA'.

- Appréhension multimodale des informations
 - o Sémiosphère
 - o Isomorphie (ou synesthésie)
 - o Discordance cognitive (ou synesthésique)
 - o Amplification, émergence et masquage
- Contrepoint étendu

Vocabulaire sur le geste

Le **profil de geste** désigne l'évolution unique d'un geste dans le temps de sa réalisation, à partir de plusieurs paramètres (trajectoire spatiale, cinétique, amplitude, type de membres, etc.). Le profil de geste caractérise le geste en tant que Gestalt. Il le définit comme figure, c'est-à-dire comme entité qui fait sens et qui s'imprègne chez le spectateur. Souvent, le profil de geste fonctionne de concert avec le profil typomorphologique de l'*objet sonore* produit. La notion de profil éclaire donc la relation de causalité entre geste et son : dire que le lien geste-son est bijectif, c'est dire qu'ils ont le même profil énergétique. Contrairement à la notion de profil de Pierre Schaeffer qui se décline en plusieurs termes (profil de masse, profil mélodique, profil harmonique, etc.), le profil de geste est une notion univoque.

Le profil de geste se déploie en plusieurs phases qui définissent l'**enveloppe du geste** :

- Le **pré-mouvement** (terme emprunté à Hubert Godard¹²⁹⁸) ou l'**attaque** désigne la phase préparatoire durant laquelle les membres se détachent d'une position neutre pour se mettre dans une posture qui permet la production sonore. L'attaque du geste correspond qualitativement aux déplacements « silencieux » des segments du corps dans l'espace (en particulier les mains et/ou les bras). Souvent, le visage acquiert sa pleine expressivité lors du pré-mouvement (en particulier, le regard constitue un stade de préparation intérieure qui donne l'impulsion au mouvement, comme dans *Toucher*). C'est également dans cette phase qu'a lieu l'inspiration (au sens physiologique du terme). L'attaque donne l'élan au geste proprement dit ;
- L'**excitation** désigne la phase du geste qui produit effectivement le son ;

¹²⁹⁸ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », *op. cit.*, pp. 224-225.

- Le **relâchement** représente la phase de récupération où le corps est ramené à sa position neutre. Pour un percussionniste, la phase de relâchement correspond au rebond.

La **position neutre** (ou **de repos**) définit la posture de référence du performeur qui ne sollicite pas d'effort particulier. Pour un violoniste, la position neutre consiste (en partie) à avoir la tête droite et à ne pas poser l'archet sur les cordes. Pour un chanteur, la position neutre consiste (en partie) à garder la bouche fermée, la mâchoire détendue et le visage décontracté.

Le geste est segmentable en unités plus petites et se regroupe en unités plus grandes. Obéissant à « la loi de proximité¹²⁹⁹ », la **phraséologie du geste** s'établit selon l'échelle suivante :

- **Gestème** : unité minimale insécable de la décomposition d'un geste. Dans *Gesti*, les différents gestèmes d'un flûtiste (inspirer, positionner ses doigts pour boucher les trous de jeu, souffler, etc.) finissent par produire un geste « complet » de production sonore. *Study for String Instrument #1* consiste à déphaser les différents gestèmes du geste archétypal d'un instrument à cordes (presser une corde, glisser ses doigts le long de la corde, frotter l'archet contre les cordes, repositionner l'archet dans sa position initiale, etc.) ;
- **Geste** (instrumental ou vocal) : unité gestuelle de référence délimité par une excursion depuis la position de repos (début du geste) et un retour à cette position neutre (fin du geste). Un geste est constitué de plusieurs gestèmes. Lorsqu'un violoniste tient une note vibrée, ce geste réunit les gestèmes suivants : positionner la main gauche au bon endroit de la touche, faire frotter l'archet avec la main droite, faire légèrement varier la position des doigts de la main gauche sur la touche pour réaliser le *vibrato*. Le geste désigne une figure au sens gestaltiste du terme, c'est-à-dire une entité qui est immédiatement perçue. Il peut donc se constituer d'une succession indivisible de deux unités qui sont, elles, considérées d'ordinaire comme des gestes¹³⁰⁰ ;

¹²⁹⁹ Dans la Psychologie de la Forme, la loi de proximité correspond au fait que notre perception tend à regrouper les objets qui sont proches les uns des autres. Pour plus de détails, cf. : STERNBERG, Robert J., STERNBERG, Karin. « The Perception of Groups – Gestalt Laws », *op. cit.*

¹³⁰⁰ Dans *Hiérophonie V*, une grande frappe est toujours précédée d'un cri. C'est cette figure composée qui fait sens. Dans *Study for String Instrument #1*, c'est bien le tirer-pousser en entier qui constitue un geste, et non un des deux éléments.

- **Bruit gestuel** : succession non uniforme de gestes, dans laquelle il n'est guère possible de donner une structure précise (*Aphasia, Toucher*) ;
- **Phrase gestuelle** ou **G-phrase** (terme emprunté à Adam Kendon¹³⁰¹). La règle d'*articulation* qui délimite temporellement les éléments d'une phrase gestuelle (ainsi que la phrase en elle-même) est définie par rapport à la position de repos (*Le patch bien tempéré III, Toucher, Rot Blau* partie 3). Dans une G-phrase, la phase de relâchement n'est plus qu'une phase d'attente où le performeur s'apprête à enclencher le prochain geste.

La **kinesphère de jeu** désigne l'espace délimité par l'ensemble des mouvements de jeu qu'offre un instrument. Elle est incluse dans la kinesphère du musicien, qui représente, elle, l'espace dans lequel il est libre de bouger tous ses membres (ce dont il se garde généralement de faire en restant « accolé » à son instrument). L'évolution de la kinesphère de jeu au cours d'une pièce de théâtre musical peut être un indicateur formel, comme c'est le cas dans *Rot Blau, Toucher* ou *?Corporel*.

L'**accord geste-son** définit la pertinence de la conservation du schéma d'énergie entre un geste et le son qu'il produit. Cette notion a l'avantage de ne pas séparer les cas acoustiques et électroacoustiques, bien qu'elle prenne sens à partir de ces derniers. L'accord geste-son peut être consistant (le « profil énergétique » est continu) ou inconsistant (profil discontinu) :

- **Consistant, convergent** ou **proportionné** : la spectacularité du geste entraîne un son de forte intensité (parallélisme énergétique), de sorte que nous pouvons parler plus généralement d'intensité sono-visuelle. La plupart des gestes percussifs font partie de cette catégorie. Lorsqu'il y a un dispositif électroacoustique (comme dans *Aphasia*), la préservation des caractéristiques du geste instrumental (acoustique), c'est-à-dire la conservation du rapport énergétique dans le *mapping* geste-son, nous parlons « unisson » ;
- **Inconsistant, divergent** ou **disproportionné** : il existe une disproportion entre l'amplitude d'un geste et celle du son produit. Il y a une « rétention d'énergie », comme lorsqu'on enfonce une touche d'orgue ou que l'on pince une corde d'une guitare électrique amplifiée et distordue. Dans *Aphasia*, l'accord geste-son devient progressivement divergent dans la seconde partie (autonomisation du geste sur le

¹³⁰¹ KENDON, Adam. « Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance ». *Contributions to the Sociology of Language*, 1980, n°25 : The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication, pp. 207-227.

son). La partie 5 d'*Auftakte, sechshändig* marque une forte disproportion entre les gestes des performeurs et le son qui en résulte. Dans *Hiérophonie V*, les grands gestes ne s'entendent presque plus à cause de l'élévation du bruit de fond (roulement du tambour africain au-devant de la scène).

Mécanisme dialectique de la perception

Dans son analyse sur *Der Schall*, Jean-François Trubert défend l'extension du concept de dissonance au geste du musicien, en particulier dans le cas du geste *incidental* :

Comme la dissonance de la polyphonie, le geste – surtout le geste *incidental* non vectorisé par une dramaturgie – vient perturber l'équilibre d'un paradigme acoustique, pour ajouter aux différentes strates du discours une distorsion du vécu temporel : à événement sonore qualitativement égal, sa manifestation visuelle et gestuelle crée une différenciation de l'espace et du temps.¹³⁰²

C'est dans le prolongement de cette réflexion que se situent les concepts suivants. Une **dissonance visuelle** est une **perturbation** dans le champ de la perception oculaire. Elle est l'effet d'un contraste saisissant et imprévisible dû en particulier au geste du musicien. Elle agit donc comme une véritable surprise pour l'auditeur-spectateur. La perturbation est l'extension du concept de la dissonance en musique tonale, dont la généralisation rend facultatifs les moments de préparation et de résolution. La dissonance instaure une tension, c'est-à-dire qu'elle rompt un état d'équilibre. Même si dans un sens général la tension peut être musculaire, émotionnelle ou narrative, le geste, en tant qu'il représente une certaine qualité et quantité d'information, fait partie des éléments susceptibles d'instaurer une tension. Nous distinguons trois types de dissonances :

- **Dissonance de caractère timbral** : dans *Auftakte, sechshändig*, une perturbation (carillon de bois) est créée par une agitation (visuelle) soudaine à un point précis de l'espace scénique ainsi que par un timbre qui contraste franchement avec celui des instruments fixes des autres participants (piano, percussions). Dans *Hiérophonie V*, une perturbation est créée lorsqu'un des percussionnistes frappe soudainement un tam-tam après plusieurs minutes mettant uniquement à profit les peaux et les bois ;

¹³⁰² TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel », *op. cit.*, p. 424.

- **Dissonance par renversement** : dans *Acustica*, une perturbation est créée par une action conventionnelle qui « dissonne » avec la masse d'actions atypiques ;
- **Distorsion spatiale** : dans *Aphasia*, une perturbation correspond à une distorsion de l'espace. Dans *I funerali dell'anarchico Serantini* (Francesco Filidei, 2006), une perturbation est créée lorsque 5 des 6 performeurs couchent la partie supérieure de leurs corps sur la table ou lorsqu'une personne se lève subitement alors que les autres restent assises.

La dissonance visuelle est avant tout un événement saillant qui se distingue par l'excentricité de la situation car l'information détonne au sein du cours stable des événements. Elle se résout généralement toute seule. C'est plutôt lorsque l'action s'établit dans la durée que la notions de résolution d'état d'équilibre ou de détente acquiert du sens.

Appréhension multimodale des informations

La **sémiosphère** désigne l'ensemble des signes provenant de la scène, qu'ils soient de nature sonore ou visuelle. Chaque signe a une fonction ou plusieurs fonctions (acoustique, spatiale, esthétique, sociale, etc.) et se « calcule » selon plusieurs paramètres qui dépendent de sa nature et qui définissent sa quantité d'information : densité spectrale, facture, durée, amplitude du mouvement, position dans l'espace scénique, valeur sociale, etc. C'est l'organisation de la sémiosphère et la distribution de ses éléments dans le temps qui créent une forme musico-scénique globale. La sémiosphère peut se comprendre comme le procédé de synthèse additive où chaque harmonique représente une information (sonore ou visuelle). Au cours du déroulement de la performance, certains harmoniques sont filtrés (selon les choix préalables du compositeur) et l'attention de l'auditeur-spectateur évolue en fonction.

Dans ses essais, Émile Jaques-Dalcroze dit « [qu']il faut que la dynamique musculaire rende les rythmes musicaux visibles, et que la dynamique musicale rende les rythmes plastiques musicaux. Il faut que le geste précise la réalité des émotions sonores et en éveille l'image¹³⁰³ ». Nous parlerons dans ce cas d'**isomorphie**¹³⁰⁴, ou de **synesthésie** dans la mesure où le sonore et

¹³⁰³ JAKUES-DALCROZE, Émile. « Le rythme et le geste dans le drame musical et devant la critique », *op. cit.*, p. 109.

¹³⁰⁴ Étymologiquement, le terme « isomorphe » signifie « même forme ». En mathématiques par exemple, il désigne des ensembles qui possèdent la même structure (algébrique). En d'autres termes, les éléments qui

le visuel se confondent parfaitement (synchronie et conservation du schéma d'énergie entre un geste et un son).

Une discontinuité dans la relation entre un geste et un son engendre une divergence d'informations entre ce qui est vu et ce qui est entendu. On parle alors de **discordance cognitive** (ou **synesthésique**). La discordance cognitive crée potentiellement un choc pour l'auditeur-spectateur car elle empêche une reconnaissance exacte et simultanée entre une composante gestuelle et un résultant sonore¹³⁰⁵. On distingue trois cas de figure :

- La présence d'un dispositif électroacoustique crée une rupture énergétique du lien geste/son (*Toucher, Le patch bien tempéré III, Aphasia*). Dans *Study for String Instrument #3* (Simon Steen-Andersen, 2011), le performeur réalise des gestes glissés (tirer-pousser avec le bois de l'archet, frotter le cordier avec la pulpe des doigts, etc.) en tenant successivement l'instrument dans quatre positions différentes. Une projection vidéo de lui-même réalisant la pièce est progressivement déphasée avec le jeu réel, ce qui crée une diphonie au sein de laquelle l'auditeur-spectateur n'arrive plus à discerner ce qui est enregistré de ce qui est joué *in situ* ;
- Le geste d'excitation n'est pas perceptible. Tout d'abord, il peut être masqué par divers éléments de la scène. Dans *Auftakte, sechshändig*, la pédale de tam-tam déclenche un son dont le geste (réalisé au pied) ne se voit pas, tout comme la pédale de carillon de bois déclenche une accumulation d'informations visuelles (le balancement agité de l'instrument) sans que le spectateur fasse attention au geste déclencheur. Dans *Rot Blau*, les coups de pieds sous la table s'entendent mais ne se voient pas. Deuxièmement, l'obscurité ne permet pas de déterminer l'origine de la production sonore (*Rot Blau, Vous avez du feu ?*). Troisièmement, la distance entre la scène et l'audience est trop importante (*Study for String Instrument #1*) ;

composent ces ensembles se comportent de manière similaire lorsqu'on leur applique une loi interne. Dans notre contexte, le terme désigne non seulement la similarité de la forme mais aussi un critère d'union qui implique un départ et un arrêt simultanés du geste et du son.

¹³⁰⁵ Selon James J. Gibson, lorsque ce genre d'inadéquation survient, le cerveau cherche des informations complémentaires. Il prend le temps qu'il lui faut pour résoudre le conflit : « avec des informations en conflit ou contradictoires, le système perceptuel global alterne ou fait des compromis... ..mais dans des situations réalistes, une recherche d'informations supplémentaires commence, des informations qui renforceront l'une ou l'autre alternative... Si la détection échoue toujours, le système chasse plus largement dans l'espace et plus longtemps dans le temps » [*With conflicting or contradictory information the overall perceptual system alternates or compromises... ..but in lifelike situations a search for additional information begins, information that will reinforce one or the other alternative... If detection still fails, the system hunts more widely in space and longer in time*]. GIBSON, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston : Houghton Mifflin, 1966, p. 303.

- La technique peut provoquer une illusion de la perception. L'exemple type est la « polyphonie virtuelle » qui consiste à créer l'illusion de la polyphonie à travers une seule ligne mélodique, en utilisant par exemple la technique violonistique comme le faisait Jean-Sébastien Bach¹³⁰⁶.

La discordance entre le sonore et le visuel s'étend au-delà du geste du performeur et du théâtre musical. C'est ainsi qu'Enrico Pitozzi parle de « l'émergence d'une tension entre la vision et l'écoute¹³⁰⁷ » dans le théâtre sonore. Deux cas de figure sont alors envisagés : soit « le son met en tension l'image en orientant sa perception¹³⁰⁸ » (œuvres de Romeo Castellucci et Shiro Takatani), soit « le son est conçu comme indépendant de l'image¹³⁰⁹ » (œuvres de Peter Sellars et Heiner Goebbels). Le premier cas de figure, détaillé plus bas, est nommé « amplification » tandis que le second concerne la valeur contrapuntique pure, sans signification résultante supplémentaire (ou « émergence »).

L'**amplification** désigne le phénomène d'accentuation du sonore par le visuel (ou l'inverse). Repris récemment par Juliet McMains et Ben Thomas¹³¹⁰, le terme est emprunté à Nicholas Cook dans son étude sur la musique dans les œuvres multimédias. L'*amplification* a pour effet de « valoriser le sens déjà présent dans un support donné par la conformité à celui-ci d'un ou de plusieurs autres supports, sans qu'il en résulte une quelconque relation de différence entre eux¹³¹¹ ». Dans notre cas, une caractéristique sonore est amplifiée par un élément spectaculaire (et inversement). Pour cela, il est nécessaire d'avoir un critère d'équivalence qui puisse être valide à la fois dans le domaine sonore et le domaine visuel, comme la *facture*. Lorsque dans *Acustica* un des performeurs réussit pour la première fois à atteindre la caisse de bois en lançant un bâton, la bande sonore se déclenche *fff* afin d'amplifier ladite action. Lorsque dans *Auftakte, sechshändig*, la baguette sortie du sac est doublée par un coup de tam-tam, il s'agit aussi du phénomène d'amplification. Dans *Rot Blau*, les mouvements symétriques des

¹³⁰⁶ Dujka Smoje explique le principe en citant quelques exemples du XX^e siècle (comme *Density 21,5*, les *Sequenze* ou *Nomos Alpha*). SMOJE, Dujka. « L'audible et l'inaudible ». In : NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, op. cit., pp. 283-322.

¹³⁰⁷ PITOZZI, Enrico. « Aux bords de l'audible : une étude sur les théâtres du son », op. cit., p. 225.

¹³⁰⁸ *Ibid.*

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ McMAINS, Juliet., THOMAS, Ben. « Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars ». *Dance Chronicle [en ligne]* 2013, n°36, pp. 196-217. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472526.2013.792714> (consulté le 6 novembre 2018).

¹³¹¹ "The effect is to enhance the meaning that is already present in a given medium through the conformance with it of one or more other media, without the entailment of any relationship of difference between them." COOK, Nicholas. « Models of Multimedia ». In : *Id., Analysing Musical Multimedia*. New York : Oxford University Press, 1998, p. 112.

deux performeuses sont amplifiés par une symétrie visuelle provenant de la couleur des gants et perruques.

L'**émergence** désigne le fait que le visuel et le sonore apportent une qualité supplémentaire naissant de leur union. En d'autres termes, le tout vaut plus que la somme de ses parties. Le terme est également emprunté à Nicholas Cook et repris récemment par Juliet McMains et Ben Thomas¹³¹². L'*émergence* désigne une interaction « dont l'effet [n'est] pas un mélange ou une moyenne des propriétés individuelles des deux médias, mais quelque chose de qualitativement différent¹³¹³ ». Une troisième information naît donc de la somme de deux informations. Comme une métaphore, plutôt que de simplement représenter ou reproduire, l'émergence participe à la création d'un sens nouveau. L'émergence du sens supplémentaire naît de l'intersection entre le sonore et le visuel, et du transfert de leurs attributs. Par exemple, lorsque les trois musiciennes jouent *Study for String Instrument #1*, on entend un effet d'*unisson* qui n'existe pas si chaque interprète est écoutée séparément. De la même manière, par la « loi de proximité », l'aspect chorégraphique de groupe n'émerge qu'en considérant la « somme » de leurs présences. Citons d'autres exemples tirés des études de cas. Dans *Aphasia*, lorsque Mark Applebaum rompt un bâton imaginaire alors qu'on entend un *objet sonore* simulant ladite action, un niveau de signification émerge de la réunion des deux événements superposés (rupture du discours musical). Dans *Les sept crimes de l'amour*, la posture de chaque séquence donne une information qui modifie celle donnée simplement par le son. Par exemple, le sursaut de la Séquence V signifie que les performeurs sont surpris uniquement si l'information visuelle (chacun tourné dos à dos) va de pair. Dans *Rot Blau*, les bruits imitant une « étrange créature nocturne » ne prennent leur sens que parce que la scène se déroule dans le noir et à l'aide de blocs de lumière. Lorsqu'un des performeurs d'*Acustica* atteint une caisse vide en lançant un bâton et que cette action est parfaitement synchrone avec le déclenchement de la bande sonore en *fff*, un sens nouveau émerge de l'action résultante : le jet du bâton contrôle la lecture de la bande sonore (le geste déclenche le son). Il s'agit d'un événement qui devient saillant et signifiant alors qu'il était *a priori incidental*. Dans tous les cas précédents, le visuel et le sonore donnent une information supplémentaire qui émerge de leur association. Le concept d'émergence, qui peut se résumer par la formule « A + B = C », est en fait la base de la

¹³¹² McMains, Juliet., THOMAS, Ben. « Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars », *op. cit.*

¹³¹³ "The effect of which [is] not a mixing or averaging of the individual properties of the two media, but something qualitatively different." COOK, Nicholas. « Multimedia as Metaphor ». In : *Id.*, *Analysing Musical Multimedia*, *op. cit.*, p. 84.

dramaturgie en tant que conflit de forces¹³¹⁴ : afin de mettre en valeur, contredire ou contraster un élément A, il est nécessaire d'y ajouter un élément B. Deux termes successifs ou simultanés A et B créent toujours une relation C qui est potentiellement pertinente. La frontière entre les notions d'amplification et d'émergence est parfois difficile à cerner. Il existe en effet des cas hybrides. En plus de l'exemple d'*Acustica* qui appartient manifestement aux deux catégories, citons également *Silence Must Be!* Lorsque la battue se fait sans accompagnement musical, le geste est chorégraphique (même s'il évoque la figure du chef) alors que dans la partie intermédiaire, d'une part la bande sonore amplifie la battue et d'autre part elle lui donne du sens en tant que battue et non simple geste chorégraphique.

Un **masquage** peut se produire entre le sonore et le visuel. Bien que ces deux niveaux de perception reçoivent de l'information en continu, un domaine sensoriel peut l'emporter sur l'autre à un moment *t*. Par exemple, dans *Hiérophonie V*, les frappes ont toute leur importance lorsque le bruit de fond est faible, donc négligeable. En revanche, lorsque le roulement du tambour africain passe au-dessus (le bruit augmente alors visuellement et aéralement), le « poids sonore » des frappes diminue pour ne laisser que le geste (le son est couvert). Il se crée donc une **hiérarchie de la perception**, qui est dans ce cas précis due à la confrontation de deux niveaux d'informations provenant de deux pupitres différents. Dans *Hiérophonie V*, les deux strates s'inversent progressivement. Cependant, l'évolution peut être discontinuée comme dans *Silence Must Be!*, où les premier et dernier tiers de la pièce sont uniquement visuels, tandis que le second est à la fois visuel et sonore.

Contrepoint étendu

Les différentes informations d'une œuvre de théâtre musical évoluent durant le temps de la performance et peuvent être interprétés selon un **contrepoint étendu**. Les notions contrapuntiques comme la **conduite des voix** s'élargissent donc (par exemple) au geste du musicien, ce qui rend possible la création de courbes d'information prenant en compte les deux aspects (visuel et sonore). Le contrepoint s'interprète alors comme un jeu de contrastes, de conflits d'événements de différentes natures. On distingue différents cas :

¹³¹⁴ L'émergence est aussi un principe fondamental de l'acoustique. Deux sons superposés font émerger un sens nouveau en créant un son différentiel ou en produisant un phénomène de battements.

- **Rythmique** : des événements de même nature sont distribués dans le temps suivant des entrées et des durées différentes. Lorsque les événements ne sont pas même de nature, ce type de contrepoint vient s'ajouter aux suivants ;
- **Timbral** : les événements sonores se distinguent chacun par une qualité typomorphologique unique et clairement identifiable ;
- **Dynamique** : des événements apparaissent éventuellement au même moment mais se distinguent par des différences d'intensité (sonore ou visuelle) ;
- **Qualitatif** : la nature de chaque événement est différente. Dans ce cas, un mouvement de jeu instrumental côtoie une action extra-musicale excentrique (souffler dans un tube de clarinette dirigé vers l'oreille d'un autre musicien), un événement qui se donne simplement à voir (déplacement, gestes muets), une action non signifiante (respiration), une action théâtrale (chercher sa baguette de percussionniste dans un sac), etc.

Ces types de contrepoint ainsi que les résultats de nos analyses nous amènent à proposer une catégorie plus unifiante : le contrepoint en termes de densité d'information. Des événements saillants, qu'ils se distinguent par leur intensité, leur timbre ou leur nature, contribuent en effet à créer de l'information qui obéissent aux lois usuelles de la conduite des voix :

- **Mouvement oblique** : extension du phénomène contrapuntique et universel de bourdon¹³¹⁵. L'information visuelle est constante tandis que l'information sonore évolue (ou l'inverse). Cela peut par exemple être une variation sonore invisible établie à partir d'un échantillon gestuel obstiné (*Study for String Instrument #1*) ;
- **Mouvement parallèle** : la variation de densité d'information visuelle s'accorde avec celle du sonore (paradigme du geste percussif) ;
- **Mouvement contraire** : l'information visuelle évolue de manière inversement proportionnelle à l'information sonore.

**

¹³¹⁵ Selon une étude qui s'inscrit dans les universaux de la musique, il existerait huit types de contrepoint, allant de la simple hétérophonie à la polyrythmie. Ainsi, l'archétype du « bourdon » (élément tenu sur lequel se déploient d'autres événements de manière autonome) pourrait par exemple représenter l'idée du *sillon fermé* dans *Study for String Instrument #1*. AROM, Simha., FERNANDO, Nathalie., FÜRNISS, Susanne *et al.* « Typologie des techniques polyphoniques ». In : NATTIEZ-Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5 : L'unité de la musique, op. cit.*, pp. 1088-1109.

Les différents concepts-clefs autant que les catégories formelles et la typologie fonctionnelle du musicien constituent un bagage d'outils méthodologiques. Le travail d'analyse a permis de dégager ces éléments théoriques qui, sous réserve de modifications, peuvent être appliqués à d'autres pièces, lesquelles permettront en retour d'affiner les propositions. Même si nous espérons avoir obtenu des résultats transversaux, c'est-à-dire valides pour d'autres pièces, insistons sur le fait qu'il ne s'agit que de grilles interprétatives basées sur l'analyse d'un corpus, et non d'évidences au sujet du théâtre musical en général.

Proposition méthodologique

Cette dernière section comporte une méthodologie purement indicative organisée en différentes propositions. Voici tout d'abord une liste de suggestions pour une approche analytique du théâtre musical :

- Savoir si la pièce comporte un dispositif électroacoustique et, le cas échéant, évaluer la consistance du lien entre le geste et le son ;
- Se rappeler que l'analyse visuelle n'est utile que si elle complète une analyse sonore (ou qu'elle est complétée par) ;
- Détecter les événements saillants et/ou perturbateurs (sonores et/ou visuels), comme les actions excentriques ou les mouvements de jeu extra-musicaux, et évaluer leur disposition dans le temps musical scénique ;
- Évaluer la *kinesphère de jeu* ainsi que l'espace de jeu collectif des musiciens, puis repérer une éventuelle évolution dans le déroulement de l'œuvre ;
- Utiliser une approche contrapuntique, la temporalité des événements sonores et l'existence de règles d'organisation des sons constituant l'un des universaux caractérisant la musicalité¹³¹⁶ ;
- Repérer les moments de convergence et de divergence d'information entre le visuel et le sonore, ainsi que les éventuels masquages ;
- Réaliser une analyse en trois temps (audio, vidéo, audiovisuelle) ;
- Utiliser les UST (en particulier pour les gestes muets), sous réserve d'une étude préalable ;
- Utiliser le vocabulaire et la Structure de l'Effort de Rudolf Laban ;
- Segmenter le flux d'informations en repérant les positions de repos, et chercher une éventuelle phraséologie ;
- Trouver la fonction de chaque geste (ou phrase gestuelle), déplacements inclus.

Ces points ne sont qu'indicatifs et doivent être interprétés selon la situation puisque chaque cas d'étude est différent. La pièce quasi-muette *Silence Must Be!* (Thierry de Mey, 2002), par exemple, est constituée de rythme visible pendant presque toute la durée. Les gestes du

¹³¹⁶ GIANNATTASIO, Francesco. « Le concept de musique dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique ». In : NATTIEZ-Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5 : L'unité de la musique, op. cit.*, pp. 399-427.

performeur alternent entre une signification symbolique et chorégraphique. Au milieu, la pulsation s'arrête pour laisser place à une suite de bruits gestuels séparés par du silence, puis une bande sonore vient accompagner les gestes muets. Celle-ci s'arrête soudainement mais le rythme reste apparent avant de s'effacer derrière du pur mouvement où la tête du performeur constitue le centre de symétrie de la *kinesphère de jeu*. Une illustration fidèle doit donc retranscrire toutes ces informations :

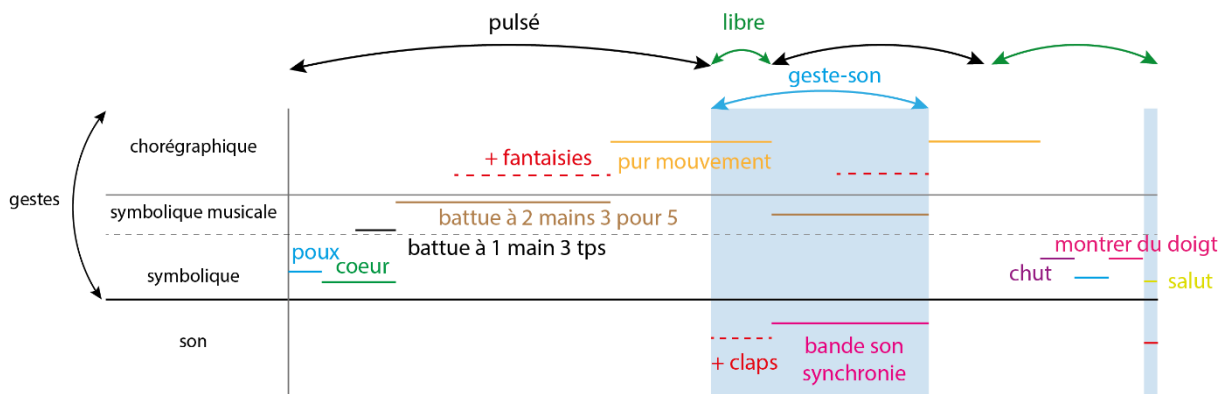


Figure 128 : graphique proportionnel recensant les événements de *Silence Must Be!*

En réunissant l'information, on peut donner la « représentation à bandes » suivante :



Figure 129 : représentation à bandes de *Silence Must Be!*

Les entrées et sorties, qui représentent des nœuds d'informations, sont signalées par des rectangles verticaux. Par exemple, lorsque la bande sonore s'arrête brusquement alors que le rythme reste visible, il s'agit d'un événement saillant. On retrouve la notion de contrepoint étendu expliqué précédemment, qui permet d'ailleurs de créer des graphiques proportionnels montrant des courbes de densité d'information. En particulier, l'exemple de Jeppe Ernst (élémentaire en ce qu'il ne produit pas d'informations sonores et que le discours est facilement segmentable) pourrait s'appliquer à d'autres œuvres. Cependant, il est difficile d'attribuer une quantité d'information à des événements sonores et/ou gestuels. Comment en effet quantifier une frappe sur une timbale et un cri ? Le critère d'intensité doit-il primer ? Un geste muet ne comporte-t-il pas une information plus importante lorsqu'il est réalisé par-dessus une musique à fort volume ? La quantité d'information sonore est-elle comparable à la quantité d'information visuelle ? En dépit de ces nombreuses questions, qui méritent une étude à part

entière afin de trouver quelques réponses, tentons d'illustrer à nouveau *Silence Must Be!* En simplifiant largement la quantification en termes d'information (1 bande = 1 unité) à partir de la figure précédente, on obtient le graphique suivant :



Figure 130 : courbes d'informations de *Silence Must Be!*

L'illustration est bien sûr trop schématique pour se suffire à elle-même. Néanmoins, et bien que l'étude au cas par cas soit inévitable, ces propositions d'analyse semblent être une voie propice à la compréhension de ces formes musicales scéniques hybrides. Voici un autre exemple, qui concerne la première séquence des *Sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979) :

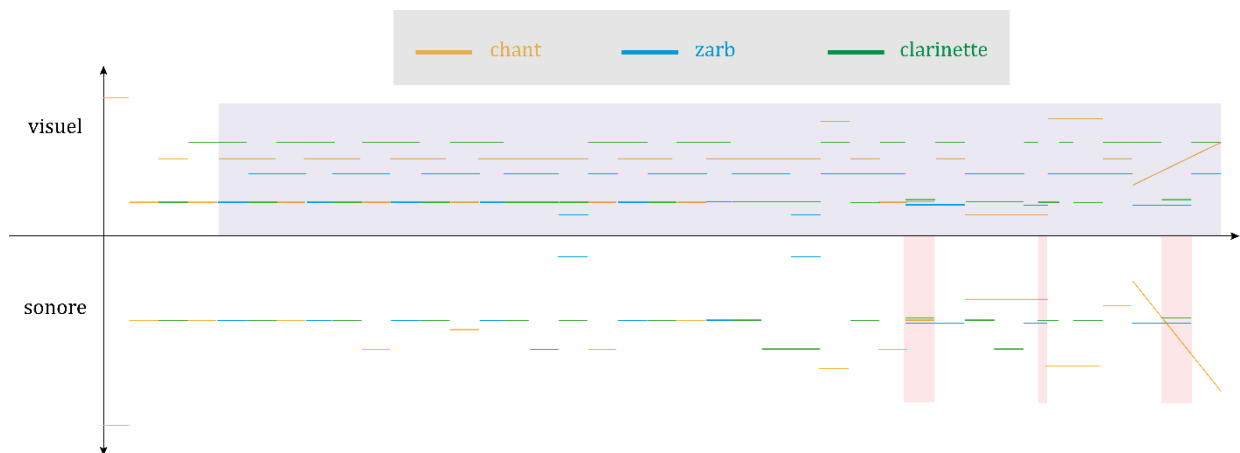


Figure 131 : courbes d'informations des *Sept crimes de l'amour* (séquence I)

Bien qu'il s'agisse à la fois de l'approximation d'une donnée difficilement quantifiable ainsi que d'une simplification (absence de pentes), la figure donne des informations sur l'événement saillant qui ouvre la séquence (geste d'attaque donnée par le coup de fouet), sur les *tutti* sonores (rectangles verticaux), ainsi que sur la supériorité des informations visuelles sur le sonore, due à la présence de gestes muets qui circulent entre les performeurs – le rectangle bleuté montre que chaque performeur est actif en permanence, sans pour autant produire de sons.

L'analyse du théâtre musical requiert une approche totalisante, considérant le sonore comme un élément contrapuntique ou une résultante d'un processus de production qui est lui-même signifiant. Analyser le répertoire de Mauricio Kagel requiert par exemple une attention particulière au regard de différents paramètres : attitude du performeur (*Pandorasbox* ;

Antithese), occupation de l'espace scénique (*Pas de cinq ; Acustica ; Dressur*), contrainte de jeu du performeur (*Exotica ; Zwei-Mann-Orchester*), caricature du « monde musical » occidental (*Sonant/1960... ; Staatstheater ; Gegenstimmen*). Quelques éléments théoriques ont été proposés pour aider à l'analyse de ces formes hybrides, que ce soit au niveau microstructurel ou macrostructurel. En guise de conclusion théorique, voici quelques pistes de recherche pour l'analyse du geste du musicien en situation de jeu :

- Diagramme en radar évolutif de chaque modalité de la spectacularité au sein d'une même pièce ;
- Égaliseur à bandes dynamique, fait de niveaux d'actions :
 - Mise en espace ;
 - Déplacement ;
 - Action : geste producteur de son ;
 - Geste *incidental* ;
 - Action signifiante (théâtrale) ;
 - Événement purement esthétique.
- Graphique recensant les différentes phases du flux musical : états, processus, événements ;
- Ligne d'attention sonore/visuel de l'auditeur-spectateur suivant la quantité et le degré d'information des événements musicaux et des actions (mouvement simplement producteur de sons, geste muet renvoyant une information extra-musicale, action structurante, un *geste incidental*, etc.) ;
- Évaluation de l'espace scénique comme un « espace gestuel », selon la proposition de Patrice Pavis¹³¹⁷.

Ces propositions ne pourront qu'être affinées à partir d'une mise en pratique (multiplication d'études de cas en tous genres) et de lectures complémentaires de différentes natures (analyse

¹³¹⁷ Dans *L'analyse des spectacles*, Patrice Pavis définit l'*espace gestuel* comme « l'espace 'émis' et tracé par l'acteur, induit par sa corporalité, espace évolutif susceptible de s'étendre ou de se rétracter ». Il distingue cinq manifestations de cet espace : le *terrain*, l'*expérience kinesthésique*, la *sous-partition*, la *proxémique* et l'*espace centrifuge*. Cette classification fait également sens dans des œuvres musicales scéniques où un interprète doit se déplacer sur scène (*terrain*), transmettre une information au spectateur (comme la sensation de surprise) par la seule perception du mouvement (*expérience kinesthésique*), donner des points de repère d'orientation dans l'espace en restant dans un pupitre précis (*sous-partition*), illustrer les codes culturels des relations spatiales entre les individus, comme par exemple exécuter une battue (*proxémique*), ou bien simplement jouer d'un instrument de musique (*espace centrifuge*). PAVIS, Patrice. « Espace, temps, action », *op. cit.*, p. 161.

du mouvement, Psychologie de la Forme, esthétique musicale, manuels de contrepoint et d'harmonie, etc.).

Coda

« Guetter un geste, c'est attendre un signe de vie. À ce signe, si imperceptible soit-il, se trahit une motion, c'est-à-dire une intention faite corps : de respirer, de capturer, de se déplacer, de s'ébrouer. Un corps s'indique vivant de s'animer au moins en l'un de ses lieux¹³¹⁸ »

¹³¹⁸ GUÉRIN, Michel. « Le geste de penser », *op. cit.*, p. 2.

Synthèse

À l'aide d'une approche empirique et de présupposés gestaltiste et phénoménologique, ce travail de recherche espère avoir démontré comment le geste du performeur peut devenir un élément structurel essentiel des formes musicales scéniques hybrides. Après un bilan de recherche qui fait état de nombreux travaux dans le domaine de la musique et qui contribuent à la formation d'un champ d'étude à part entière (les *Gesture Studies*), une historiographie a permis de comprendre comment le geste du musicien est progressivement devenu un paramètre de composition musicale et, ce faisant, un paramètre de réception de la performance. Les études de cas ont quant à elles permis de réaliser des propositions théoriques qui demandent à être affinées par d'autres analyses. Le chercheur, le compositeur, ou le seul lecteur possède désormais un « cadre » pour aborder l'analyse du geste du musicien en situation de jeu.

Dans un article sur la dramaturgie musicale, Javier Alejandro Garavaglia affirme que « la structure de chaque événement est perçue par le 'receveur' et les aspects pertinents sont imprimés dans sa mémoire comme une certaine quantité d'information se référant à l'événement envisagé¹³¹⁹ ». Le geste du performeur, en tant qu'événement, produit une quantité d'information au cours du temps. C'est la variation soudaine de l'information, c'est-à-dire le manque de prévisibilité, dont l'auditeur-spectateur se souvient. Plus généralement, la variation de la densité d'information permet de révéler une forme musico-scénique. Tout comme le son, le geste fait donc partie des aspects pertinents qui restent imprimés dans la mémoire de l'auditeur-spectateur. Il produit des données sensibles organisées. Selon nos résultats, grâce à la perception du geste du musicien, le sujet est à même de découvrir une signification formelle. Il collectionne des informations dans sa mémoire qui, elle, fait émerger des lois organisationnelles sensées. La prégnance de la forme d'une performance dépend d'une multitude de paramètres. Elle ne pourrait se réduire à une pure forme musicale puisqu'elle représente de manière générale, selon les mots de Roland Barthes, le « dessous du sens » de l'œuvre : « écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le 'dessous' du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché)¹³²⁰ ». Par la vue du geste, une forme spectaculaire complémentaire

¹³¹⁹ “The structure of every event is perceived by the ‘recipient’ and pertinent aspects of it are saved in his memory as a certain amount of information referring to the contemplated event.” GARAVAGLIA, Javier Alejandro. « What Impact Does Technology Have on the Dramaturgy of Music? », *op. cit.*, p. 5.

¹³²⁰ BARTHES, Roland. « L'écoute », *op. cit.*, p. 214.

la forme musicale de la performance, faisant alors émerger une signification de niveau global. Le geste est donc un paramètre qui structure les performances de théâtre musical et contribue par-là même à sa définition.

En plus de donner des clefs pour réaliser des interprétations scientifiquement informées – en particulier des pièces du corpus – le présent travail propose un cadre théorique qui pourrait s'appliquer à d'autres domaines. Les notions telles que l'*amplification* ou l'*émergence* trouveraient par exemple leur place dans une analyse de la musique à l'image (jeux-vidéos, cinéma) ou de certaines pièces chorégraphiques. Finalement, ce travail de recherche espère sensibiliser le lecteur dans l'analyse qualitative et quantitative du geste du musicien en situation de jeu, selon le credo suivant : si le son est du temps audible, le geste est du temps visible.

Le geste comme être-au-monde

Puisque le son est toujours l'indice d'un mouvement (il est d'ailleurs lui-même mouvement), il suggère l'action et fournit des informations la concernant : « les événements sonores naissent de l'action, ou plutôt du transfert d'énergie à un objet sonore. Le système auditif nous fournit des caractérisations perceptuelles du transfert d'énergie et de la structure interne des objets impliqués¹³²¹ ». En l'absence d'action, les neurones s'activent quand même, sous la simple présence sonore¹³²², probablement parce que l'écoute musicale est avant tout une activité motrice. L'écoute est une confrontation entre un territoire interne (le corps de l'auditeur) et un territoire externe frontalier (des ondes externes) :

Entendre et/ou écouter une musique exécutée ou enregistrée, c'est d'abord recevoir l'impact physique de sons extérieurs, c'est-à-dire, par le biais ou la voie du tympan, la résonance crânienne et la vibration de la surface totale de la peau, se laisser investir, envahir et même traverser par la matérialité d'ondes acoustiques étrangères à mon corps. Autrement dit, toute audition musicale est, au premier chef, un conflit ou au moins une rencontre et une confrontation de 'territorialités', au sens deleuzo-guattarien du mot.¹³²³

Le processus d'écoute est donc incarné. Le son porte en lui un *caractère vivant* que l'auditeur perçoit en entendant la trace du mouvement dans les formes sonores. D'une certaine manière, l'écoute musicale est un processus de transfert de « quanta » de vie de corps à corps (musicien => auditeur). C'est en effet le corps humain qui possède un rôle d'excitateur, de stimulateur et d'organisateur de la matière sonore¹³²⁴, et c'est aussi lui qui est excité et stimulé par la présence sonore.

Le geste est avant tout la manifestation d'une vie : « le Geste, c'est l'énergie vivante qui propulse cet ensemble global qu'est l'Anthropos : *Vita in gestu*¹³²⁵ » nous dit Marcel Jousse.

¹³²¹ "Sound events arise from action, in fact, from the transfer of energy to a sounding object. The auditory system provides us with perceptual characterizations of the energy transfer and of the internal structure of the objects involved." KENDALL, Gary S. « Visualization by Ear: Auditory Imagery for Scientific Visualization and Virtual Reality ». *Computer Music Journal*, 1991, vol. 15, n°4, p. 71.

¹³²² KOHLER, Evelyne., KEYSERS, Christian., UMILTA, M. Alessandra *et al.* « Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons ». *Science [en ligne]* 2002, n°297, pp. 846-848. Disponible sur : <http://science.sciencemag.org/content/297/5582/846.full> (consulté le 27 février 2019).

¹³²³ BERNARD, Michel. « Danse et musicalité, les jeux de la temporalisation corporelle ». *In* : *Id., De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 186.

¹³²⁴ Hormis dans le cas de la harpe éolienne et d'autres instruments naturels (comme l'orgue aquatique) ou électroniques (par l'intermédiaire de séquenceurs).

¹³²⁵ JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste, op. cit.*, p. 50.

Le geste possède un *caractère vivant* dans la simple mesure où il est produit par un organisme. Comme le dit Rudolf Laban, c'est bien « l'art du mouvement humain » qui permet à l'auditeur de percevoir des formes sonores, de la musique :

Beaucoup de gens [...] associent ce monde, dans leur esprit, au domaine de la musique. C'est tout à fait juste dans la mesure où l'on considère la branche de l'art du mouvement humain qui aboutit à la production d'œuvres qui deviennent audibles à l'oreille. Peu de gens réalisent que toute musique, vocale ou instrumentale, est produite par les mouvements du corps.¹³²⁶

Voir le performeur exécuter des mouvements sur scène contribue à éclaircir le sens musical, ainsi que le dit Karlheinz Stockhausen, « les interprètes [...] sont des éléments vivants qui bougent avec tous les membres de leur corps, afin de clarifier la manière dont la musique est composée¹³²⁷ ». Entendre un son (en situation de concert), c'est d'abord entendre un humain. En d'autres termes, « l'auditeur n'entend pas seulement le son d'un cheval au galop ou d'un violoniste qui joue ; il entend plutôt un cheval qui galope et un violoniste qui joue¹³²⁸ ». En jouant, le musicien confirme sa condition d'être vivant. En retour, le geste, qu'il se présente visuellement ou à travers les sons, confirme l'existence de l'auditeur-spectateur.

Le geste est « l'interface de l'homme avec son monde¹³²⁹ ». En plus d'être un indicateur de sa propre existence, il est un écho incarné du monde. Pour Barbara Formis :

Le geste est notre mystère, notre maladie, notre obsession pathologique, c'est par les gestes que nous habitons le monde, que nous le façonnons à notre manière, c'est par le geste que le monde se donne à nous, dans toute sa texture, sa forme d'apparence et dans sa vitalité. Il y a une sorte d'interdépendance réciproque et existentielle entre mon corps et le monde, entre l'air et mes narines, le sucre et mes papilles gustatives, le sable et la plante de mes pieds. Je ne suis pas dans mon corps comme un pilote dans son navire (disait Descartes), ni non plus

¹³²⁶ “Many people [...] associate this world, in their minds, with the realm of music. This is quite right so far as one considers the branch of the art of human movement resulting in the production of works which become audible to the ear. Few people realize that all music, vocal or instrumental, is produced by movements of the body”. LABAN, Rudolf. Cité dans : ULLMANN, Lisa (dir.). *Rudolf Laban Speaks about Movement and Dance*. Addlestone : Laban Art of Movement Centre, 1971, p. 40.

¹³²⁷ STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Le théâtre est le résultat de la musique », *op. cit.*, p. 264.

¹³²⁸ “The listener does not merely hear the sound of a galloping horse or bowing violinist; rather, the listener hears a horse galloping and a violinist bowing”. SHOVE, Patrick., REPP, Bruno H. « Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives ». In : RINK, John (dir.). *The Practice of Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 59.

¹³²⁹ KRAJEWSKI, Pascal. « La geste des gestes (extrait) », *op. cit.*, p. 1.

comme un clou est accroché au mur (disait Merleau-Ponty), mais je suis partie prenante de ce monde, puisque je fais un avec mon corps.¹³³⁰

Être en accord avec son corps revient donc à être en accord avec le monde. Par le corps, on affirme notre existence. Pour Michel Bernard, c'est grâce au corps que nous faisons vivre un monde : « notre corps est [...] ce qui dessine et fait vivre un monde, notre moyen général d'avoir un monde¹³³¹ ». Le geste nous affirme en tant qu'être-au-monde et en même temps « le geste trace (écrit) le monde¹³³² ». Le *caractère vivant* et l'énergie de nos actions se projettent sur le monde. La musique, appartenant à ce monde, devient alors un miroir de la présence énergétique et incarnée de la profondeur de notre être, comme l'explique Alva Noë :

La physique peut être le substrat du son, mais le domaine de la musique est l'action. Nous *faisons* de la musique ; nous y parvenons en chantant ; nous y parvenons en frappant, en tapant, en grattant, en pinçant et en soufflant. Et les contours des paysages sonores musicaux sont façonnés par ce que nous faisons – par l'énergie, la puissance et la délicatesse avec lesquelles nous agissons. La musique, comme la parole, jaillit de nous et reflète notre présence énergétique et incarnée dans le monde.¹³³³

L'expérience du concert fait émerger un monde signifiant pour le spectateur selon un processus cognitif complexe et constamment réactualisé au regard de la structure des événements. La forme musicale apparaît alors comme l'élément unifiant qui fait sens pour l'auditeur-spectateur en tant qu'il met en accord sa sensation de vivre avec l'écoulement du flux musical, comme le suggère Christian Accaoui :

La forme favorise la (re)composition du successif dans l'espace idéal de la durée, elle met l'accent sur l'*ensemble de ensemble bien que l'un après l'autre* [...] La musique construit une durée à l'image de la structure temporelle de l'instant vécu, elle instaure un temps qui concilie la totalité vécue de l'instant et l'horizon ouvert de la durée.¹³³⁴

¹³³⁰ FORMIS, Barbara. « La performance de la vie ». **In** : ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*, op. cit., pp. 177-178.

¹³³¹ BERNARD, Michel. *Le corps*, op. cit., p. 51.

¹³³² MOUREY, Jean-Pierre. « Gestes, surprises, ambiguïtés ». **In** : GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*, op. cit., p. 95.

¹³³³ "Physics may be the substrate of sound, but the domain of music is action. We *make* music; we do so by vocalizing; we do so by hitting, banging, scraping, plucking and blowing. And the contours of musical soundscapes are shaped by what we do – by the energy, power and delicacy with which we act. Music, like speech, shoots forth from us and reflects our energetic and embodied presence in the world." NOË, Alva. « What Would Disembodied Music Even Be? », op. cit., p. 53.

¹³³⁴ ACCAOUÏ, Christian. « Le temps-fresque ». **In** : *Id.*, *Le temps musical*, op. cit., p. 107.

La forme réunit les différents éléments d'une œuvre – aussi hétéroclites soient-ils – en un tout homogène embrassant la durée totale de la performance. Elle s'imprègne dans la mémoire de l'auditeur-spectateur et y demeure parfois bien après le temps de la performance. La forme crée un souvenir. Elle est la photographie du « scénario » d'une œuvre, son visage. La forme persiste dans le temps et a une vie propre au-delà du temps de la performance puisque notre perception est fragmentaire et ne garde en mémoire qu'une Gestalt. En perdurant, la forme affirme l'existence du sujet percevant. Nier le temps revient en effet à nier la mort, ou embrasser la vie : « la mémoire est la condition de la conscience, de l'activité, de la vie. Or, la mémoire, c'est la négation du temps : en le fixant elle nous arrache à lui¹³³⁵ ». La forme crée une logique intemporelle à partir d'une logique temporelle (sa structure intrinsèque). Elle rend compte de la dimension unitaire du temps et permet de saisir l'ensemble des processus musicaux sans directement faire référence à ses propres éléments, qu'elle enveloppe. La forme rend l'œuvre auto-suffisante. Elle la « valide » en tant qu'œuvre car c'est la cohérence formelle qui apporte l'organicité dont elle a besoin pour vivre et avoir sa propre identité. La forme crée une relation des parties au tout. Puisqu'elle fait émerger une sensation d'unité, elle produit une « satisfaction esthétique ». Ce tout à la fois cohérent et organique induit une perception synoptique qui permet à l'homme de situer dans le monde. En d'autres termes, chaque œuvre est un symbole du monde.

Pour Michel Imberty, la forme musicale est elle-même incarnée dans la mesure où elle « peut être comprise comme une 'projection' du corps dans cette forme¹³³⁶ ». Le geste participe de la forme musicale au même titre que les autres matériaux que le compositeur a à sa disposition. En particulier, le geste vocal est le plus incarné, pour des raisons physiologiques évidentes :

Le geste est donc matériau de la forme, ou plutôt il doit se fondre avec les autres matériaux dont se saisit le compositeur, mais sans lui, toute poésie devient artificielle. Et en ce sens, le geste vocal joue un rôle primordial dans la mise en scène sonore, le geste vocal, parmi tous les gestes, manifeste le mouvement musical et son ancrage dans le corps mais aussi dans la culture et l'histoire.¹³³⁷

Le geste apparaît alors comme un réceptacle capable d'intérioriser la continuité : « la conscience contient réellement une conscience des sons passés et à venir. La conscience et le

¹³³⁵ XENAKIS, Iannis. « Changer l'homme ». *L'Arc*, 1972, n°51, p. 29.

¹³³⁶ IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, *op. cit.*, p. 91.

¹³³⁷ *Id.*, pp. 99-100.

corps, car c'est essentiellement par le geste que l'interprète intériorise la continuité, le *tenir-ensemble*¹³³⁸ ». Le *caractère vivant* du geste se retrouve donc dans la forme musicale à travers le prisme de l'expression, comme le souligne Roger Scruton :

L'expérience de la forme musicale est une expérience de mouvements et de gestes, détachée du monde matériel, et menée à son terme purement *musical*. En entendant le contenu expressif d'un morceau de musique, nous entendons donc aussi la forme – la vie qui grandit et s'épanouit dans les tons.¹³³⁹

Par l'expression du geste, la musique exprime l'homme dans le monde. En bref, « tout geste est au monde¹³⁴⁰ ».

L'émotion musicale provient de la perception du mouvement (dynamique) des gestes, qui assouvit une certaine « pulsion de vitalité ». La musique est avant tout une production de présence vivante, « qui est arraché[e] au temps, fait[e] cependant avec du temps, mais donnant forme au temps¹³⁴¹ ». L'homme, à travers l'environnement, a besoin de retrouver cette vitalité qu'il porte en lui. Les émotions (musicales) qu'il éprouve sont une conséquence de cette sensation de vitalité prodiguée par les gestes du musicien qui assurent sa présence. L'auditeur-spectateur se sent vivant. Il vibre. À ce sujet, Arnie Cox parle de « viscéralité » dans l'expérience musicale¹³⁴². Plus particulièrement, il existe une imitation amodale, empathique et viscérale des modèles d'effort liée à la réalisation des sons. Partant de l'hypothèse mimétique, qui assure que lors d'une écoute, l'auditeur participe à la production de la musique, l'auteure affirme que « notre engagement incarné [*embodied engagement*] vis-à-vis de la musique nous permet de connaître la musique de façon intime, viscérale et intuitive¹³⁴³ ». Plus la musique est viscérale, plus elle a de signification. Ce point de vue est également défendu par Andrew Mead. Selon lui, l'auditeur partage une connaissance intime de production sonore en tant qu'être humain, ce qui explique pourquoi nous avons des frissons lorsqu'on écoute un chanteur¹³⁴⁴.

¹³³⁸ ACCAOUI, Christian. « Perception temporelle et présent musical », *op. cit.*, pp. 58-59.

¹³³⁹ "The experience of musical form is an experience of movements and gestures, detached from the material world, and carried through to a purely *musical* completion. In hearing the expressive content of a piece of music, therefore, we are also hearing the form – the life that grows and fulfils itself in tones". SCRUTON, Roger. « Expression ». In : *Id.*, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. Londres : Continuum, 2009, p. 54.

¹³⁴⁰ FERRI, Tony. « Geste, geste punitif et institution judiciaire », *op. cit.*, p. 3.

¹³⁴¹ SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁴² COX, Arnie. « Hearing, Feeling, Grasping Gestures ». In : GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *Music and Gesture*, *op. cit.*, pp. 45-60.

¹³⁴³ "Our embodied engagement with music affords an intimate, visceral and intuitive way of knowing music." *Id.*, p. 56.

¹³⁴⁴ MEAD, Andrew. « Bodily Hearing. Physiological Metaphors and Musical Understanding ». *Journal of Music Theory*, 1999, vol. 43, n°1, pp. 1-19.

Roger Scruton rejoint lui aussi ce point de vue : « tout comme nous voyons l'esprit, la vie et l'activité dans les gestes, nous entendons le mouvement, la vie et l'activité dans la musique¹³⁴⁵ ». Plus généralement, cette réflexion s'inscrit dans le paradigme de la cognition musicale incarnée selon lequel les auditeurs mettent en lien les sons entendus avec une compréhension incarnée de leur environnement.

L'incarnation, cette condition universelle à l'humanité, concerne l'écoute musicale autant que l'expérience de concert. Elle permet à l'homme de se sentir vivant et d'assouvir des pulsions de vitalité qui le définissent. Toute musique est incarnée et le geste du musicien permet seulement de rendre explicite cette incarnation. Lorsqu'un compositeur ou plus généralement un artiste produit quelque chose, c'est toujours pour lui une manière de se situer par rapport au monde. D'autre part, le performeur trouve sa place dans le monde lorsqu'il joue : en exécutant des gestes, il est au monde. Tout geste révèle un être-au-monde.

¹³⁴⁵ "Just as we see spirit, life and activity in gestures, so do we hear movement, life and activity in music." SCRUTON, Roger. « Understanding Music ». In : *Id., The Aesthetic Understanding*. Londres : Methuen, 1983, p. 99.

Vers une définition du geste musical

Le terme « geste » s'associe à des réalités dont l'ensemble paraît extrêmement hétérogène et antithétique, et qui forment, selon les mots de Michel Guérin, une « contrariété énigmatique¹³⁴⁶ ». Le geste, en tant qu'il ritualise la réalité sociale (par le biais de gestes de politesse par exemple), semble toujours intentionnel. Quant au geste (musical), il est tantôt synonyme d'acte intentionnel, comme dans l'expression « geste compositionnel », tantôt celui de « mouvement de jeu », comme dans l'expression « geste instrumental ». Le « geste musical » peut également désigner un type d'écoute particulier¹³⁴⁷. D'autre part, le geste du musicien possède plusieurs aspects (physique, fonctionnel, sémiotique, structurel, métaphorique, social, etc.). Pour toutes ces raisons, définir le geste (musical) est une tâche complexe. Il est en effet délicat de répondre à plusieurs questions essentielles : en quoi le geste musical diffère-t-il d'un mouvement de jeu ? Devons-nous distinguer le geste musical du geste instrumental et du geste du musicien ? Si le son est l'indice d'un événement – donc potentiellement l'indice d'un élan de vitalité – est-il nécessairement l'indice d'un geste ? En d'autres termes, à partir de quand le mouvement devient-il geste ? L'expérience dans une chambre anéchoïque montre que le corps est d'emblée « musical » dans la mesure où les battements réguliers du cœur, les connections nerveuses et la circulation sanguine font « du bruit » ou établissent une pulsation isochrone. Même au repos, le corps est donc en mouvement, et ce mouvement est présent car le corps est vivant. Est-ce pour autant que ces mécanismes physiologiques sont assimilables à des gestes ? Quel rôle joue le spectateur dans la définition du geste musical ? Est-ce que l'oreille doit-elle être considérée comme active, ainsi que le suggère Michel Bernard¹³⁴⁸ ? Avant de prétendre pouvoir répondre à ces interrogations, donnons quelques éléments de compréhension.

¹³⁴⁶ « Comme, dans sa sphère, nous l'indique la paléontologie, le geste est un composé de mémoire et de projet. Ancien et neuf, pétri (de durée) et spontané, général et singulier, sémantiquement vide et dense, machinal et intentionnel : on ne finirait pas décliner les variantes d'une ambiguïté constitutive, voire, pour employer un mot de Pascal, d'une 'contrariété' énigmatique ». GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*, op. cit., p. 80.

¹³⁴⁷ Jacques Hains va jusqu'à dire que « l'enregistrement est un geste musical HAINS, Jacques. « Du rouleau de cire au disque compact ». In : NATTIEZ Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, op. cit., p. 934.

¹³⁴⁸ « Au sein même de la sensation que l'on croit la plus primitive, la plus fruste et immédiate, s'accomplit le travail originaire d'un imaginaire radical qui, dans le cas de l'écoute musicale, fait de mon oreille non un récepteur inerte et complaisant, mais le producteur d'une 'aura' sonore fictive qui structure la totalité spatio-temporelle de mon environnement. S'il en est ainsi, il ne convient plus dès lors d'envisager le rapport à la musique comme un contact primitif et mystique 'avec le réel primordial' d'un signifiant pur et 'intraductible', mais comme une opération fondatrice de simulation auditive d'un univers sonore, bref une sorte d'« audisphère » analogue à la

La production du son est reliée à l'expérience physiologique et sensorimotrice. Le geste est proprioceptif puisqu'il relève du jeu musculaire d'effort et de résistance. L'oreille n'est donc pas le seul organe perceptif en jeu lors de l'expérience musicale. Comme le suppose Michel Bernard, l'existence de chiasmus intersensoriels implique l'implication de la totalité du corps dans l'expérience musicale :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois.¹³⁴⁹

Tout le corps est engagé pendant l'écoute : l'être est tout ouïe. Il s'écoute lui-même. Dans une relation corporelle fusionnelle, le musicien vit un temps musical intérieur qu'il donne à ressentir à travers son propre geste : le geste est la manifestation du temps vécu par le *corps propre*. Il est du temps visible. Pour reprendre la formule de Dieter Schnebel, « le geste, c'est un peu le ton optique¹³⁵⁰ ». Mais le geste musical est-il entièrement visible ? Le geste vocal n'est-il pas invisible et presque « immatériel » ? De plus, on sait qu'il existe des facultés de développement de l'audition interne qui permettent à un chanteur d'attaquer une note juste, à un ensemble de jouer de manière synchrone¹³⁵¹ ou à Ludwig van Beethoven de composer la *Symphonie n°9*¹³⁵². Lorsque le geste est intérieur, donc invisible¹³⁵³, il désigne l'impulsion qui donne vie au mouvement.

S'il le geste est une notion fuyante et kaléidoscopique, c'est parce qu'il se situe au carrefour de concepts complexes et interdépendants, tels que la pensée, le corps, l'image et la

kinesphère fictive du danseur ». BERNARD, Michel. « Danse et musicalité, les jeux de la temporalisation corporelle », *op. cit.*, pp. 189-190.

¹³⁴⁹ GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 227.

¹³⁵⁰ SCHNEBEL, Dieter. « Son et corps », *op. cit.*, p. 47.

¹³⁵¹ PACENKA, Nadine., KELLER, Peter E. « Auditory Pitch Imagery and Its Relationship to Musical Synchronization ». In : DALLA BELLA, Simone., KRAUS, Nina., OVERY, Katie *et al.* (dir.). *The Neurosciences and Music. Tome 3 : Disorders and Plasticity*. Boston : Blackwell, 2009, pp. 282-286.

¹³⁵² L'activité neuronale dans le cortex auditif n'est pas nulle en l'absence de son. Celle-ci est même à la base de l'expérience phénoménologique de l'oreille interne (comme dans le fait d'imaginer la musique). Pour plus de détails, cf. : ZATORRE, Robert J., HALPERN, Andrea R. « Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex ». *Neuron* [en ligne] 2005, vol. 47, n°1, pp. 9-12. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0896627305005180> (consulté le 28 février 2019).

¹³⁵³ Pour Gisèle Brelet, le geste musical est toujours intérieur : « le geste musical est donc invisible : il n'est pas ce geste technique, matériel et visible par lequel l'instrumentiste ébranle l'instrument, mais un geste tout intérieur que la sonorité recueille et manifeste sans l'objectiver ; car la sonorité, loin de le prolonger dans le monde visible, en reste elle-même toute proche et presque indiscernable, naissant et s'abolissant avec lui, et ne vivant que par lui, comme si elle n'était que son épanouissement ». BRELET, Gisèle. Citée dans : CHOUVEL, Jean-Marc. « Le geste intérieur du musicien ». In : ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*, *op. cit.*, p. 84.

signification. Les gestes « nous signent sans nous appartenir¹³⁵⁴ ». Soumis à l'idiosyncrasie, ils contiennent un sens externe qui est « mis en forme » par le sujet :

Le geste, c'est du mouvement qui exprime, qui signifie. À la fois action et signe, il est la cause que semble précéder l'effet. On 'fait (un) signe' lorsque par un mouvement de la tête, du bras ou du regard, on désigne le corps-objet comme médiateur de l'expression. Le geste porte, avec lui et en lui, un sens qu'il ignore parfois. On pourrait appeler cela *gestation*.¹³⁵⁵

La problématique du geste se ramène à celle du *corps propre*, dont l'analyse semble insurmontable : « le problème du monde, et pour commencer celui du *corps propre*, consiste en ceci que tout y demeure¹³⁵⁶ ». Comme le souligne Michel Bernard, la question du geste « en scène » dépasse en effet le domaine physique : « ce qui est censé s'exposer dans le spectacle, ce n'est plus la prétendue réalité anatomique du corps identifié dans la pratique de la vie quotidienne, mais une constellation d'apparences mobiles et multi-sensorielles¹³⁵⁷ ». Quels compromis faut-il donc réaliser pour trouver une modalité ontologique holistique qui puisse rendre compte d'une réalité plurielle associée à toutes les déclinaisons et utilisations du terme ? De quels critères avons-nous besoin pour établir une définition du geste musical ? Le travail antérieur nous pousse à retenir quelques termes essentiels à une telle entreprise : énergie, mouvement, sonore, humain, vivant, organique, ludique, social, signifiant, visible, structurel.

Le geste du musicien transforme une idée musicale en son grâce à la propriété transductrice de son propre corps. La cognition moto-mimétique, qui fait une analogie directe entre la forme du mouvement producteur de sons et la forme sonore, se définit de la manière suivante :

Simulation mentale incessante du mouvement corporel lié au son dans l'expérience musicale, principalement du mouvement corporel supposé producteur de sons (par exemple frapper, donner des coups de pied, caresser, s'incliner, souffler) mais aussi de divers types de mouvement corporel accompagnant le son (par exemple danser, marcher, gesticuler).¹³⁵⁸

Ce faisant, voir ou entendre (par exemple) un coup de timbale constitue une expérience similaire : appréhender un coup de timbale. Rolf Inge Godøy parle de cognition amodale de

¹³⁵⁴ DOAT, Laetitia., GLON, Marie., LAUNAY, Isabelle. « Introduction ». In : GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (dir.). *Histoire de gestes*, op. cit., p. 13.

¹³⁵⁵ GENEVOIS, Hugues. « Geste et pensée musicale : de l'outil à l'instrument », op. cit., p. 37.

¹³⁵⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 886.

¹³⁵⁷ BERNARD, Michel. « Les fantasmagories de la corporéité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception », op. cit., p. 87.

¹³⁵⁸ GODØY, Rolf Inge. « Motormimetic Features in Musical Experience ». In : VEROLI, Patrizia., VINAY, Gianfranco (dir.). *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, op. cit., p. 207.

forme [*amodal shape cognition*] pour désigner « le schéma mental des formes géométriques indépendantes de toute modalité sensorielle particulière¹³⁵⁹ ». En d'autres termes, ce modèle ne fait aucune différence entre la forme qui se perçoit par la vision et une autre qui se perçoit par l'audition. Les notions de geste métaphorique et de geste physique (c'est-à-dire du mouvement physique doté d'une signification extra-sonore) se retrouvent alors sous l'idée d'énergie évoquée ci-dessus. Rolf Inge Godøy emploie le terme de « schéma d'énergie » [*energy schemata*] pour réunir les caractéristiques communes au geste et au son, comme l'est souvent la *facture*. Les « formes de trajectoire dans le temps et l'espace » [*trajectory shapes in time and space*] désignent alors les caractéristiques de l'*objet sonore* en fonction de leurs *affordances gestuelles* (attaque, contour dynamique, mélodique ou timbral, ornements, modulations, accents et articulations, etc.). Chacune d'entre elle, en tant que forme, peut être réalisée par un geste : « *tout ce qui bouge* dans le paysage sonore de la musique pourrait permettre des réponses gestuelles de la part des auditeurs¹³⁶⁰ ». Ces réflexions nous conduisent à une proposition de définition du geste musical :

Le geste musical est une forme spatio-temporelle énergétique dont la signification dépasse la production sonore.

L'énergie, qu'elle soit cinétique ou acoustique, désigne la résultante des forces des divers paramètres et figures du discours. En particulier, les variations d'énergie physique engendrent ou se superposent à des variations d'énergie sonore. Cela permet *in fine* de concevoir le discours musico-scénique à un niveau d'abstraction considérant l'interprétation en termes de forces, et donc de tensions quelles qu'elles soient. Agissant simultanément, ces forces peuvent en effet tendre le discours, c'est-à-dire converger vers un état de déséquilibre, ou le détendre, c'est-à-dire converger vers un état d'équilibre. Selon notre définition, le geste est indissociable du son, comme le suppose par ailleurs certaines expériences sur la cognition musicale. Proche de celle de Robert S. Hatten¹³⁶¹, notre formulation intègre l'élément spatial. La forme sonore et la forme spatiale sont ainsi réunies sous le terme de « geste musical ». Que ce soit dans le cas du geste instrumental ou du geste vocal, toute l'énergie nécessaire à la vibration provient de l'intérieur

¹³⁵⁹ “We take the expression ‘amodal shape cognition’ here to denote the mental scheme of geometric forms independent of any particular sense modality”. *Id.*, p. 216.

¹³⁶⁰ “Anything that moves in the soundscape of music could potentially afford gestural responses by the listeners.” GODØY, Rolf Inge. « Gestural Affordances of Musical Sound », *op. cit.*, p. 115.

¹³⁶¹ Rappelons que Robert S. Hatten considère le geste comme une « formation sonore énergiquement signifiante au cours du temps » [*Significant energetic shaping of sound through time*]. HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, *op. cit.*, p. 95.

du corps (mais devient ensuite explicitement visible dans le premier cas). Pour le geste musical également, « outil pour la main et langage pour la face sont deux pôles d'un même dispositif¹³⁶² ». En considérant l'instrument de musique comme l'outil et l'appareil vocal comme source (physiologique) du langage, ce même « dispositif » est le geste, instrumental pour le premier, vocal pour le second.

¹³⁶² LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. Tome 1 : Technique et langage, op. cit.*, p. 34.

Péroraison :

du geste au jeu

Si le geste tient une place centrale dans le monde de la musique pratique ou spéculative, c'est parce qu'on « joue » précisément de la musique. Toute expérience musicale renferme en effet un aspect ludique et social. Puisque ce dernier « joue » d'un instrument, le geste du musicien possède un aspect ludique¹³⁶³ : « si le geste a une place essentielle dans la musique, c'est que la musique est une activité dans laquelle l'objet produit – le son avec ses caractéristiques physiques – n'est qu'un aspect et une partie du fait symbolique global 'jouer de la musique'¹³⁶⁴ ». Tandis que l'artisanat possède une fin utile, nous dit Emmanuel Kant, les arts ont une finalité ludique¹³⁶⁵. Le geste de l'artisan est donc plutôt fonctionnel tandis que le geste du musicien serait ludique. Dans la 15^e lettre sur l'éducation esthétique de l'homme, Friedrich von Schiller affirme que « l'homme ne joue que là où dans la pleine acception de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue¹³⁶⁶ ». La recherche d'une dimension ludique est un besoin humain qui n'est d'ailleurs pas réservée qu'à l'enfance¹³⁶⁷. Dans le théâtre musical, nous dit Luciano Berio, le compositeur invite l'interprète au jeu :

Dans le théâtre musical, les interprètes ne se contentent pas de jouer une pièce musicale, ils deviennent des acteurs qui s'interprètent comme des interprètes de musique. Leurs compagnies – que nous appelons théâtre musical – retrouvent peu à peu le caractère original et radical du *jeu* médiéval, une sorte de jeu supérieur [...] Le *jeu* musical contemporain reprend la tradition ancienne : c'est idéalement une invitation au jeu – adressée par le compositeur à l'interprète et, de ce dernier, transmise à la communauté – dans laquelle le *jeu* ne pourrait avoir lieu.¹³⁶⁸

¹³⁶³ Le terme « ludique » provient du terme latin *ludus* qui signifie « jeu ».

¹³⁶⁴ MOLINO, Jean. « La musique et le geste », *op. cit.*, p. 141.

¹³⁶⁵ KANT, Emmanuel. « De l'art en général » [§43]. *In* : *Id.*, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, pp. 288-290.

¹³⁶⁶ SCHILLER, Friedrich von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Paris : Aubier, 1992, p. 221.

¹³⁶⁷ Si l'enfant joue, c'est pour se distraire mais également pour apprendre quelque chose. Contrairement à ce que semble nous imposer notre société actuelle, cet état d'esprit se conserve bien après l'enfance. Encore au XVI^e siècle, les adultes jouaient avec des poupées et des soldats. Ce n'est que parce que le prix a baissé que ces jouets devinrent l'apanage des enfants. SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁶⁸ « Nel teatro musicale gli interpreti non eseguono semplicemente un brano musicale; essi diventano attori che interpretano se stessi come esecutori di musica. Le loro azioni – che noi chiamiamo teatro musicale – stanno gradualmente riconquistando il carattere originale e radicale del *jeu* medievale, una specie di gioco superiore [...] Il *jeu* musicale contemporaneo riprende l'antica tradizione: idealmente è un invito a suonare – rivolto dal compositore all'interprete e, da quest'ultimo, trasmesso alla comunità – senza il quale il *jeu* non potrebbe aver luogo ». BERIO, Luciano., DE BENEDICTIS, Angela Ida (trad.). « Verso un teatro musicale », *op. cit.*, p. 431.

Même s'il s'agit d'un autre « chantier intellectuel », la question de l'aspect ludique au sein d'une performance musicale nous invite à rappeler que le Théâtre Musical Contemporain se situe au plein cœur d'un processus de mutation ontologique de l'art qui se développe depuis la seconde guerre. En mettant l'accent sur le « jeu » du musicien, le répertoire de théâtre musical justifie l'œuvre d'art comme un acte de création en train de se faire plutôt qu'un produit fini. Il faut également remarquer qu'à la même période, le théâtre instrumental de Mauricio Kagel s'élabore parfois selon un système de cartes « à jouer » (donc contenant des règles « de jeu »). Dans les années 1970, à côté des boîtes de Bertolt Brecht et des compositions oulipiennes, les pièces-jeux [*game pieces*] de John Zorn (*Baseball*, 1976 ; *Hockey*, 1978 ; *Pool*, 1979 ; *Croquet*, 1981 ; *Cobra*, 1984), les jeux musicaux d'Iannis Xenakis (*Duel*, 1959 ; *Stratégie*, 1962 ; *Linaïa-Agon*, 1972) et les jeux de rôle sur table font leur apparition. D'autre part, on relève à travers l'histoire de la musique des tentatives d'allier intentionnellement plaisir du jeu et technique de composition, que ce soit à travers le jeu de dés (Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn), l'utilisation de carrés magiques (John Cage – *Concerto pour piano préparé*, 1951) ou du nombre d'or (Béla Bartók – *Musique pour cordes, percussion et célesta*, 1937), l'écriture en miroir (Jean-Sébastien Bach – *L'art de la fugue*, 1740-50) ou bien par une écriture énigmatique, comme chez Alban Berg (en particulier dans la *Suite lyrique*, 1927), Guillaume de Machaut (*Ma fin est mon commencement*, ca. 1370) et Baude Cordier (*Tout par compas suys composee*) :

Comme si l'acte de composer était plutôt destiné à l'œil qu'à l'oreille [...] un véritable cache-cache avec l'ouïe. Pourquoi ? [...] Pour le plaisir du jeu : carrés magiques, casse-tête, échecs, devinettes, partitions-rébus sont de la même famille. On a perdu de vue trop souvent que le jeu faisait partie de la musique dans le sens multiple de ce mot.¹³⁶⁹

L'aspect ludique inhérent à tout geste musical permet à l'interprète autant qu'à l'auditeur de se sentir vivant et, ce faisant, de faire vivre les notes de musique. Chaque geste livre un élan de vitalité irremplaçable puisqu'il relève toujours d'une infinité de facteurs construisant une vérité idiosyncrasique. Plus généralement, le geste trahit toutes les expériences vécues par celui qui le réalise. Si nous voulions paraître plus juste, nous dirions que le geste exprime « l'exubérance de toute vie [humaine]¹³⁷⁰ », ce qui nous ramènerait finalement à définir la musique comme du son humainement organisé.

¹³⁶⁹ SMOJE, Dujka. « L'audible et l'inaudible ». In : NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, op. cit., p. 308.

¹³⁷⁰ JIMÉNEZ, Román Domínguez. « Ozu, le siècle et le geste. Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps », op. cit., p. 13.

Bibliographie

Étudier le geste

Usuels

- ANDRIEU, Bernard (dir.). *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. Paris : CNRS, 2006, 552 p.
- ATTALI, Michaël., SAINT-MARTIN, Jean. *Dictionnaire culturel du sport*. Paris : Armand Colin, 2010, 582 p.
- AUMONT, Jacques., MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2016, 328 p.
- BARAQUIN, Noëlla., BAUDART, Anne., DUGUÉ, Jean *et al.* *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin, 2011, 545 p.
- BARNARD, Alan., SPENCER, Jonathan (dir.). *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. New York : Routledge, 2010, 855 p.
- BÉGUIN, André. *Dictionnaire technique de la peinture : F-H*. Paris : André Béguin, 1980, 204 p.
- BLACKBURN, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. New York : Oxford University Press, 2008, 407 p.
- BLAY, Michel (dir.). *Grand Dictionnaire de la Philosophie*. Paris : Larousse/CNRS, 2012, 1137 p.
- BLOCH Henriette., DÉPRET Éric., GALLO Alain *et al* (dir.). *Dictionnaire fondamental de la psychologie. A-K*. Paris : Larousse/Bordas, 1997, 1425 p.
- BONTE, Pierre., IZARD, Michel (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, 842 p.
- Collins* : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gesture> (consulté le 2 août 2018).
- CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre. A-K*. Paris : Bordas, 1995, 518 p.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition : <https://academie.atilf.fr/consulter/geste?page=1> (consulté le 2 août 2018).
- DORON, Roland., PAROT François (dir.). *Dictionnaire de psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 768 p.
- GODIN, Christian. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard/Éditions du temps, 2004, 1534 p.
- GOULD, Julius., KOLB, William L. (dir.). *A Dictionary of the Social Sciences*. Londres : Tavistock, 1964, 761 p.
- GRAWITZ, Madeleine. *Lexique des sciences sociales*. Paris : Dalloz, 2000, 424 p.
- GREGORY, Richard D. (dir.). *The Oxford Companion to the Mind*. New York : Oxford University Press, 2004, 1004 p.

- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan/VUEF, 2002, 125 p.
- LACLOTTE, Michel., CUZIN, Jean-Pierre (dir.). *Dictionnaire de la Peinture*. Paris : Larousse, 1999, 1134 p.
- Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geste/36848?q=geste#36789> (consulté le 2 août 2018).
- LE MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 2008, 841 p.
- Littre : <https://www.littre.org/definition/geste> (consulté le 2 août 2018).
- MARZANO, Michela (dir.). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 1048 p.
- Oxford : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gesture> (consulté le 2 août 2018).
- PANOFF, Michel., PERRIN, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris : Payot, 1973, 293 p.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin/VUEF, 2002, 472 p.
- PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre. Mots et mœurs du théâtre*. Paris : Le Robert, 2009, 648 p.
- PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2005, 475 p.
- PINEL, Vincent., PINEL, Christophe. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2016, 339 p.
- QUEVAL, Isabelle. *Le sport. Petit abécédaire philosophique*. Paris : Larousse, 2009, 221 p.
- TRUXILLO, Jean-Paul., CORSO, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la communication*. Paris : Armand Colin, 1991, 480 p.

Philosophie du geste

- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 359 p.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre Nationale de la Danse, 2001, 270 p.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris : Seuil, 1995, 163 p.
- BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, 1997, 345 p.
- FLUSSER, Vilém. *Les gestes*. Marseille : Al Dante, 2014, 350 p.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Fécamp : Lignes, 2009, 66 p.
- GLEYSE, Jacques. « Michel Bernard. La chair et le verbe ». *Corps et culture [en ligne]* 2000, n°5. Disponible sur : <http://corpsetculture.revues.org/730> (consulté le 4 août 2018).
- GUÉRIN, Michel (dir.). *Le Geste entre émergence et apparence. Éthologie, éthique, esthétique*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2014, 232 p.

- GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud, 2011, 141 p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, 1995, 540 p.
- MÉNEZ, Maryvonne. « Geste(s) d'apprendre ». *Appareil [en ligne]* 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1285> (consulté le 3 août 2018).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, 537 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathustra*. Paris : Librairie Générale Française, 1972, 410 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, 1993, 1390 p.
- SCHNEBEL, Dieter. *Son et corps*. Dijon : Les presses du réel, 2017, 83 p.
- WOLFF, Francis. *Pourquoi la musique ?* Paris : Fayard, 2015, 464 p.

Communication non verbale

- COSNIER, Jacques. « Communications et langages gestuels ». **In** : COSNIER, Jacques., BERRENDONNER, Alain., COULON, Jacques *et al.* *Les voies du langage. Communications verbales gestuelles et animales*. Paris : Dunod, 1982, pp. 255-304.
- EFRON, David. *Gesture, Race and Culture*. The Hague : Mouton, 1972, 226 p.
- EKMAN, Paul. *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York : Time Books, 2003, 288 p.
- EKMAN, Paul., FRIESEN, Wallace. « The Repertoire of Nonverbal Behavioral: Categories, Origins, Usage, and Coding ». *Semiotica*, 1969, vol. 1, n°1, pp. 49-98.
- KENDON, Adam. « Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance ». *Contributions to the Sociology of Language*, 1980, n°25 : The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication, pp. 207-227.
- KENDON, Adam. *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, 412 p.
- KIDA, Tsuyoshi. « Nouvelle méthode de constitution d'un corpus pour transcrire gestes et intonations ». *Corpus [en ligne]* 2011, n°10 : Varia, pp. 41-60. Disponible sur : <http://corpus.revues.org/2002> (consulté le 4 août 2018).
- KIDA, Tsuyoshi. « Réflexion sur les observables : définitions du geste ». **In** : FARACO, Martine (dir.). *La classe de langue : Théories, méthodes et pratiques*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2006, pp. 90-108.
- KIDA, Tsuyoshi. « Transcrire le geste ». *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage d'Aix-en-Provence (TIPA)*, Laboratoire Parole et Langage, 2006, n°25, pp. 127-150.
- McNEILL, David. *Gesture and Thought*. Chicago : University of Chicago Press, 2005, 328 p.

- McNEILL, David., PEDELTY, Laura L. « Right Brain and Gesture ». **In** : EMMOREY, Karen., REILLY, JUDY S. (dir.). *Language, Gesture and Space*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1995, pp. 63-85.
- RIMÉ, Bernard., GAUSSIN, José. « Sensibilité des comportements non verbaux aux variations de la densité de communication ». *L'année psychologique*, 1982, vol. 82, n°1, pp. 173-187.
- VETTRAINO-SOULARD, Marie-Claude. « La communication olfactive ». *Communication et langages*, 1992 n°92, pp. 102-109.

Geste professionnel et motricité

- DUVILLARD, Jean-Bernard. *La place des gestes et micro-gestes professionnels dans la formation initiale et continue des métiers de l'enseignement*. Thèse de doctorat : Sciences de l'éducation. Lyon : Université Lyon 1, 2014.
- GENDRIER, Michel. *Gestes et mouvements justes. Guide de l'ergomotricité pour tous*. Les Ulis : EDP Sciences, 2004, 250 p.
- GODARD, Hubert., KUYPERS, Patricia (entretien réalisé par). « Des trous noirs ». *Revue Nouvelles de Danse*, 2006, n°53, pp. 56-75.
- LABAN, Rudolf., LAWRENCE, F.C. *Effort: Economy of Human Movement*. Londres : MacDonald & Evans, 1947, 88 p.
- LEPLAT, Jacques. « Les gestes dans l'activité en situation de travail. Aperçu de quelques problèmes d'analyse ». *PISTES [en ligne]* 2013, vol. 15, n°1 : Passerelle. Disponible sur : <http://pistes.revues.org/2951> (consulté le 4 août 2018).
- POURRIOL, Ollivier. *Éloge du mauvais geste*. Paris : NiL, 2010, 126 p.

Le geste en sciences humaines et sociales

- BEAUPERIN, Yves. *Anthropologie du geste symbolique*. Paris : L'Harmattan, 2002, 304 p.
- JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris : Gallimard, 2008, 1008 p.
- Le Portique [en ligne]* 2006, n°17 : Marcel Mauss et les techniques du corps. Disponible sur : <http://leportique.revues.org/791> (consulté le 5 août 2018).
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. Tome 1 : Technique et langage ; Tome 2 : La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1964 ; 1965, 326 p. ; 288 p.
- LEROI-GOURHAN. « Libération de la main ». *PISTES [en ligne]* 2014, vol. 16, n°3 : Sur le fil. Disponible sur : <http://pistes.revues.org/3627> (consulté le 5 août 2018).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». **In** : MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, pp. IX-LII.
- MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». *Journal de Psychologie*, 1936, vol. 32, n°3-4.

- MAUSS, Marcel., HUBERT, Henri. « Esquisse d'une théorie générale de la magie ». *L'Année Sociologique*, 1904, n°7, pp. 1-146.
- RIVIÈRE, Claude. « La gestualité comme marqueur socioculturel ». *Anthropos*, 2008, vol. 103, n°2, pp. 555-560.
- SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel, 2010, 403 p.

Permanence et variation des gestes

- CARADEC, François. *Dictionnaire des gestes. Attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier*. Paris : Fayard, 2005, 306 p.
- DE JORIO, Andrea. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Naples : Fibreno, 1832, 432 p.
- KRAJEWSKI, Pascal. « La geste des gestes (extrait) ». *Appareil [en ligne]* 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1298> (consulté le 5 août 2018).
- MESSINGER, Joseph. *La grammaire des gestes. Pour tout savoir sur les autres*. Paris : J'ai Lu, 2008, 378 p.
- MESSINGER, Joseph. *Le dico illustré des gestes*. Paris : J'ai Lu, 2013, 735 p.
- MORRIS, Desmond. *La clé des gestes*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1978.
- NOLAND, Carrie., ANN NESS, Sally (dir.). *Migrations of Gesture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, 328 p.
- SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'occident médiéval*. Paris : Gallimard, 1990, 432 p.
- TURCHET, Philippe. *La synergologie. Comprendre son interlocuteur à travers sa gestuelle*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2004, 303 p.

Le geste dans les arts

- ANGELINO, Lucia (dir.). *Quand le geste fait sens*. Ville : Mimésis, 2015, 202 p.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1985, 251 p.
- BOISSIÈRE, Anne., KINTZLER, Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 206 p.
- BOUISSAC, Paul. *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague : Mouton, 1973, 294 p.
- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*. Berlin : De Gruyter, 2010, 197 p.

- BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 2013, 98 p.
- CAUHAPÉ, Anne-Claire. « La chorégraphie du geste pictural. Sensible et plasticité ». **In** : LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.). *Murmure*, 2006, hors-série : Sur le geste, pp. 40-51.
- DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie Théâtrale, 1994, 206 p.
- FDILI ALAOUI, Sarah. *Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction*. Thèse de doctorat : Informatique. Paris : Université Paris-XI, 2012.
- FOURNIÉ, Fanny. *Danse, émotions et pensée en mouvement. Contribution à une sociologie des émotions. Les cas de Giselle et de MayB*. Thèse de doctorat : Sociologie. Grenoble : Université de Grenoble, 2012.
- GLON, Marie. LAUNAY, Isabelle (dir.). *Histoire de gestes*. Arles : Actes Sud : 2012, 231 p.
- HARBONNIER-TOPIN, Nicole., DUSSAULT, Geneviève., FERRI, Catherine. « Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé ». **In** : Actes du colloque *WDA Global Dance Summit : Contemporanéiser le passé, envisager le futur* (Angers, 6-11 juillet 2014). Disponible sur : <https://ausdance.org.au/articles/details/vers-une-actualisation-de-lanalyse-du-mouvement-danse> (consulté le 6 août 2018).
- JIMÉNEZ, Román Domínguez. « Ozu, le siècle et le geste. Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps ». *Appareil [en ligne]* 2011, n°8 : Le geste. Disponible sur : <http://appareil.revues.org/1365> (consulté le 3 août 2018).
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley : University of California Press, 1993, 259 p.
- LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse, 2003, 302 p.
- MARTY, Laurent. « Cinéma muet et musique, Héroïsation et érotisation du geste musical ». **In** : Actes du colloque *Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en texte II* (Toulouse, 14-15 juin 2013). Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document4047.php> (consulté le 6 août 2018).
- MASSON, Alain. « D'où vient le geste ? ». **In** : AMIEL, Vincent., NACACHE, Jacqueline., SELLIER, Geneviève et al. *L'acteur de cinéma : approches plurielles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 83-93.
- McMAINS, Juliet., THOMAS, Ben. « Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars ». *Dance Chronicle [en ligne]* 2013, n°36, pp. 196-217. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472526.2013.792714> (consulté le 6 novembre 2018).
- NÄGELE, Rainer. « L'autre scène : entre(n) Brecht et Artaud ». *Revue de littérature comparée [en ligne]* 2004, vol. 2, n°310, pp. 147-154. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-2-page-147.htm> (consulté le 16 octobre 2018).
- NAVEDA, Luiz., LEMAN, Marc. « The Spatiotemporal Representation of Dance and Music Gestures Using Topological Gesture Analysis ». *Music Perception [en ligne]* 2010,

vol. 28, n°1, pp. 93-111. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/28/1/93> (consulté le 6 novembre 2018).

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrales. Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 490 p.

ROQUET, Christine. *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Biarritz : Atlantica, 2009, 176 p.

ROSENBERG, Harold. « The American Action Painters ». *Art News*, 1952, vol. 51, n°8, pp. 22-23.

ROY, Philippe. « Geste cinématographique et cinéma documentaire ». *Appareil [en ligne]* 2010, n°6 : Philosophie et cinéma. Disponible sur : <http://appareil.revues.org/1087> (consulté le 6 août 2018).

STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion, 1997, 332 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Paris : Payot, 2001, 349 p.

VEROLI, Patrizia., VINAY, Gianfranco (dir.). *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. New York : Routledge, 2018, 290 p.

Étudier le geste musical

Études panoramiques

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire. « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical ». *APC-MCX [en ligne]* 2010, Atelier n°37 : Complexité à l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant. Disponible sur : <http://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0905anakesa.pdf> (consulté le 25 août 2018).

Cahiers d'ethnomusicologie [en ligne] 2001, n°14 : Le geste musical. Disponible sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/70> (consulté le 7 août 2018).

FORMIS, Barbara (dir.). *Gestes à l'œuvre*. Saint-Vincent de Mercuze : De l'Incidence, 2008, 198 p.

GILLIAM, Bryan. *Music, Image, and Gesture*. Durham : Duke University Press, 2005, 180 p.

GODØY, Rolf Inge., LEMAN, Marc (dir.). *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York : Routledge, 2010, 314 p.

GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *Music and Gesture*. Burlington : Ashgate, 2006, 234 p.

GRITTEN, Anthony., KING Elaine (dir.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Burlington : Ashgate, 2013, 326 p.

GUILLOU, Jean. *La musique et le geste*. Paris : Beauchesne, 2012, 352 p.

- IMBERTY, Michel., GRATIER, Maya (dir.). *Temps, geste et musicalité*. Paris : L'Harmattan, 2007, 288 p.
- JENSENIUS, Alexander R. « To Gesture or Not? An Analysis of Terminology in NIME Proceedings 2001-2013 ». In : JENSENIUS, Alexander R., LYONS, Michael J. (dir.). *A NIME Reader. Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Cham : Springer, 2017, pp. 451-464.
- MAZZOLA, Guerino., GUITART, René., HO, Jocelyn *et al.* *The Topos of Music. Tome III : Gestures*. Cham : Springer, 2017, 604 p.
- OLIVE, Jean-Paul., KOGLER, Suzanne (dir.). *Expression et geste musical*. Paris : L'Harmattan, 2013, 244 p.
- RYAN, Stephanie. *Musical Gesture and the Performer: An Approach to the Preparation of Late Twentieth-Century Solo Cello Music for Performance*. Mémoire de maîtrise : Musique. Hobart : University of Tasmania, 1998.
- SMART, Mary Ann. *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Londres : University of California Press, 2004, 254 p.
- STRENSKA, Lenka., ZENOUDA, Hervé (dir.). « Son, image, geste : une interaction illusoire ? ». Actes du colloque *The Medium Is the Message. Son-Image-Geste : Une interaction illusoire* (Plaisir, 23-25 mai 2013). Paris : L'Harmattan, 2015, 266 p.

Pédagogie par le geste

- ARISTOW-JOURNOUD, Marinette., TOURET, Jean. *Le geste et le rythme, de la naissance à la préadolescence*. Paris : Armand Colin, 1982, 143 p.
- DEREUX, Véronique. *L'éveil corporel et musical chez l'enfant de 3 ans. Vers l'accompagnement de l'instabilité*. Paris : L'Harmattan, 2009, 132 p.
- EHINGER, Coralie., VIRANI, Jimmy. *Manuel d'initiation au theremin*. Lausanne : Éditions des Sentiers, 2012, 48 p.
- GIOMI, Andrea., FRATAGNOLI, Federica. « Listening Touch. A Case Study About Multimodal Awareness in Movement Analysis with Interactive Sound Feedback ». In : Actes du colloque *MOCO'18* (Gênes, 28-30 juin 2018). Sous presse.
- GUÉDY, Fabrice., BEVILACQUA, Frédéric., RASAMIMANANA, Nicolas *et al.* *L'expérimentation musicale et pédagogique sur le geste de l'Atelier des Feuillantines avec l'équipe Interaction Musicale Temps Réel de l'IRCAM*. Disponible sur : <http://www.leducation-musicale.com/ircam.pdf> (consulté le 8 août 2018).
- HÜBLER, Klaus K. « Expanding the String Technique ». *Interface*, 1984, vol. 13, n°4, pp. 187-198.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne : Fœtisch Frères, 1965, 180 p.
- KURTAG, György., DI SANTO, Jean-Louis., DESAINTE-CATHERINE, Myriam *et al.* « Pédagogie de l'électroacoustique du geste musical à la composition assistée par

- ordinateur ». **In** : Actes du colloque *JIM'07* (Lyon, 12-14 avril 2007). Disponible sur : <http://jim.afim-asso.org/jim2007/download/10-Kurtag.pdf> (consulté le 8 août 2018).
- LIAO, Mei-Ying., DAVIDSON, Jane W. « Enhancing Gesture Quality in Young Singers ». *Music Education Research* [en ligne] 2016, vol. 18, n°3, pp. 283-294. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2015.1060953> (consulté le 8 août 2018).
- LIAO, Mei-Ying., DAVIDSON, Jane W. « The Effects of Gesture and Movement Training on the Intonation of Children's Singing in Vocal Warm-Up Sessions ». *International Journal of Music Education* [en ligne] 2016, vol. 34, n°1, pp. 4-18. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0255761415614798> (consulté le 8 août 2018).
- NOISETTE, Claire. *L'enfant, le geste et le son*. Paris : Philharmonie de Paris, 2017, 192 p.
- PUENTES, Pablo., GODALL, Pere. « Evaluation of The Dalcroze Rhythmic Approach in First Steps of Music Education ». Mémoire de maîtrise : Musique. Barcelone : Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- RENARD, Claire. *Le geste musical*. Paris : Van de Velde, 1982, 146 p.
- VAN DER LINDEN, Janet., SCHOONDERWALDT, Erwin., BIRD, Jon. « Towards a Real-Time System for Teaching Novices Correct Violin Bowing Technique ». **In** : Actes du colloque *HAVE 2009* (Lecco, 7-8 novembre), pp. 81-86. Disponible sur : <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/5356123> (consulté le 18 mai 2019).

Analyse du mouvement et lutherie numérique

- BEVILACQUA, Frédéric., RASAMIMANANA, Nicolas., FLÉTY, Emmanuel *et al.* « The Augmented Violin Project: Research, Composition and Performance Report ». **In** : Actes du colloque *NIME'06* (Paris, 4-8 juin 2006). Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2006/nime2006_402.pdf (consulté le 10 août 2018).
- CHASSING, Basile. *Toucher de Vincent-Raphaël Carinola, pour theremin, ordinateur et dispositif électroacoustique*. Mémoire de maîtrise : Musique. Paris : Université Paris-Sorbonne, 2011.
- Contemporary Music Review* [en ligne] 1999, vol. 18, n°3 : Aesthetics of Live Electronic Music. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/18/3> (consulté le 10 août 2018).
- HEMERY, Edgar., MANITSARIS, Sotiris., MOUTARDE, Fabien *et al.* « Towards the Design of a Natural User Interface for Performing and Learning Musical Gestures ». *Procedia Manufacturing* [en ligne] 2015, n°3, pp. 6329-6336. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2351978915009531> (consulté le 12 novembre 2018).
- KURTENBACH, Gord., HULTEEN, Eric A. « Gestures in Human-Computer Interaction ». **In** : LAUREL, Brenda (dir.). *The Art of Human-Computer Interaction*. Reading : Addison-Wesley, 1990, pp. 309-318.

- LÄHDEOJA, Otso. « La guitare électrique augmentée : cadre de travail et stratégies pour la conception d'un instrument augmenté ». *Appareil [en ligne]* 2010, n°5 : Identités de la guitare électrique. Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1016> consulté le 9 septembre 2016).
- LÄHDEOJA, Otso. *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Université Paris-VIII, 2010.
- MIRANDA, Eduardo R., WANDERLEY, Marcelo M. *New Digital Musical Instruments: Control and Interaction Beyond the Keyboard*. Middleton : A-R Editions, 2006, 298 p.
- VINET, Hugues., DELALANDE, François (dir.). *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris : Hermès Science, 1999, 240 p.
- WANDERLEY, Marcelo M., DEPALLE, Philippe. « Gestural Control of Sound Synthesis ». **In** : Actes du colloque *IEEE*, 2004, vol. 92, n°4, pp. 632-644. Disponible sur : <https://ieeexplore.ieee.org/document/1278687/> (consulté le 12 août 2018).
- WANDERLEY, Marcelo M., BATTIER, Marc (dir.). *Trends in Gestural Control of Music [CD-ROM]* Paris : IRCAM/Centre Pompidou, 2000.
- WANDERLEY, Marcelo M., SERRA, Marie-Hélène., BATTIER, Marc *et al.* « Gestural Control at IRCAM ». **In** : Actes du colloque *ICMC'01* (La Havane, 17-22 septembre 2001). Disponible sur : <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2001.040/1> (consulté le 12 août 2018).

Cognition incarnée

- ANTONIADIS, Pavlos. « Embodied Navigation of Complex Piano Notation: Rethinking Musical Interaction from a Performer's Perspective ». Thèse de doctorat : Musique. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2018.
- COX, Arnie. « The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning ». *Musicae Scientiae [en ligne]* 2001, vol. 5, n°2, pp. 195-212. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/102986490100500204> (consulté le 5 novembre 2018).
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Psychology Press, 1986, 348 p.
- GIBSON, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston : Houghton Mifflin, 1966, 335 p.
- GIOMI, Andrea. *La pensée sonore du corps. Pour une approche écologique à la médiation technologique, au mouvement et à l'interaction sonore*. Thèse de doctorat : Musique. Nice : Université Côte d'Azur, 2017.
- GODØY, Rolf Inge. « Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer's Conceptual Apparatus ». *Organised Sound [en ligne]* 2006, vol. 11, n°2, pp. 149-157. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/gesturalsonorous-objects-embodied-extensions-of-schaeffers-conceptual-apparatus/5655E383F727E4D735E29CF7FEE2B517> (consulté le 7 août 2018).

- GODØY, Rolf Inge. « Motor-Mimetic Music Cognition ». *Leonardo* [en ligne] 2003, vol. 36, n°4, pp. 317-319. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409403322258781> (consulté le 8 août 2018).
- GODØY, Rolf Inge., HAGA, Egil., JENSENIUS, Alexander R. « Playing ‘Air Instruments’: Mimicry of Sound-producing Gestures by Novices and Experts ». In : GIBET, Sylvie., COURTY, Nicolas., KAMP, Jean-François (dir.). *Actes du colloque 6th International Gesture Workshop : Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation* (Larmor-Baden, 18-20 mai 2005). Berlin/Heidelberg : Springer, 2005, pp. 256-267. Disponible sur : https://link.springer.com/chapter/10.1007/11678816_29 (consulté le 7 août 2018).
- HAUEISEN, Jens., KNÖSCHE, Thomas R. « Involuntary Motor Activity in Pianists Evoked by Music Perception ». *Journal of Cognitive Neuroscience* [en ligne] vol. 13, n°6, pp. 786-792. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/08989290152541449> (consulté le 8 août 2018).
- HURON, David. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge : The MIT Press, 2006, 480 p.
- KOHLER, Evelyne., KEYSERS, Christian., UMILTÀ, M. Alessandra *et al.* « Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons ». *Science* [en ligne] 2002, n°297, pp. 846-848. Disponible sur : <http://science.sciencemag.org/content/297/5582/846.full> (consulté le 27 février 2019).
- LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge : The MIT Press, 2008, 320 p.
- LEVITIN, Da LEROY, Christine. « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre ». *Staps* [en ligne] 2013, vol. 4, n°102, pp. 75-88. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm> (consulté le 18 mai 2019).
- MEELBERG, Vincent. « Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion ». In : *Actes du colloque 7th Triennial ESCOM Conference* (Jyväskylä, 12-16 Août 2009), pp. 324-327. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/228813142_Sonic_Strokes_and_Musical_Gestures-The_Difference_between_Musical_Affect_and_Musical_Emotion (consulté le 7 août 2018).
- MOLNAR-SZAKACS, Istvan., OVERY, Katie. « Music and Mirror Neurons: From Motion to ‘E’motion ». *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 2006, vol. 1, n°3, pp. 235-241.
- OSIURAK, François., ROSSETTI, Yves., BADETS, Arnaud. « What Is an Affordance? 40 Years Later ». *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* [en ligne] 2017, n°77, pp. 403-417. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0149763416305061?via%3Dihub> (consulté le 8 août 2018).
- PACENKA, Nadine., KELLER, Peter E. « Auditory Pitch Imagery and Its Relationship to Musical Synchronization ». In : DALLA BELLA, Simone., KRAUS, Nina., OVERY, Katie *et al.* (dir.). *The Neurosciences and Music. Tome 3 : Disorders and Plasticity*. Boston : Blackwell, 2009, pp. 282-286.

- REYBROUCK, Mark. « Biological roots of musical epistemology: Functional Cycles, Umwelt, and enactive listening ». *Semiotica*, 2001, vol. 34, n°1-4, pp. 599-633.
- REYBROUCK, Mark. « Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities ». **In** : LEMAN, Marc (dir.). *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin/Heidelberg : Springer, 1997, pp. 57-69.
- REYBROUCK, Mark. « Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation ». **In** : GODØY, Rolf Inge., JØRGENSEN, Harald. *Musical Imagery*. Lisse : Swets & Zeitlinger, 2001, pp. 117-136.
- RIZZOLATTI, Giacomo., CRAIGHERO, Laila. « The Mirror-Neuron System ». *Annual Review of Neuroscience*, 2004, n°27, pp. 169-192.
- RIZZOLATTI, Giacomo., FADIGA, Luciano., GALLESE, Vittorio *et al.* « Premotor cortex and the recognition of motor actions ». *Cognitive Brain Research*, 1996, n°3, pp. 131-141.
- STERN, Daniel N. *The Interpersonal World of an Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Londres : Karnac, 1998, 304 p.
- VISI, Federico., SCHRAMM, Rodrigo., MIRANDA, Eduardo. « Gesture in Performance with Traditional Musical Instruments and Electronics. Use of Embodied Music Cognition and Multimodal Motion Capture to Design Gestural Mapping Strategies ». **In** : Actes du colloque *MOCO'14* (Paris, 16-17 juin 2014). New York : ACM, pp. 100-105. Disponible sur : <https://dl.acm.org/citation.cfm?doid=2617995.2618013> (consulté le 12 août 2012).
- ZATORRE, Robert J., HALPERN, Andrea R. « Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex ». *Neuron [en ligne]* 2005, vol. 47, n°1, pp. 9-12. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0896627305005180> (consulté le 28 février 2019).
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York : Oxford University Press, 2002, 376 p.

Perception visuelle et expressivité

- BROUGHTON, Mary., STEVENS, Catherine. « Music, Movement and Marimba: An Investigation of the Role of Movement and Gesture in Communicating Musical Expression to an Audience ». *Psychology of Music [en ligne]* 2009, vol. 37, n°2, pp. 137-153. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735608094511> (consulté le 7 août 2018).
- DAHL, Sofia., FRIBERG, Anders. « Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements ». *Music Perception [en ligne]* 2007, vol. 24, n°5, pp. 433-454. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/24/5/433> (consulté le 7 août 2018).
- DAVIDSON, Jane W. « Bodily Movement and Facial Actions in Expressive Musical Performance by Solo and Duo Instrumentalists: Two Distinctive Case Studies ». *Psychology of Music [en ligne]* 2012, vol. 40, n°5, pp. 595-633. Disponible sur :

- <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0305735612449896> (consulté le 7 août 2018).
- DAVIDSON, Jane W. « Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians ». *Psychology of Music* [en ligne] 1993, n°21, pp. 103-113. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030573569302100201> (consulté le 7 août 2018).
- FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, 426 p.
- GLOWINSKI, Donald., GNECCO, Giorgio., PIANA, Stefano *et al.* « Expressive Non-Verbal Interaction in String Quartet ». *Journal on Multimodal User Interfaces* [en ligne] 2015, vol. 9, n°1, pp. 55-68. Disponible sur : <https://link.springer.com/article/10.1007/s12193-014-0154-3> (consulté le 7 août 2018).
- GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». In : MICHEL, Marcelle., GINOT, Isabelle (dir.). *La danse au XX^e siècle*. Paris : Larousse, 1998, pp. 224-229.
- GREGORY, Richard L. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. New York/Toronto : World University Library, 1978, 258 p.
- JUCHNIEWICZ, Jay. « The Influence of Physical Movement on the Perception of Musical Performance ». *Psychology of Music* [en ligne] 2008, vol. 36, n°4, pp. 417-427. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735607086046> (consulté le 7 août 2018).
- KENDALL, Gary S. « Visualization by Ear: Auditory Imagery for Scientific Visualization and Virtual Reality ». *Computer Music Journal*, 1991, vol. 15, n°4, pp. 70-73.
- LELEU, Jean-Louis. « Du discours analytique à l'analyse en acte ». Actes du colloque 5th *Triennial ESCOM Conference* (Hanovre, 8-13 September 2003), pp. 622-623.
- LIVINGSTONE, Steven R., THOMPSON, William Forde., RUSSO, Frank A. « Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture and Electromyography ». *Music Perception* [en ligne] 2009, vol. 26, n°5 : Musical Movement and Synchronization, pp. 475-488. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/26/5/475> (consulté le 9 août 2018).
- MIN, Xionguo., ZHAI, Guangtao., GAO, Zhongpai *et al.* « Sound Influences Visual Attention Discriminately in Videos ». In : Actes du colloque 6th *International Workshop on Quality of Multimedia Experience* (Singapour, 18-20 septembre 2014). Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/288463964_Sound_influences_visual_attention_discriminately_in_videos (consulté le 7 août 2018).
- POGGI, Isabella. « Body and Mind in the Pianist's Performance ». In : Actes du colloque 9th *International Conference on Music Perception and Cognition* (Bologne, 22-26 août 2006), pp. 1044-1051. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/238739240_Body_and_Mind_in_the_Pianist's_performance (consulté le 7 août 2018).
- QUIGLEY, Clíodhna., ONAT, Selim., HARDING, Sue Harding *et al.* « Audio-Visual Integration During Overt Visual Attention ». *Journal of Eye Movement Research* [en ligne] 2007, vol. 1, n°2, pp. 1-17. Disponible sur : <https://bop.unibe.ch/JEMR/article/view/2239> (consulté le 7 août 2018).

- SCHUTZ, Michael., KUBOVY, Michael. « Seeing Music: The Percussionists' Strategic Use of Gesture in Live Performance ». In : Actes du colloque *Second International Conference on Music and Gesture* (Manchester, 20-23 juillet 2006), pp. 148-150. Disponible sur : <https://mimm.mcmaster.ca/publications/SchutzKubovy2006> (consulté le 7 août 2018).
- SCHUTZ, Michael., LIPSCOMB, Scott. « Hearing Gestures, Seeing Music: Vision Influences Perceived Tone Duration ». *Perception* [en ligne] 2007, vol. 36, pp. 888-897. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/p5635> (consulté le 7 août 2018).
- TREVARTHEN, Colwyn. « Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication ». *Musicae Scientiae* [en ligne] 1999, vol. 3, n°1 (supplément), pp. 155-215. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/10298649000030S109> (consulté le 12 août 2018).
- TSAY, Chia-Jung. « Sight over sound in the judgment of music performance ». *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* [en ligne] 2013, vol. 110, n°36, pp. 14580-14585. Disponible sur : <http://www.pnas.org/content/110/36/14580.full> (consulté le 7 août 2018).
- TSAY, Chia-Jung. « The Vision Heuristic: Judging Music Ensembles by Sight Alone ». *Organizational Behavior and Human Decision Processes* [en ligne] 2014, n°124, pp. 24-33. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0749597813000861> (consulté le 7 août 2018).
- VUOSKOSKI, Jonna K., THOMPSON, Marc R., CLARKE, Eric F *et al.* « Crossmodal Interactions in the Perception of Expressivity in Musical Performance ». *Attention, Perception, & Psychophysics* [en ligne] 2014, n°76, pp. 591-604. Disponible sur : <https://link.springer.com/article/10.3758/s13414-013-0582-2> (consulté le 2 février 2019).

Le geste comme élément déterminant de la performance

- AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York : Routledge, 2008, 224 p.
- CATERINA, Roberto., BONFIGLIOLI, Caterina., BARONI, Mario., ADDESSI, Anna Rita. « Mimic Expression and Piano Performance ». In : Actes du colloque *ICMPC8* (Evanston, 3-7 août 2004). Disponible sur : https://www.researchgate.net/profile/Anna_Addessi/publication/238070914_MIMIC_EXPRESSION_AND_PIANO_PERFORMANCE/links/0a85e52f7a9b878634000000/MIMIC-EXPRESSION-AND-PIANO-PERFORMANCE.pdf (consulté le 9 août 2018).
- CLAYTON, Martin. « Gesture and Attention in a 'Khyāl' Performance ». *Asian Music*, 2007, vol. 38, n°2, pp. 71-96.

- COOK, Nicholas. « Between Art and Science: Music as Performance ». *Journal of the British Academy* [en ligne] 2014, vol. 2, pp. 1-25. Disponible sur : <https://www.britac.ac.uk/publications/between-art-and-science-music-performance> (consulté le 10 août 2018) ; COOK, Nicholas., PETTENGILL, Richard (dir.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2013.
- COOK, Nicholas. « Between Process and Product: Music and/as Performance ». *Music Theory Online* [en ligne] 2001, vol. 7, n°2. Disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (consulté le 10 août 2018).
- COOK, Nicholas. « Music as Performance ». In : CLAYTON, Martin., HERBERT, Trevor., MIDDLETON, Richard (dir.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2012, pp. 184-194.
- COOK, Nicholas. « Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps* ». *Music Theory Online* [en ligne] 2005, vol. 11, n°1. Disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.cook.html> (consulté le 10 août 2018).
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York : Oxford University Press, 2014, 480 p.
- CROFT, John. « Theses on Liveness ». *Organised Sound* [en ligne] 2007, vol. 12, n°1, pp. 59-66. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/theses-on-liveness/CDF2F51B0741F2AFB23C660CF04BB517#> (consulté le 5 novembre 2018).
- DAVIDSON, Jane W. « The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox ». *Musicae Scientiae* [en ligne] 2001, vol. 5, n°2, pp. 235-256. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/102986490100500206> (consulté le 9 août 2018).
- KUROSAWA, Kaori., DAVIDSON, Jane W. « Nonverbal Behaviours in Popular Music Performance: A Case Study of *The Corrs* ». *Musicae Scientiae* [en ligne] 2005, vol. 9, n°1, pp. 111-136. Disponible sur : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/102986490500900104> (consulté le 9 août 2018).
- MORRIS, Jeffrey M. « Structure in the Dimension of Liveness and Mediation ». *Leonardo Music Journal* [en ligne] 2008, n°18, pp. 59-61. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/lmj.2008.18.59> (consulté le 5 novembre 2018).
- PRAGER, Jonathan. « L'interprétation acousmatique » [inédit] Paris : INA GRM, 2012. Disponible sur : <https://inagrm.com/var/inagrm/storage/original/application/8df310919839c4dec33cd836850031b4.pdf> (consulté le 10 août 2018).
- RABOISSON, Nathanaëlle., COUPRIE, Pierre. « Une expérience de captation et d'analyse de l'interprétation acousmatique ». In : Actes du colloque *JIM'17* (Paris, 17-20 mai 2018). Disponible sur :

https://jim2017.sciencesconf.org/data/Nathanaelle_Raboison2017aa.pdf (consulté le 10 août 2018).

RAHAIM, Matthew. *Musicking Bodies. Gesture and Voice in Hindustani Music*. Middletown : Wesleyan University Press, 2012, 182 p.

SANDEN, Paul. « Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music ». *Current Musicology* [en ligne] 2009, n°88, pp. 7-34. Disponible sur : <https://currentmusicology.columbia.edu/article/hearing-glenn-goulds-body-corporeal-liveness-in-recorded-music/> (consulté le 5 novembre 2018).

SHOVE, Patrick., REPP, Bruno H. « Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives ». In : RINK, John (dir.). *The Practice of Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, pp. 55-83.

THOMPSON, Marc R., LUCK, Geoff. « Exploring Relationships Between Expressive and Structural Elements of Music and Pianists' Gestures ». In : Actes du colloque CIM'08 (Thessaloniki, 3-6 juillet 2008). Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/228711714_Exploring_relationships_between_expressive_and_structural_elements_of_music_and_pianists'_gestures (consulté le 9 août 2018).

Typologies des gestes musicaux

CADOZ, Claude. « Le geste canal de communication homme/machine : la communication 'instrumentale' ». *Technique et Science informatiques*, 1994, vol. 13, n°1, pp. 31-61.

DELALANDE, François. « La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical ». In : GUERTIN, Ghyslaine (dir.). *Glenn Gould Pluriel*. Québec : Louise Courteau, 1988, pp. 85-111.

GENEVOIS, Hugues., DE VIVO, Raphaël (dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille : Parenthèses, 1999, 193 p.

GIBET, Sylvie. *Codage, représentation et traitement du geste instrumental. Application à la synthèse de sons musicaux par simulation de mécanismes instrumentaux*. Thèse de doctorat : Informatique. Grenoble : Institut National Polytechnique, 1987.

POGGI, Isabella., ANSANI, Alessandro. « Forte, piano, crescendo, diminuendo. Gestures of Intensity in Orchestra and Choir Conduction ». In : Actes du colloque MMSYM 2016 (Copenhague, 29-30 septembre 2016), pp. 111-119. Disponible sur : <http://www.ep.liu.se/ecp/article.asp?issue=141&article=015&volume> (consulté le 12 août 2018).

Usuels en musique

HONEGGER, Marc. *Dictionnaire usuel de la Musique*. Paris : Bordas, 1994, 916 p.

KENNEDY, Joyce., KENNEDY, Michael., RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. *The Oxford Dictionary of Music*. New York : Oxford University Press, 2013, 976 p.

Oxford Music Online : <http://www.oxfordmusiconline.com/> (consulté le 12 août 2018).

SCHOLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. New York : Oxford University Press, 1970, 1250 p.

VIGNAL, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2011, 1524 p.

Contexte propice à une paramétrisation du geste

Avant-gardes : vers un art de la performance

BOCCIONI, Umberto. « Manifesto tecnico della scultura futurista ». *Direzione del movimento futurista*. Milan : 11 avril 1912.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1979, 194 p.

BUCH, Esteban., RIOUT, Denys., ROUSSIN, Philippe (dir.). *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*. Paris : EHESS, 2010, 243 p.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester : Manchester University Press, 1984, 192 p.

DOAT, Laeticia. « Cinétopographie et image du corps ». *Repères, cahier de danse*, 2006, vol. 1, n°17 : Image du corps, pp. 12-13.

DONGUY, Jacques. « Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone ». *Leonardo* [en ligne] 2001, vol. 34, n°3, pp. 217-220. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/002409401750286967> (consulté le 29 août 2018).

FRIEDMAN, Ken., SMITH, Owen., SAWCHYN, Lauren (dir.). *Fluxus Performance Workbook* [en ligne] Performance Research, 2002. Disponible sur : <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> (consulté le 25 octobre 2018).

GOLDBERG, RoseLee. *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 2012, 256 p.

GRAU, Oliver. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge : The MIT Press, 2003, 360 p.

JORN, Asger. *Discours aux pingouins et autres écrits*. Paris : École Supérieure des Beaux-Arts, 2001, 387 p.

KANDINSKY, Vassily. *Écrits complets. Tome III : La synthèse des arts*. Paris : Denoël-Gonthier, 1975, 398 p.

KANDINSKY, Vassily., FRANZ, Marc (dir.). *L'almanach du Blaue Reiter: le Cavalier Bleu*. Paris : Klincksieck, 1981, 355 p.

- KIRBY, Michael. *Happenings*. New York : E. P. Dutton, 1966, 288 p.
- LISTA, Giovanni (dir.). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015, 2205 p.
- MACIUNAS, George. « Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art ». **In** : PHILLPOT, Clive., HENDRICKS, Jon (dir.). *Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York : The Museum of Modern Art, 1988, pp. 25-32.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le futurisme ». *Le Figaro*. Paris : 20 février 1909.
- RESTANY, Pierre. *Les nouveaux réalistes*. Paris : Union Générale d'Édition, 1978, 310 p.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York : Routledge, 2013, 377 p.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York : Routledge, 2003, 432 p.
- SMITH, Owen F. « Fluxus : bref historique et autres fictions ». **In** : LEGRAND, Véronique., CHARLES, Aurélie (dir.). *L'esprit Fluxus*. Marseille : Musées de Marseille, 1995, pp. 22-37.
- TZARA, Tristan. « Manifeste Dada [Zurich, décembre 1918] ». **In** : *Id., Poésies complètes*. Paris : Flammarion, 2011, pp. 279-287.

Une vocalité au-delà le temps de la parole

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973, 105 p.
- BERIO, Luciano. *Scritti sulla musica*. Turin : Giulio Einaudi, 2013, 608 p.
- COCTEAU, Jean. *Opium. Journal d'une désintoxication*. Paris : Stock, 1999, 127 p.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, 314 p.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages, 1995, 524 p.
- ELDERFIELD, John (dir.). *Flight Out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball*. Londres : University of California Press, 1996, 276 p.
- FERRARI, Giordano (dir.). *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*. Paris, L'Harmattan, 2008, 222 p.
- HERR, Sophie. *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2009, 186 p.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Poésie et abstraction dans les années 10/20 : la voie de l'allusion ? ». **In** : LAJARRIGE, Jacques., MONCELET, Christian (dir.). *L'allusion en poésie*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, pp. 433-446.

- MAÏSETTI, Arnaud. « Artaud, la voix déchuée. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* ». *Incertains regards*, 2014, n°3 : Le verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 63-75.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, 107 p.
- SCHWITTERS, Kurt. « Scherzo (Dritter Teil aus meiner *Ursonate*) ». *Merz*, 1931, n°21, p. 112.

Avant-gardes musicales : vers un monde sonore élargi

- [Appel pour le ballet Relâche] 391, 1924, n°19 : Journal de l'instantanéisme.
- ANTHEIL, George. « Music tomorrow ». *Transition*, 1928, n°10, pp. 123-126.
- BARTÓK, Béla., ALBÈRA, Philippe (trad.). *Écrits*. Genève : Contrechamps, 2006, 343 p.
- BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York : G. Schirmer, 1911, 50 p.
- CAGE, John. *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown : Wesleyan University Press, 1967, 179 p.
- DESVAUX Antony. « Le 'geste musical' : Hatten versus Stravinsky ». **In** : LOCANTO, Massimiliano (dir.). *Stravinsky, Sounds and Gestures of Modernism*. Turnhout : Brepols, 2014, pp. 231-237.
- GOSSELIN, Sophie., OTTAVI, Julien. « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire ». *Volume ! [en ligne]* 2002, vol. 1, n°2 : Varia. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/volume/2443> (consulté le 15 août 2018).
- HARBEC, Jacinthe. *Parade : les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie*. Mémoire de maîtrise : Musique. Montréal : Université McGill, 1987.
- KAHL-KOCH, Jelena. « Kandinsky et Schoenberg. Documentation sur une amitié artistique ». *Contrechamps [en ligne]* 1984, n°2 : Schoenberg-Kandinsky, pp. 96-125. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/2629?lang=fr> (consulté le 16 août 2018).
- KAVINA, Lydia. « Thereminvox ». **In** : MEISE, Nils., ZAKHARINE, Dmitri (dir.). *Electrified Voices: Medial, Socio-historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, pp. 187-200.
- LANGLOIS, Philippe. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : Éditions MF, 2012, 483 p.
- MARTIN, Paul. « 'Mr. Bloom and the Cyclops': Joyce and Antheil's Unfinished 'Opera Mecanique' ». **In** : KNOWLES, Sebastien D. G. (dir.). *Bronze by Gold, The Music of Joyce*. New York : Garland, 1999, pp. 91-105.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Paris : Allia, 2005, 293 p.
- RUSSOLO, Luigi. [Sans titre] *Cercle et carré*, 1930, n°1, pp. 5-6.

- RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Paris : Allia, 2014, 50 p.
- SCHNEBEL, Dieter. « Musique visible ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 2017, numéro spécial : Notations, pp. 26-51.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Le style et l'idée*. Paris : Buchet/Chastel, 2002, 418 p.
- SCHÖNBERG, Arnold., BUSONI, Ferruccio., KANDINSKY, Vassily. *Correspondances, textes*. Genève : Contrechamps, 1995, 245 p.
- VAES, Luk. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. Thèse de doctorat : Musique. Leyde : Université de Leyde, 2009.
- VARÈSE, Edgard. *Écrits*. Paris : Christian Bourgois, 1983, 215 p.
- WEBERN, Anton. *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*. Genève : Contrechamps, 2008, 187 p.
- WEILL Kurt., HUYNH, Pascal (trad.). *De Berlin à Broadway*. Paris : Plume, 1993, 338 p.
- WEN-CHUNG, Chou. « The Liberation of Sound ». *Perspectives of New Music*, 1966, vol. 5, n°1, pp. 11-19.

Paradigme de la *musique concrète*

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press, 2004, 462 p.
- AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Armand Colin, 2010, 174 p.
- BADINGS, Henk. « Sur les possibilités et les limitations de la musique électronique ». *Revue de musicologie*, 1959, vol. 13, n°1, pp. 57-61.
- CHION, Michel. « La venue du souffle : sur trois sens de ce mot ». **In** : JOUBERT, Muriel., LE TOUZÉ, Denis (dir.). *Le souffle en musique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 163-169.
- CHION, Michel. « Le concert acousmatique a-t-il un avenir ? ». *Cahiers Recherche/Musique*, 1977, n°5 : Le concert pourquoi ? Comment ?, pp. 151-157.
- COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York : Oxford University Press, 1998, 296 p.
- D'ESCRIVÁN, Julio. « To Sing the Body Electric: Instruments and Effort in the Performance of Electronic Music ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2006, vol. 25, n°1-2 : Bodily Instruments and Instrumental Bodies, pp.183-191. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460600647667> (consulté le 5 novembre 2018).
- DECROUPET, Pascal., UNGEHEUER, Elena. « Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of *Gesang der Jünglinge* ». *Perspectives of New Music*, 1998, vol. 36, n°1, pp. 87-142.

- EISENSTEIN, Sergueï. « Montage 1938 ». In : BERNAS, Steven. *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, suivi de « Montage 1938 » d'Eisenstein. Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 187-224.
- EISENSTEIN, Sergueï. *Le film : sa forme, son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976, 413 p.
- EMMERSON, Simon. « 'Live' versus 'Real-time' ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 1994, vol. 10, n°2 : Timbre Composition in Electroacoustic Music, pp. 95-101. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469400640331> (consulté le 4 novembre 2018).
- HENRY, Pierre., YOUNG, Rob (entretien réalisé par). In : SHAPIRO, Peter (dir.). *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Paris : Allia, 2014, pp. 32-35.
- LE GRICE, Malcolm. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres : British Film Institute, 2001, 352 p.
- MILLET, Thierry. *Bruit et cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007, 205 p.
- OMÉLIANENKO, Irène. « Le geste magnétique » [émission radio] [en ligne] *France Culture*, 22 janvier 2013. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/le-geste-magnetique> (consulté le 4 novembre 2018).
- ROBERT, Philippe. *Musiques expérimentales. Une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Marseille : Le mot et le reste, 2007, 393 p.
- SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952, 232 p.
- SOLOMOS, Makis. « Bruits 'entonnés' et sons 'convenables' : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits ». *Filigrane* [en ligne] 2008, n°7 : Musique et bruit. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=227> (consulté le 8 novembre 2018).
- TIFFON, Vincent. « Pour une médiologie musicale ». *Médiation et information*, 2002, n°17 : Musique, interpréter l'écoute, pp. 109-122.

Temps et espace *non-linéaires*

- ACCAOUI, Christian. *Le temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001, 308 p.
- ANTHEIL, George. [Notes au sujet de *Ballet mécanique*, années 1960]. In : BEAUVAIS, Yann., DUSINBERRE, Deke (dir.). *Musique film*. Paris : Scratch/Cinémathèque française, 1986, p. 39.
- BARBER, John. « L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu artistique ». *Appareil* [en ligne] 2017, n°18 : Art et médium 2 : Les médias dans l'art. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/appareil/2388#ftn25> (consulté le 10 avril 2019).
- BERLIOZ, Hector., STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. New York : Dover, 1991, 432 p.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 2011, 182 p.

- BRANT, Henry. « Space as an Essential Aspect of Musical Composition ». **In** : SCHWARTZ, Elliott., CHILDS, Barney (dir.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 221-242.
- BRELET, Gisèle. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.
- BRICOUT, Romain., TIFFON, Vincent., LAVIALLE, Rémi. « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation ». Déméter [en ligne] 2014, Manières de créer des sons. Disponible sur : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=438> (consulté le 27 août 2018).
- CAGE, John. « Interview with Thom Holmes [avril 1981] ». **In** : HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*. New York : Routledge, 2016, p. 174.
- GRISEY, Gérard. « Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 1987, vol. 2, pp. 239-275. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468708567060> (consulté le 15 novembre 2018).
- HARLEY, Maria Anna. « Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations ». Thèse de doctorat : Musique. Montréal : Université McGill, 1994.
- KAGEL, Mauricio. « Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966] ». **In** : BORIO, Gianmario., DANUSER, Hermann (dir.). *Im Zenit der Moderne*, vol. 3 : Dokumentation. Fribourg-en-Brisgau : Rombach, 1997, pp. 245-253.
- KRAMER, Jonathan D. « Moment Form in Twentieth Century Music ». *The Musical Quarterly*, 1978, vol. 64, n°2, pp. 177-194.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York : Schirmer Books, 1988, 493 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964, 402 p.
- MURAIL, Tristan. « Spectres et lutins ». **In** : COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.). *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*. Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 309-322.
- SIGURET, Françoise. « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale ». *Musique et textes* [en ligne] 1981, vol. 17, n°3-4, pp. 97-109. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1981-v17-n3-4-etudfr1674/036744ar/> (consulté le 27 janvier 2019).
- STOCKHAUSEN Karlheinz. « ...How Time Passes... [1957] ». *Die Reihe*, 1959, n°3 : Musical Craftmanship, pp. 10-40.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique dans l'espace ». *Revue belge de Musicologie*, 1959, vol. 13, n°1 : Musique expérimentale, pp. 76-82.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique et graphisme [1959] ». *Musique en jeu*, 1973, n°13, pp. 94-104.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik. Tome 1 : 1952-1962*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1963, 259 p.

TROCHIMCZYK, Maja. « From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music ». *Computer Music Journal* [en ligne] 2001, vol. 25, n°4, pp. 39-56. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/01489260152815288> (consulté le 15 novembre 2018).

XENAKIS, Iannis. « Changer l'homme ». *L'Arc*, 1972, n°51, pp. 27-31.

Du théâtre du geste au théâtre postdramatique

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004, 1790 p.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes. Tome IV : Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*. Paris : Gallimard, 1978, 392 p.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes. Tome XIII : Van Gogh le suicidé de la société, Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté et al.* Paris : Gallimard, 1974, 394 p.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes. Tome XIX : Cahiers de Rodez. Décembre 1945-janvier 1946*. Paris : Gallimard, 1984, 376 p.

BAILLET, Florence. « Heiner Müller et l'hétérogénéité ». In : RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 26-30.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine. *Antonin Artaud. L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Genève : Droz, 1997, 230 p.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Gallimard : 2000, 1470 p.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre. Tome 1*. Paris : L'Arche, 1972, 659 p.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Arles : Actes Sud, 2009, 149 p.

BROOK, Peter. *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 1977, 183 p.

BRULOTTE, Gaëtan. « Aspects du roman au XX^e siècle ». *Liberté* [en ligne] 1991, vol. 33, n°3, pp. 118-124. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1991-v33-n3-liberte1034394/32051ac/> (consulté le 21 septembre 2018).

CHESTIER, Aurore. « Du corps au théâtre au théâtre-corps ». *Corps* [en ligne] 2007, vol. 1, n°2, pp. 105-110. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.html> (consulté le 18 octobre 2018).

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, 436 p.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, 222 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002, 308 p.

NONO, Luigi. « Play and Truth in the New Music Theater [1962] ». In : DE BENEDICTIS, Angela Ida., RIZZARDI, Veniero (dir.). *Nostalgia for the Future. Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*. Oakland : University of California Press, 2018, pp. 224-228.

- PLANA, Muriel., SOUNAC, Frédéric (dir.). *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*. Paris : L'Harmattan, 2010, 288 p.
- TISSIER, Brice. « Pierre Boulez et le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : De Pelléas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna ». *Intersections [en ligne]* 2008, vol. 28, n°2, pp. 31-50. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2008-v28-n2-is2953/029954ar/> (consulté le 25 janvier 2019).
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, vol. 1. Paris : Belin, 1996, 242 p.

Histoire et épistémologie

- ADORNO, Theodor W. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris : Allia, 2010, 98 p.
- BARRAUD, Henry. *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1968, 222 p.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 2003, 499 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris : Minerve, 2006, 318 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves. « Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui ». *Communications [en ligne]* 1988, n°47 : Variations sur le thème, pp. 119-131. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1709 (consulté le 5 janvier 2019).
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve, 2013.
- CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Composition et nouvelles technologies : vers des nouveaux agencements des catégories musicales*. Thèse de doctorat : Musique. Saint-Étienne : Université Jean Monnet, 2019.
- CRAENEN, Paul. *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's Desk*. Leuven : Leuven University Press, 2014, 284 p.
- DEBRAY, Régis. *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, 1991, 555 p.
- DEBRAY, Régis. *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris : Ramsay, 1979, 280 p.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, 320 p.
- HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 1950, 573 p.
- IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, 2005, 496 p.
- MANOURY, Philippe. « Mais de quoi donc ce 'néo' veut-il nous parler ? [24 avril 2013] ». *Blog de Philippe Manoury [en ligne]* Disponible sur : <http://www.philippemanoury.com/?p=5182> (consulté le 8 novembre 2018).

- MUSSAT Marie-Claire. *Trajectoires de la musique du XX^e siècle*. Paris : Klincksieck, 2002, 207 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*. Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, 1492 p.
- ROSS, Alex. *The Rest Is Noise. À l'écoute du XX^e siècle, la modernité en musique*. Arles : Actes Sud, 2010, 767 p.
- VON DER WEID, Jean-Noël. *Le musique au XX^e siècle*. Paris : Pluriel, 2010, 719 p.
- XENAKIS, Iannis. « La crise de la musique sérielle ». *Gravesaner Blätter*, 1955, n°1, pp. 2-4.

Opéra et théâtre musical

- ANGER, Violaine. « Le gaz et le diorama : la pensée sonore du corps et la technologie de la première révolution industrielle ». Actes du colloque *Corps, son et technologies entre théories et pratiques* (Nice, 17-18 octobre 2016). Disponible sur : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1110> (consulté le 13 août 2018).
- BARNES, Jennifer. *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*. Woodbridge : Boydell, 2003, 138 p.
- Cahiers du CIREM*, 1987, n°4-5 : Musique et théâtre.
- DIMPKER, Christian. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Münster : LIT, 2013, 362 p.
- FENEYROU, Laurent (dir.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, 842 p.
- FENEYROU, Laurent. « Révolutions et terreur musicales ». In : COSSETTINI, Luca (dir.). *Luigi Nono : studi, edizione, testimonianze*. Lucques : Libreria Musicale Italiana, 2010, pp. 85-104.
- FENEYROU, Laurent. « Stillstellung. État d'exception et dialectique immobile dans les dernières œuvres de Luigi Nono ». *Filigrane [en ligne]* 2006, n°3 : La société dans l'écriture musicale. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=133> (consulté le 11 août 2018).
- FERRARI, Giordano (dir.). *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris : L'Harmattan, 2006, 244 p.
- FERRARI, Giordano (dir.). *La musique et la scène : L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*. Paris : L'Harmattan, 2007, 210 p.
- FERRARI, Giordano (dir.). *Pour une scène actuelle : actes de colloque, Paris les 12 et 13 novembre 2008*, Paris : L'Harmattan, 2009, 245 p.
- FERRARI, Giordano. *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*. Paris : L'Harmattan, 2000, 313 p.

- HEILE, Björn. « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera ». *Music & Letters*, 2006, vol. 87, n°1, pp. 72-81.
- HUYNH, Pascal. *La musique sous la république de Weimar*. Paris : Fayard, 1998, 501 p.
- KOJS, Juraj. « Notating Action-Based Music ». *Leonardo Music Journal* [en ligne] 2011, n°21 : Beyond Notation: Communicating Music. pp. 65-72. Disponible sur : https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LMJ_a_00063 (consulté le 7 novembre 2018).
- KOJS, Juraj. « The Language of Action and Cyberaction-based Music: Theory and Practice ». *Journal of New Music Research*, 2009, vol. 38, n°3 : Enaction and Music, pp. 285-294. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298210903141155> (consulté le 28 août 2018).
- MICHEL, Jean-Luc. *La distanciation : essai sur la société médiatique*. Paris : L'Harmattan, 2000, 368 p.
- REBSTOCK, Matthias., ROESNER, David (dir.). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago : Intellect, 2012, 370 p.
- RIO, Marie-Noël., ROSTAIN, Michel. *L'opéra mort ou vif*. Paris : Recherches, 1982, 167 p.
- ROBINSON, Harlow. « Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev ». *The Russian Review*, 1986, vol. 45, n°3, pp. 287-304
- ROSTAIN, Michel., RIO, Marie-Noël (dir.). *Recherches*, 1980, n°42 : Aujourd'hui l'opéra.
- SALZMAN, Eric., DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press, 2008, 416 p.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Écouter en découvreur*. Paris : Philharmonie de Paris, 2016, 444 p.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978, 282 p.
- TRUBERT, Jean-François. « Théâtre musical et théâtre instrumental ». In : DONIN, Nicolas., FENEYROU, Laurent (dir.). *Théorie de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2. Lyon : Symétrie Recherche, 2013, pp. 1269-1295.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois. « L'avenir de l'opéra ». *Contrechamps* [en ligne] 1985, n°4 : Opéra, pp. 83-90. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1708?lang=fr> (consulté le 11 avril 2019).

Performances numériques

- BACOT, Baptiste. *Geste et instrument dans la musique électronique : organologie des pratiques de création contemporaines*. Thèse de doctorat : Musique, Histoire, Société. Paris : EHESS, 2017.
- BACOT, Baptiste., FÉRON, François-Xavier. « The Creative Process of *Sculpting the Air* by Jesper Nordin: Conceiving and Performing a Concerto for Conductor with Live

- Electronics ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 450-474. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2016.1257569?journalCode=gcmr20> (consulté le 13 août 2018).
- BAKER, Ray S. « New Music for an Old World. Dr. Thaddeus Cahill's Dynamophone: An Extraordinary Electrical Invention for Producing Scientifically Perfect Music ». *McClure's Magazine*, 1906, vol. 27, n°3, pp. 291-301.
- Contemporary Music Review* [en ligne] 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/35/4-5> (consulté le 7 août 2018).
- DAVIES, Hugh. « Gentle Fire: An Early Approach to Live Electronic Music ». *Leonardo Music Journal* [en ligne] 2001, n°11, pp. 53-60. Disponible sur : <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/09611210152780683> (consulté le 26 novembre 2018).
- DIXON, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge : The MIT Press, 2007, 828 p.
- MAYS, Tom. « L'harmoniseur augmenté ». In : Actes du colloque *JIM'15* (Montréal, 7-9 mai 2015). Disponible sur : http://jim.afim-asso.org/jim2015/actes/JIM15_Mays_T.pdf (consulté le 20 février 2019).
- MAYS, Tom., FABER, Francis. « A Notation System for the Karlax Controller ». In : Actes du colloque *14th International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Londres, 30 juin – 4 juillet 2014), pp. 553-556. Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014_509.pdf (consulté le 7 février 2019).
- PETERS, Deniz., ECKEL, Gerhard., DORSCHER, Andreas (dir.). *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*. New York : Routledge, 2012, 240 p.
- POLOTTI, Pietro., PAPETTI, Stefano., DELLE MONACHE, Stefano *et al.* « *Gamelunch: Forging a Dining Experience through Sound* ». Actes du colloque *CHI – Human Factors in Computing Systems* (Florence, 5-10 avril 2008), pp. 2281-2286. Disponible sur : <https://dl.acm.org/citation.cfm?doid=1358628.1358670> (consulté le 5 mai 2019).
- SCHLOSS, W. Andrew. « Using Contemporary Technology in Live Performance: The Dilemma of the Performer ». *Journal of New Music Research* [en ligne] 2003, vol. 32, n°3, pp. 239-242. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/jnmr.32.3.239.16866> (consulté le 5 novembre 2018).
- VIRILIO, Paul. « Speed and Information: Cyberspace Alarm! ». *CTHEORY* [en ligne] 1995. Disponible sur : <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=72> (consulté le 15 décembre 2018).
- WILKINS, Caroline. « Zaum: Beyond Mind – Beyond Time? ». *Polysèmes* [en ligne] 2017, n°17 : L'art intempestif – La démesure du temps. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/polysesemes/1906> (consulté le 16 décembre 2018).

Philosophie et esthétique musicale

- BOISSIÈRE, Anne. *Adorno. La vérité de la musique moderne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 211 p.
- DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Paris : Éditions de Minuit, 2003, 383 p.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtu. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, 282 p.
- HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 205 p.
- Methodos* [en ligne] 2011, n°11 : L'instrument de musique. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/methodos/2473> (consulté le 5 août 2018).
- SÈVE, Bernard. *L'instrument de musique. Une étude philosophique*. Paris : Seuil, 2013, 367 p.
- DELALANDE, François. *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris : Buchet/Chastel, 2001, 272 p.
- GARAVAGLIA, Javier Alejandro. « What Impact Does Technology Have on the Dramaturgy of Music? ». *The Journal of Music and Meaning* [en ligne] 2008, n°7. Disponible sur : <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.2> (consulté le 25 janvier 2019).
- LEVINSON, Jerrold. *Essais de philosophie de la musique : définition, ontologie, interprétation*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2015, 288 p.
- PITOZZI, Enrico. « Au bord de l'audible : une étude sur les théâtres du son ». *Recherches sémiotiques*, 2015/2016, vol. 35/36, n°2-3/1-2 : La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre post-dramatique, pp. 223-255.
- SCHILLER, Friedrich von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Paris : Aubier, 1992, 373 p.
- SCHNEBEL, Dieter. « Formes de la musique nouvelle ». In : RAULET, Gérard (dir.). *Utopie, marxisme, selon Ernst Bloch*. Paris : Payot, 1976, pp. 92-106.
- SCHNEBEL, Dieter. « Musique de son et de sens. Sur quelques aspects nouvellement visibles et audibles, possibles et sensibles de la musique ». In : BARRAS, Vincent., ZURBRUGG, Nicholas (dir.). *Poésies sonores*. Genève : Contrechamps, 1993, pp. 261-267. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1317> (consulté le 16 novembre 2018).
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetic Understanding*. Londres : Methuen, 1983, 259 p.
- SCRUTON, Roger. *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. Londres : Continuum, 2009, 256 p.
- SOMERVELL, David C. « The Visual Element in Music ». *Music & Letters*, 1943, n°24, pp. 42-47.

Analyse musicale

- BENT, Ian., DRABKIN, William. *L'analyse musicale : histoire et méthodes*. Nice : Main d'Œuvre, 1998, 306 p.
- CAMPOS, Rémy., DONIN, Nicolas (dir.). *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*. Genève : Haute École de Musique de Genève, 2009, 456 p.
- DELALANDE, François. *Analyser la musique, pourquoi ? Comment ?* Paris : INA, 2013, 248 p.

Outils d'analyse

- BIRNBAUM, David., FIEBRINK, Rebecca., MALLOCH, Joseph *et al.* « Towards a Dimension Space for Musical Devices ». In : Actes du colloque 2005 *International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Vancouver, 26-28 mai 2005), pp. 192-195. Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2005/nime2005_192.pdf (consulté le 27 janvier 2019).
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 2000, 320 p.
- STERNBERG, Robert J., STERNBERG, Karin. *Cognitive Psychology*. Belmont : Wadsworth, 2012, 609 p.
- L'équipe du MIM. *Les Unités Sémiotiques Temporelles : éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille : MIM, 1996, 96 p.
- Les cahiers du MIM*, 2009, n°1 : Créer avec les Unités Sémiotiques Temporelles.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago : University of Chicago Press, 1994, 376 p.
- MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris : Denoël, 1972, 328 p.
- MOREAU, Jean-Pierre. « Vers les Unités Sémiotiques Temporelles intermédiées ? ». *Présent continu [en ligne]* 2014. Disponible sur : <http://presentcontinu.com/vers-les-unites-semiotiques-temporelles-intermedias/> (consulté le 4 décembre 2018).
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, 1253 p.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 2012, 432 p.

RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts ». Actes du colloque *Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale : théories et applications* (Marseille, 7-9 décembre 2005). Paris : Delatour France, 2008, 344 p.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972, 246 p.

SOURIS, André. *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*. Bruxelles : Mardaga, 2000, 397 p.

Typomorphologie

CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel, 1983, 186 p.

COUPRIE, Pierre. « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique ». *Doce Notas Preliminares*, 2007, n°19-20 : L'analyse de la musique, pp. 349-356.

MAESTRI, Eric. *Geste et texture / homme et machine : une étude comparative sur la production et la réception de la musique mixte*. Thèse de doctorat : Musique. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2016.

ROY, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan, 2004, 590 p.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1966, 720 p.

SCHAEFFER, Pierre. « À la recherche de la musique même (Postface au Traité des objets musicaux) ». *La revue musicale*, 1977, n°303-305 : De la musique concrète à la musique même, pp. 179-215.

THORESEN Lasse, « Sound-objects, Values and Characters in Ake Parmerud's *Les objets obscurs* ». *Organised Sound [en ligne]* 2009, vol. 14, n°3, pp. 310-320. Disponible sur : <https://doi.org/10.1017/S1355771809990124> (consulté le 11 janvier 2019).

THORESEN Lasse, « Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An Adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology ». *Organised Sound [en ligne]* 2007, vol. 12, n°2, pp. 129-141. Disponible sur : <https://doi.org/10.1017/S1355771807001793> (consulté le 10 janvier 2019).

Analyse du geste performé

CAMPBELL, Louise. « The Observation of Movement ». Rapport du laboratoire *IDMIL [en ligne]* Montréal, 2005. Disponible sur : www.idmil.org/media/publications/lbmf_final_report.pdf?id (consulté le 12 août 2018).

- DACK, John. « Instruments from an Instrument: Schaefferian ‘Instrumental Analysis’ and Berio’s *Sequenza V* for Solo Trombone ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2013, vol. 32, n°5 : Selected Proceedings from the Symposium for Performance and Electronic and Experimental Composition (SPEEC2012), pp. 437-445. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2013.849872?af=R> (consulté le 2 octobre 2018).
- DÉLÉCRAZ, Cyril. « Propositions d’analyse du geste du musicien par la théorie de l’Effort de Rudolf Laban : l’exemple de *Toucher* (Vincent-Raphaël Carinola, 2009), pour thérémine et électronique ». *Loxias-Colloques* [en ligne] 2018, n°11 : Corps, son et technologies entre théories et pratiques. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1142> (consulté le 4 janvier 2019).
- HANSEN, Niels C. « Luciano Berio’s *Sequenza V* Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer ». *The Journal of Music and Meaning* [en ligne] 2010, n°9. Disponible sur : <http://jmm9.musicandmeaning.net/#post2> (consulté le 5 mars 2019), pp. 16-37
- HILLS, Cory. *Graphic Notation as Means of Musical Gesture. Examining Percussion Works by John Cage, Morton Feldman and Vinko Globokar*. Mémoire de maîtrise : Musique. Lawrence : University of Kansas, 2011.
- JENSENIUS, Alexander R. « Methods for Studying Music-Related Body Motion ». In : *Springer Handbook of Systematic Musicology* [en ligne] Cham : Springer, 2018, pp. 805-818. Disponible sur : https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-662-55004-5_38 (consulté le 4 décembre 2018).
- MASON, Karlyn R. *The Synthesis of Artistic Elements in Works for Theatrical Percussion*. Thèse de doctorat : Musique. Coral Gables : University of Miami, 2014.
- TRUBERT, Jean-François. « Approches heuristiques pour l’analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». In : HASCHER, Xavier., MONDHER, Ayari., BARDEZ, Jean-Michel (dir.). *L’Analyse musicale aujourd’hui : crise ou (r)évolutions*. Paris : Delatour France, 2015, pp. 405-425.
- TRUBERT, Jean-François., BELLER, Grégory. « *Luna Park* (2011): An Aesthetics of Shock ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 500-534. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2016.1258106> (consulté le 13 août 2018).
- VISI, Federico. *Methods and Technologies for the Analysis and Interactive Use of Body Movements in Instrumental Music Performance*. Thèse : Philosophie. Plymouth : Plymouth University, 2017.
- WEBB, Barrie. « Performing Berio’s *Sequenza V* ». *Contemporary Music Review* [en ligne] 2007, vol. 26, n°2 : Contemporary Performance, pp. 207-218. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494460701295358> (consulté le 2 octobre 2018).

Application de la théorie de Rudolf Laban

- BILLINGHAM, Lisa A. *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*. Chicago : GIA Publications, 2008, 128 p.
- BROUGHTON, Mary., STEVENS, Catherine J. « Analyzing Expressive Qualities in Movement and Stillness: Effort-Shape Analyses of Solo Marimbists' Bodily Expression ». *Music Perception* [en ligne] 2012, vol. 29, n°4, pp. 339-357. Disponible sur : <http://mp.ucpress.edu/content/29/4/339> (consulté le 3 octobre 2018).
- FERNANDES, Ledice. « Le geste en lien avec le son : lecture cinétographique du jeu du guitariste dans *Percussion Study #1* d'Arthur Kampela ». *Loxias-Colloques* [en ligne] 2018, n°11 : Corps, son et technologies entre théories et pratiques. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1125> (consulté le 3 octobre 2018).
- GAMBETTA, Charles. « Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture ». *CODA Journal*, 2008, vol. 1, n°2, pp. 55-95.
- HALFYARD, Janet K. « Before Night Comes: Narrative and Gesture in Berio's *Sequenza III* (1966) ». *National Arts Education Archive Occasional Papers in the Arts and Education*, 2000, n°8, pp. 79-93.
- HENNING, Ina. *Displaced Spaces, Shocks, Negations: A Musical and Gestural Analysis of Stefan Wolpe's Studies for Piano, Part I (1946-48) and Its Implications for Performance*. Thèse de doctorat : Musique. Toronto : Université de Toronto, 2013.
- JORDAN, James. *The Conductor's Gesture. A Practical Application of Rudolf von Laban's Movement Language*. Chicago : GIA Publications, 2011, 362 p.
- LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud, 2007, 275 p.
- MAXWELL-DOHERTY, Kyle. « Labanotation: A New Notation for Percussionists & Composers », *Library News* [en ligne] 2014, vol. 9, n°2. Disponible sur : http://www.dancenotation.org/news/Library_News/library_v9_n2.pdf (consulté le 26 janvier 2018).
- POCH, Gail. « Conducting: Movement Analogues Through Effort Shape ». *The Choral Journal*, 1982, vol. 23, n°3, pp. 21-22.
- TREMBLAY, Myriam. *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*. Mémoire de maîtrise : Danse. Montréal : Université du Québec, 2007.
- ULLMANN, Lisa (dir.). *Rudolf Laban Speaks about Movement and Dance*. Addlestone : Laban Art of Movement Centre, 1971, 68 p.

Sémiotique musicale

- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York : Oxford University Press, 2009, 352 p.

- CHOUVEL, Jean-Marc. *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris : L'Harmattan, 2006, 326 p.
- GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan, 2009, 380 p.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington : Indiana University Press, 2004, 364 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1976, 450 p.
- RATNER, Leonard G. « Topics *Classic Music. Expression, Form and Style* ». New York : Schirmer Books, 1981, pp. 9-29.
- TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin : De Gruyter, 2012, 506 p.

Études par compositeur

- ALBÈRA, Philippe. « Introduction aux neuf Sequenzas ». *Contrechamps* [en ligne] 1983, n°1 : Luciano Berio, pp. 90-122. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1746> (consulté le 16 août 2018).
- APERGHIS, Georges., ADLER, Laure (entretien réalisé par). « Hors-Champs » [émission radio] [en ligne] *France Culture*, 11 novembre 2014. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/georges-aperghis> (consulté le 10 septembre 2018).
- ARTAUD, Pierre-Yves. « Yoshihisa Taira, compositeur japonais. Un maître de l'orchestration ». *Le Monde* [en ligne] 15 mars 2005. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/03/15/yoshihisa-taira-compositeur-japonais_401686_3382.html (consulté le 26 janvier 2019).
- BERIO, Luciano. *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*. Genève : Contrechamps, 2010, 186 p.
- BERNAGER, Olivier. « *Bestiarium* de Mauricio Kagel : un précis de zoologie musicale [6-7 mars 1976] ». *Musique en jeu*, 1976, n°23, pp. 107-108.
- BOSSEUR, Jean-Yves. [Dossier Kagel]. *Musique en jeu*, 1972, n°7, pp. 88-123.
- BOULEZ, Pierre. *Points de repère. Tome I : Imaginer*. Paris : Christian Bourgois, 1995, 578 p.
- BOULEZ, Pierre. *Points de repère. Tome II : Regards sur autrui*. Paris : Christian Bourgois, 2005, 779 p.
- BOULEZ, Pierre. *Points de repère. Tome III : Leçons de musique*. Paris : Christian Bourgois, 2005, 758 p.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre. Tome 2*. Paris : L'Arche, 1979, 622 p.
- CAGE John. *Confessions d'un compositeur*. Paris : Allia : 2013, 48 p.

- CAGE, John. *M: Writings '67-'72*. Middletown : Wesleyan University Press, 1973, 217 p.
- CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne : 2002, 295 p.
- CAGE, John. *Rire et se taire*. Paris : Allia, 2014, 128 p.
- CAGE, John. *Silence. 50th Anniversary Edition*. Middletown : Wesleyan University Press, 2011, 312 p.
- CARASTATHIS, Aristocles. *'Enantiodromia' by Jani Christou and an Original Composition, 'Symphony n°1'*. Thèse de doctorat : Musique. Bâton-Rouge : Université d'État de Louisiane, 1988.
- CESTINO, Giovanni. *'When She Looks at Music': l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture*. Mémoire de maîtrise : Musique. Pavie : Université de Pavie, 2014.
- CHEN, Hui-Mei. *Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taïra*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Paris IV, 2007.
- COURT, Raymond. « Artaud et Stravinsky ». **In** : CÉLIS, Raphaël (dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982, pp. 139-157.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida (dir.). *Luciano Berio. Nuove prospettive*. Actes du colloque *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Sienne, 28-31 octobre 2008). Florence : Olschki, 2012, 532 p.
- DE PORTZAMPARC, Ariane. *Rihm et Artaud : Tutuguri, Die Eroberung von Mexico et Séraphin – un théâtre musical de la cruauté*. Thèse de doctorat : Musique. Paris : Paris VIII, 2015.
- DECROUPET, Pascal. « Citation et collage dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann ». *Art&Fact*, 1987, n°6, pp. 70-82.
- DECROUPET, Pascal. « Et si le bruit n'était pas une simple anecdote ? Plaidoyer pour une interprétation 'esthétiquement informée' des *Sequenze II* et *III* de Luciano Berio ». **In** : ORLANDO, Stéphane (dir.). *Les XIV Sequenze de Luciano Berio. Le laboratoire du compositeur*. Paris : Delatour France, 2015, pp. 239-257.
- DELIÈGE, Célestin. « La troisième phase de l'œuvre de Luigi Nono ». **In** : *Id., Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*. Bruxelles : Mardaga, 2003, pp. 747-752.
- DELOUVÉ, Fabien. « Le choix du mode musical comme geste compositionnel poéticorhétorique des monodies accompagnées : l'exemple de Giulio Caccini (c. 1550-1618) ». *Études Epistémè [en ligne]* 2010, n°18 : Ut musica poesis : Les relations entre poésie et musique en Europe de la Renaissance au 18^e siècle. Disponible sur : <http://episteme.revues.org/643> (consulté le 11 août 2018).
- DEMIERRE, Jacques. « 'Circles' : e.e. cummings par Luciano Berio ». *Contrechamps [en ligne]* 1983, n°1 : Luciano Berio, pp. 123-180. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1747> (consulté le 26 janvier 2019).
- DEMIERRE, Jacques. « Mauricio Kagel entre musique et théâtre ». *Contrechamps [en ligne]* 1985, n°4 : Opéra, pp. 100-106. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1714> (consulté le 25 août 2018).

- DURNEY, Daniel. *Les compositions scéniques de Georges Aperghis, une écriture dramatique de la musique*. Thèse d'habilitation : Musicologie. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996.
- FENEYROU, Laurent. « *Il canto sospeso* » de Luigi Nono. Paris : Michel de Maule, 2002, 389 p.
- FENEYROU, Laurent. *De lave et de fer. Une jeunesse allemande : Helmut Lachenmann*. Paris : Éditions MF, 2017, 300 p.
- FERRARI, Giordano (dir.). *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome I : de Passaggio à La Vera Storia*. Paris : L'Harmattan, 2016, 508 p.
- GINDT, Antoine (dir.). *Georges Aperghis : le corps musical*. Arles : Actes Sud, 1990, 264 p.
- GLOBOKAR, Vinko. « Réagir... ». *Musique en jeu*, 1970, n°1, pp. 70-77.
- HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Burlington : Ashgate, 2006, 209 p.
- HÉON-MORISSETTE, Barah. « Rien dans les mains... Light Music de Thierry De Mey ». *Circuit [en ligne]* 2012, vol. 22, n°1 : Arts de la synchronisation, pp. 41-50. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2012-v22-n1-circuit081/1008967ar/> (consulté le 26 octobre 2018).
- KAGEL, Mauricio. « Rrrrrrr..., Hörspiel sur une fantaisie radiophonique [1982] ». *In : Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle, op. cit.*, pp. 719-730.
- KAGEL, Mauricio. *Tam tam*. Paris : Christian Bourgois, 1983, 273 p.
- KANGA, Zubin. « Not Music Yet: Graphic Notation as a Catalyst for Collaborative Metamorphosis ». *Eras Journal [en ligne]* 2014, vol. 16, n°1, pp. 37-58. Disponible sur : <http://artsonline.monash.edu.au/eras/files/2014/10/Kanga-Eras-161.pdf> (consulté le 18 janvier 2019).
- KLÜPPELHOLZ, Werner. « Opéras sans chant : les films de Mauricio Kagel ». *Circuit [en ligne]* 1992, vol. 3, n°2 : Opéra ? Gauvreau, Provost, Kagel, pp. 45-64. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/1992-v3-n2-circuit3600/902053ar/> (consulté le 3 mai 2019).
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als Existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 2004, 460 p.
- LALITTE, Philippe., GREPEL, Vincent. « Prêt-à-porter ou coupe sur mesure ? Liberté et contraintes dans l'interprétation de la *Sequenza III* de Berio ». *Filigrane [en ligne]* 2017, n°22 : Vers une éthique de l'interprétation musicale. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=829> (consulté le 31 octobre 2018).
- LIGETI, György. *L'atelier du compositeur. Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Genève : Contrechamps, 2013, 324 p.
- METZGER, Heinz-Klaus. « Europas Oper ». *Musik-Konzepte*, 2000, numéro spécial : John Cage II. Munich : text + kritik, 1990, pp. 72-82.
- MICHEL, Pierre. *György Ligeti*. Paris : Minerve, 1995, 267 p.

- NONO, Luigi., FENEYROU, Laurent (trad.). *Écrits*. Genève : Contrechamps, 2007, 717 p.
- PACE, Ian. « Music of the Absurd? Thoughts on Recent Kagel ». *Tempo*, 1997, n°200, p. 29-34.
- PAULI, Hansjörg. *Für wen komponieren Sie eigentlich?* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 1971, 153 p.
- POTAPOVA, Vera. *Le geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers Light Music de Thierry De Mey*. Mémoire de maîtrise : Musique. Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2016.
- REICH, Steve. « Réponses ». In : ALBÈRA, Philippe (dir.). *Musiques en création*. Genève : Contrechamps, 1997, pp. 169-174. Disponible sur : <https://books.openedition.org/contrechamps/1264> (consulté le 16 novembre 2018).
- RIHM, Wolfgang., KALTENECKER, Martin (trad.). *Fixer la liberté ? Écrits sur la musique*. Genève : Contrechamps, 2013, 200 p.
- SCHUBERT, Alexander., KANGA, Zubin (entretien réalisé par). « Flaws in the Body and How We Work with Them: An Interview with Composer Alexander Schubert ». *Contemporary Music Review [en ligne]* 2016, vol. 35, n°4-5 : Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 535-553. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2016.1258105> (consulté le 7 août 2018).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik. Tome 9 : 1984-1991*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1998, 764 p.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik. Tome 3 : 1963-1970*. Cologne : M. DuMont Schauberg, 1971, 402 p.
- STOÏANOVA, Ivanka. « Luciano Berio : chemins en musique ». *La revue musicale*, 1985, n°375-377.
- STRAVINSKY. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël, 2000, 232 p.
- TAÏRA, Yoshihisa., FIARD, Olivier (entretien réalisé par). « Questions à Yoshihisa Taïra ». *Percussions*, 1998, n°56.
- TAÏRA, Yoshihisa., MÂCHE, François-Bernard (entretien réalisé par). « Yoshihisa Taïra ». *La Revue Musicale*, 1978, n°314-315 : Les mal entendus, pp. 137-140.
- TAÏRA, Yoshihisa., POIRIER, Alain (entretien réalisé par). « Entretien avec Yoshihisa Taïra ». In : Dossier programme du festival *Aspects des musiques d'aujourd'hui à Caen : Taïra et la musique japonaise* (13-31 mars 1998, Caen).
- TARASTI, Eero. « Vers une grammaire narrative de la musique ». *Degrés*, 1987, n°52 : La musique comme langage I, pp. 53-77.
- TEXIER, Marc. « Quelques contrevérités sur l'œuvre de Brian Ferneyhough » [en ligne] Disponible sur : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4359/> (consulté le 22 octobre 2018).
- TRUBERT, Jean-François. « 'Hörspielstudio' en miniature. Le bruit visible du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». *Dissonance*, 2007, n°100, pp. 14-19.

- TRUBERT, Jean-François. « Dans les coulisses du théâtre instrumental de Mauricio Kagel ». **In** : BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie (dir.). *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Metz : Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2011, pp. 163-195.
- TRUBERT, Jean-François. « Fragments de gestes dans le théâtre musical expérimental et dans *Jactations* de Georges Aperghis ». *Loxias* [en ligne] 2013, n°41. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7488> (consulté le 13 août 2018).
- TRUBERT, Jean-François. « Jouer avec le geste : l'ensemble Pulsar à l'espace des arts sans frontières le 15 janvier 2015 ». *Composer avec le geste* [Blog] [en ligne] Disponible sur : <https://geste.hypotheses.org/153> (consulté le 15 janvier 2016).
- TRUBERT, Jean-François. « Le Gestus, la 'musique gestuelle' ». **In** : *Id.*, *La mise en œuvre du 'caractère gestuel de la musique' chez Kurt Weill dans les années 1927-1929 et ses incidences sur la forme de l'opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**. Thèse de doctorat : Musique. Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, 2005, pp. 121-134.
- TRUBERT, Jean-François. « Les 'franges aux limites indécises' : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental ». *Loxias* [en ligne] 2008, n°20. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2135> (consulté le 14 septembre 2018).
- TRUBERT, Jean-François. « Mahagonny de Weill, Mahagonny de Brecht, Mahagonny de... Herz ». **In** : OLIVE, Jean-Paul., CAULLIER, Joëlle (dir.). *Filigrane* [en ligne] 2009, n°9 : L'individuel et le collectif dans l'art. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=245> (consulté le 11 août 2018).
- WASCHBÜSCH, Viviane. *Rihm et Artaud. La mise en œuvre du Théâtre de la cruauté dans La conquête du Mexique de Wolfgang Rihm*. Hofheim am Taunus : Wolke, 2017, 239 p.
- YEROSIMOU, Maria. *Jani Christou's Strychnine Lady (1967): The Development of an Interpretative Strategy in the Context of the Interdisciplinary Ideas Surrounding Its Genesis*. Thèse de doctorat : Musique. Londres : Université de Londres, 2014.

Archives

- BERIO, Luciano. [Esquisses de *Circles*]. *Mikrofilm 24*. Bâle : Fondation Paul Sacher, collection Luciano Berio, pp. 359-370.
- BERIO, Luciano. [Notes préparatoires pour la conférence « On Vocal Gesture » (Université d'Harvard, Cambridge, 18 janvier 1967)]. *Mikrofilm 11.1*. Bâle : Fondation Paul Sacher, collection Luciano Berio, pp. 38-175.
- CARINOLA, Vincent-Raphaël., BETTINELLI, Claudio. *Entretien avec Cyril Délécras*. Lyon, 29 juin 2016.
- ERNST, Jeppe. [Courrier électronique du 16 mai 2018].

Partitions et autres œuvres

- APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* [partition] Paris : Didascalìa, 1979.
- APERGHIS, Georges. *Récitations* [partition] Paris : Salabert, 1982.
- APPLEBAUM, Mark. *Aphasia* [partition] s.n., 2010.
- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Éditions de Minuit, 1952, 134 p.
- BECKETT, Samuel. *La dernière bande*, suivi de *Cendres*. Paris : Éditions de Minuit, 1959, 78 p.
- BERBERIAN, Cathy. *Stripsody* [partition] Londres : Peters, 1966.
- BERIO, Luciano. *Circles* [partition] Londres : Universal, 1961.
- BERIO, Luciano. *Gesti* [partition] Londres : Universal, 1970.
- BERIO, Luciano. *Sequenza V* [partition] Londres : Universal, 1968.
- BRECHT, Bertolt. *Théâtre complet. Tome 4*. Paris : L'arche, 1956, 205 p.
- CAGE, John. *Music Walk* [partition] New York : Henmar Press, 1960.
- CAGE, John. *Water Music* [partition] New York : Henmar Press, 1960.
- CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Toucher* [partition] s.n., 2009.
- CHRISTOU, Jani. *Strychnine Lady* [partition] Londres : Chester Music, 1973.
- COWELL, Henry. « The Tides of Manaunaun ». *Three Irish Legends* [partition] Leipzig : Breitkopf, 1923.
- CRUMB, George. *Echoes of Time and the River* [partition] New York : Mills Music, 1968.
- CUMMINGS, E.E. *Complete Poems, 1904-1962*. New York : George James Firmage, 1991, 1102 p.
- ERNST, Jeppe. *Etudes (Book 2)* [partition] s.n., 2016.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Cassandra's Dream Song* [partition] Londres : Peters, 1975.
- GLOBOKAR, Vinko. *?Corporel* [partition] Francfort-sur-le-Main: Henry Litolff, 1989.
- IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*. Paris : Gallimard, 1954, 160 p.
- KAGEL, Mauricio. *Acustica* [partition] Londres : Universal, 1970.
- KAGEL, Mauricio. *Auftakte, sechshändig* [partition] Francfort-sur-le-Main: Henry Litolff, 1999.
- KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* [partition] s.n., 2012.
- LIGETI, György. *Aventures* [partition] Francfort-sur-le-Main : Henry Litolff, 1964.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris : Gallimard, 1998, 1529 p.

MARINETTI, Filippo Tommaso., HÉMARD, Joseph. *Oublions le Futur, veux-tu...* [partition] s.n., 1913.

MARINO, Jessie. *Rot Blau* [partition] s.n., 2009.

MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré III* [partition] s.n., 2013.

RUSSOLO, Luigi. *Réveil d'une capitale* [Risveglio di una città] [partition] s.n., 1914.

STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [partition] Edition·S, 2007.

TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V* [partition] Paris : Durand, 1974.

Sitographie

Toutes les figures de la thèse en haute définition :

<https://drive.google.com/drive/folders/1qHZDxSP92JJMb5mEi3j44UrvDtUrysyI?usp=sharing> (consulté le 23 mai 2019).

Proposition de transcription sonore de *Marsch (Etude VI)* : <https://youtu.be/YwEtnk5b3Yg> (consulté le 23 mai 2019).

Liste de lecture des extraits vidéos :

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLPAzRDMgZuyEiQgFmtESrGIzqxaNAuPio> (consulté le 25 mai 2019).

Performances des œuvres analysées

APERGHIS, Georges. *Les sept crimes de l'amour* (Valérie Philippin, Ensemble Kiosk) : À portée de voix [DVD] Paris : AmeSon, 2011.

APPLEBAUM, Mark. *Aphasia* (Mark Applenaum) :

<https://www.youtube.com/watch?v=wWt1qh67EnA> (consulté le 5 février 2019).

BERIO, Luciano. *Circles* (Contemporary Chamber Players, Eduardo Leandro) :

<https://www.youtube.com/watch?v=xCRBy-hi8n0> (consulté le 31 Mai 2014).

CARINOLA, Vincent-Raphaël. *Toucher* (Claudio Bettinelli) :

<https://www.youtube.com/watch?v=bKKO4GTj8v0> (consulté le 4 janvier 2017).

ERNST, Jeppe. *Marsch (Etude VI)* : <https://www.youtube.com/watch?v=7WmkLbYBU4g> (consulté le 26 mars 2019).

KAGEL, Mauricio. *Acustica* (étudiants de l'UNS) : <https://unspod.unice.fr/video/4164-acustica-dapres-kagel-creation-au-cnrr-2014-avec-les-etudiants-des-parcours-pmp-et-master/> (consulté le 5 décembre 2018).

KAGEL, Mauricio. *Auftakte, sechshändig* (étudiants de l'UNS) :

<https://unspod.unice.fr/video/4165-auftakte-parcours-pmp-de-luns-et-du-cnrr-de-nice/> (consulté le 6 mars 2019).

KOJS, Juraj. *Adventures of an Annihilated Mirror* (Ensemble Pamplémousse) :

<https://vimeo.com/94994644> (consulté le 23 juillet 2018).

MARINO, Jessie. *Rot Blau* (Natasha Diels, Jessie Marino) :

<https://www.youtube.com/watch?v=ftEd4CEhfMI> (consulté le 26 juillet 2018).

MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré* (Fabrique Nomade) : <https://youtu.be/fPdhY0OITU8>

(consulté le 23 mai 2019).

NUNN, Patrick. *Morphosis* (Zubin Kanga) :

<https://www.youtube.com/watch?v=7BQPZK5fNcw> (consulté le 22 juillet 2018).

STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* (Quartetto Maurice) :

<https://www.youtube.com/watch?v=kIM9dbeUhmw> (consulté le 27 janvier 2019).

TAÏRA, Yoshihisa. *Hiérophonie V* (Percussions de Strasbourg) :
https://www.youtube.com/watch?v=S5ge_xQrjI (consulté le 18 mars 2019)

Logiciels

cataRT : <http://imtr.ircam.fr/imtr/CataRT> (consulté le 10 août 2018).

Cockos Reaper : <https://www.reaper.fm/> (consulté le 2 avril 2019).

Finale : <https://www.finalemusic.com/> (consulté le 22 mai 2019).

Gesture Follower : http://imtr.ircam.fr/imtr/Gesture_Follower (consulté le 10 août 2018).

MotusLab : <https://github.com/pierrecooprie> (consulté le 10 août 2018).

WINAnalyze : <https://winanalyze.com/motion-tracking-software/> (consulté le 6 août 2018).

Liens utiles sur le geste

Actes des conférences New Interfaces for Musical Expression :
<http://www.nime.org/archives/> (consulté le 7 août 2018).

Association ISGS : <http://gesturestudies.com/> (consulté le 12 août 2018).

Carnet de recherche en ligne (blog dédié au geste musical) : <https://geste.hypotheses.org>
(consulté le 23 avril 2019).

Cours en ligne de Robert S. Hatten :
<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html> (consulté le 7 août 2018).

Projet GEMME : <https://anr.fr/Projet-ANR-12-BSH3-0007> (consulté le 10 avril 2019).

Vidéos

Analyse vidéo de *Luna Park* (Georges Aperghis, 2011) par Jean-François Trubert et Grégory Beller : <https://wave.ircam.fr/demo/aperghis-luna-park/> (consulté le 12 novembre 2018).

Conférence de Xiao Xiao sur ses projets pédagogiques :
<https://www.youtube.com/watch?v=za8cw3C94AE> (consulté le 8 août 2018).

Exposition *L'œil écoute* (Centre Pompidou) :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c654z65/rkKz4x4> (consulté le 12 août 2018).

La Fabrique. *Toucher, la magie sonore du theremin* :

<http://lafabriquedocumentaire.fr/production/toucher-la-magie-sonore-du-theremin/> (consulté le 9 janvier 2017).

Présentation d'*Aperture* de Mathieu Chamagne : <https://vimeo.com/159808164> (consulté le 27 novembre 2018).

Travail de Maurice Mikkers sur la visualisation microscopique des larmes :

<https://mauricemikkers.nl/#/imaginarium-of-tears> (consulté le 4 août 2018).

Miscellanées

120 Years of Electronic Music : <http://120years.net/> (consulté le 17 août 2018).

Atelier Théâtre et Musique (ATEM) : <http://theatre-musique.com/> (consulté le 13 novembre 2018).

Biomachine : <https://ibvabrainmachine.wordpress.com/> (consulté le 26 novembre 2018).

Centre de Documentation de la Musique Contemporaine : <http://www.cdmc.asso.fr/> (consulté le 24 mars 2019).

Annexes

Analyses complémentaires

Auftakte, sechshändig (Mauricio Kagel, 1996)

Auftakte, sechshändig est une pièce pour un/une pianiste et deux percussionnistes¹³⁷¹, d'une durée approximative de dix minutes, qui débute et finit sur une même action : chercher une baguette (blanche) dans un sac à provisions. Comme c'est le cas pour *Circles*, tous les instruments sont placés sur scène selon une disposition indiquée en début de partition et il existe une correspondance de timbre et de jeu entre les percussionnistes. Par exemple, lorsque le premier joue sur trois boîtes en carton ou sur les bols de verre (que nous nommerons « gros bols »), le second joue respectivement sur trois cajóns ou les bols de riz remplis d'eau (« petits bols »). D'autre part, l'instrumentarium n'est pas fixe et la disposition spatiale des instruments peut être variée. Par exemple, le sac à provisions du joueur A peut être délibérément [*deliberately*] rempli de diverses sources sonores dont certaines sont suggérées (triangle, maraca, wood block, tambourin, etc.). Par exemple, les grands bols peuvent être en verre ou en cristal et les petits bols en porcelaine, verre ou poterie. À la différence de *Dressur* (1977) qui n'utilisait que des instruments en bois ou de *Sonant/1960...* qui ne comportait que des peaux, les matériaux utilisés par les percussionnistes d'*Auftakte, sechshändig* sont de tous types (verre, bois, peaux, métal, carton, etc.), ce qui permet de balayer distinctivement tout le spectre audible et de disposer de « marqueurs timbraux » pour structurer le discours musical.

Le titre de l'œuvre peut être traduit en français par « Anacrouses à six mains ». L'idée de temps faible, de levée ou de contretemps, se retrouve tout au long de la pièce, en particulier lors des polyrythmies, dont l'écriture contrapuntique se translate dans l'espace en créant des « contrepoints visuels » entre les six mains des performeurs. D'autre part, chacun des percussionnistes, en plus de jouer avec les mains ou les baguettes, doit déclencher un instrument chacun avec son pied (tam-tam pour le joueur A, carillon de bois pour le joueur B). Cette production sonore, qui fait donc défaut au titre de l'œuvre, camoufle l'aspect visuel de ces gestes, qui par conséquent ne se perçoivent pas directement, provoquant alors des « surprises sonores » pour l'audience. De plus, ces gestes possèdent une fonction structurelle en agissant souvent comme des « gestes cadentiels » et/ou des « gestes déclencheurs ».

Bien que la partition soit écrite d'un seul tenant, on distingue plusieurs parties. La découpe suivante, qui servira de référence pour toute l'analyse, a été réalisée selon

¹³⁷¹ Il existe aussi une version pour huit mains (deux percussionnistes et deux pianistes) écrite en 2003.

l'instrumentation, les indications de mouvements et les gestes conclusifs qui établissent des ruptures assez nettes. Les durées proviennent de la version du 25 avril 2014 interprétée par les étudiants du Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice¹³⁷² lors de la clôture du colloque *Faire de la musique absolue avec la scène : Mauricio Kagel*¹³⁷³ :

Parties	Sections	Durée	Temps	Percussions (joueur A)	Percussions (joueur B)
I	<i>molto tranquillo</i> (non mesuré)	2'01	0'00	(marimba) tam-tam, sac à provisions	gros bols, carillon de bois
	<i>molto tranquillo</i> (phrase A)		0'37	<i>id.</i>	<i>id.</i>
	<i>larghetto</i> (phrase A')		1'12	<i>id.</i>	gros bols
II	<i>allegretto I</i> (phrase B)	2'14	2'01	marimba	cabasa
	<i>allegretto II</i> (phrase B')		2'26	<i>id.</i>	<i>id.</i>
	<i>vivace</i>		3'15	(tam-tam), marimba	<i>id.</i>
	<i>molto più mosso</i>		3'32	bongos puis marimba	cabasa
III	<i>allegro</i>	0'59	4'15	(marimba), tam-tam	cajóns
	<i>moderato</i>		4'34	petits bols, tam-tam	gros bols, carillon de bois
	<i>molto tranquillo</i> (transition)		4'57	petits bols	gros bols
IV	<i>moderato</i>	0'40	5'14	boîtes en carton	cajóns
	<i>andantino</i>		5'23	<i>id.</i>	<i>id.</i>
V	<i>grave, molto rubato</i>	1'15	5'54	boîtes, grosse caisse, tam-tam	cajóns, timbales
VI	<i>allegretto</i>	1'46	7'09	(grosse caisse), chocalho	(timbales), cabasa
	<i>moderato</i>		8'13	marimba, tam-tam	güiros, cymbale chinoise
VII	<i>moderato</i>	3'04	8'55	marimba, petits bols	gros bols, carillon de bois
	<i>grave</i> (mesuré)		9'35	bongos, boîtes, grosse caisse	cajóns, timbales
	<i>grave</i> (non mesuré)		10'54	sac à provisions	(carillon de bois), cajóns

Tableau 17 : proposition d'une découpe formelle d'*Auftakte, sechshändig*. Les parenthèses indiquent les percussions qui assurent les transitions entre les sections

Les différentes parties possèdent des liens musicaux explicites (rappels et variations de motifs, attitudes des participants, annonce de timbres, etc.). En reprenant l'idée de la première section (la recherche d'une baguette perdue), la dernière partie fait de cette action *a priori* anecdotique un objet de questionnement chez le spectateur. La sensation qu'il éprouve peut varier : soit l'œuvre semble se terminer, soit en observant le dernier « geste cadentiel » (une

¹³⁷² Les interprètes sont Huizi Wang (percussionniste A, côté cour), Thierry Wendling (pianiste) et Louis Domallain (percussionniste B, côté jardin). La vidéo est disponible sur : <https://unspod.unice.fr/video/4165-aufakte-parcours-pmp-de-luns-et-du-cnrr-de-nice/> (consulté le 6 mars 2019).

¹³⁷³ TRUBERT, Jean-François (dir.). *Faire de la musique absolue avec la scène : Mauricio Kagel, op. cit.*

levée), elle semble n'est qu'un simple prologue. Plusieurs témoignages sont recueillis après la conclusion de cette analyse. Le concert a en effet constitué l'opportunité de recueillir, à l'aide d'un questionnaire, le ressenti à chaud de quelques spectateurs. Cette prestation d'*Auftakte, sechshändig* a également été l'occasion d'assister les répétitions, avec le professeur Régis Famelart, sous le regard avisé de Jean-François Trubert. À ce compte, quelques indications d'interprétation personnelles furent prises en compte pour cette représentation. Afin de préserver l'intérêt de notre problématique, l'étude porte principalement sur les parties I, II, VI et VII, qui sont les plus spectaculaires. Les parties intermédiaires, nécessaires à la compréhension de l'œuvre, feront donc l'objet d'une analyse descriptive plus brève tout en situant leur pertinence dans la forme musicale globale.

Partie I : prélude d'actions

La pièce débute par ce que l'on pourrait appeler un « prélude d'action ». Après avoir donné la levée aux autres musiciens avec sa main droite (dans laquelle il tient une baguette blanche), le joueur A doit, avec l'autre main (nue), jouer un cluster sur le marimba puis s'arrêter aussitôt [*A breaks off immediately*]. Cet arrêt (et l'attitude d'étonnement qui en résulte) matérialise la prise de conscience de l'objet fétiche et nécessaire à tout percussionniste : une baguette. La partition indique méticuleusement chaque geste et comportement à adopter durant tout le prélude d'actions¹³⁷⁴ :

¹³⁷⁴ Les extraits de partition sont reproduits avec l'autorisation du groupe d'éditions Peters.

0'' senza misura, molto tranquillo

A (= 1. Schlagzeuger) gibt mit einem harten Schlegel in der r. H. ein Auftaktzeichen an beide Mitwirkende. Daraufhin setzen die drei Spieler sofort gleichzeitig ein.
A (= 1st percussionist), with a hard beater in the r. h. gives an upbeat signal to both players. The three musicians come in immediately.

1) Undefinierbarer Toncluster im tiefen Register mit bloßer offener Hand. A bricht sofort ab, da ihm der Schlegel für die l. H. fehlt. *Indefinite pitch cluster in the low register, just with palm of hand. Since he is missing his l. h. beater, A breaks off immediately.*

immer klingen lassen / let always ring

Einsatz entry

Während B seine Partie fortsetzt, sucht A in der Tasche auf dem Ablagepult nach dem 2. weißen Schlegel (siehe Anm. 4). *While B carries on with his part, A looks for the 2nd white beater in the bag on the deposit desk (cf. note 4).*

Ohne den weiteren Verlauf der Suchaktion von A zu beachten, setzt B seine Partie bis Takt 11 fort. *B continues his part up to bar 11, paying no attention to A's searching activities.*

2) *pp* sehr dichtes Tremolo / very rapid tremolo

3) 2) mit Xylophon- oder Glockenspiel-schlegel bzw. einem Löffelchen *with a xylophone or glockenspiel beater, or else a teaspoon*

3) In der Regel werden die Tremoli nur mit einem Schlegel ausgeführt, und zwar alternierend am jeweiligen Rand der Wasserschalen. Mit der anderen Hand gelegentlich stacc. dämpfen. *As a rule, tremoli are performed with just one beater, namely by alternation between the rims of the two bowls. Occasional stacc. damping with the other hand.*

0'' senza misura, molto tranquillo

8va -1

Abrupt aufhören!
A. fassungslos anschauen und ihn bis Takt 11 nicht aus den Augen verlieren
*Stop abruptly!
Look at A in disbelief, not taking one's eyes off him until bar 11*

Figure 132 : entrée en jeu des trois performeurs d'Auftakte, *sechshändig*. KAGEL, Mauricio. *Auftakte, sechshändig* [m. 1] [partition] Francfort-sur-le-Main: Henry Litolf, 1999, p. 1

Cet événement d'ouverture précède la recherche de l'objet oublié dans le sac à provisions, qui déclenche aléatoirement divers instruments. D'entrée de jeu, l'audience se trouve face à une situation spectaculaire. Le spectateur assiste à une action composée de trois idées successives et concrétisées par trois gestes musicaux chacun une : l'intention de commencer une œuvre musicale (levée, cluster), la prise de conscience (arrêt net, expression faciale et corporelle) et la recherche (fouille dans le sac). La sensation d'étonnement du joueur A et partagé à par le pianiste mais aussi par l'auditeur-spectateur.

Le sonore et le visuel agissent de concert. Le cluster joué au marimba est doublé d'un coup au tam-tam (actionné à l'aide d'une pédale), d'un *tremolo* obstiné sur des bols remplis d'eau (qui perdurera tout au long de la fouille) et d'un intervalle de seconde majeure (*ré-mi*) joué dans le registre aigu du piano. Les trois interprètes participent donc tous au début de la pièce mais c'est le joueur A qui est à la base d'un événement « dramatique ». Pendant que celui-ci cherche sa baguette dans le sac sans observer les deux autres musiciens [*keep looking inside the carry-bag !*], ceux-là réagissent différemment : le joueur B reste indifférent et continue tranquillement son jeu tandis que le pianiste, incrédule, observe le joueur A sans le quitter du regard jusqu'à la fin de l'action. Ce sont deux attitudes antagonistes appartiennent à la situation bien connue de

musiciens faisant face à une erreur d'interprétation lors d'une répétition ou d'un concert¹³⁷⁵ : soit le jeu continue en tentant de créer l'illusion pour l'audience (joueur B), soit la personne est interloquée et interroge immédiatement le musicien qui a commis cette erreur (pianiste).

Cette situation tout-à-fait kagélienne paraît absurde sur le plan théâtral mais fait sens sur le plan sonore. Puisque le sac contient divers instruments, les mains du joueur A déclenchent des sonorités inopinées et variées. De plus, dans le but d'éviter toute linéarité, l'interprète doit varier sa fouille en continu grâce à l'indication '*pp* ⇔ *mp*'. Finalement, l'action du joueur A sert de prétexte au déclenchement d'événements sonores aléatoires figurant parfois au premier plan tandis que la redondance de l'*ostinato* rythmique du joueur B aide à établir cette hiérarchie. Qui plus est, aucun instrument ne doit être montré à l'audience. Le spectateur entend des instruments qu'il ne voit pas¹³⁷⁶. Son imaginaire est stimulé, de manière consciente (la simplicité d'événements musicaux périphériques – piano, petits bols – l'aide à se concentrer sur la reconnaissance des instruments cachés), ou inconsciente : ces « surprises sonores » disposées aléatoirement dans le temps provoquent chez le spectateur une reprogrammation mentale de l'aspect visuel attaché à ces instruments¹³⁷⁷. Les trois performeurs forment donc un triangle où chacun possède un rôle particulier. Émerge alors une dialectique entre une personne qui joue en retrait (le joueur A) et deux autres qui jouent entre eux et ayant chacun un comportement différent vis-à-vis de la situation :

¹³⁷⁵ Lors de la fouille, le joueur A doit chercher la baguette dans le calme [*with no great haste*] afin de dissimuler l'erreur qu'il a commise [*to cover up his mistake*].

¹³⁷⁶ Comme souvent, on retrouve des idées communes dans le théâtre instrumental de Mauricio Kagel et le théâtre musical de Georges Aperghis. Entendre des instruments que le spectateur ne voit pas fait par exemple partie de *Énumérations* (Georges Aperghis, 1988), qui débute dans le noir et où l'auditeur peut entendre des événements sonores provoqués par différents modes de jeu sur du papier kraft (effleurer, toucher, froisser, frotter, taper, etc.). Dans *Auftakte, sechshändig*, il s'agit en revanche d'instruments « classés ».

¹³⁷⁷ Selon les résultats de Rolf Inge Godøy, lorsqu'un sujet écoute ou imagine de la musique, il recode [*recode*] le son en des images sono-gestuelles [*gestural-sonorous images*] basées sur des contraintes biomécaniques, c'est-à-dire qu'il se visualise intérieurement les gestes d'exécution participant à la production sonore qu'il vient d'entendre. GODØY, Rolf Inge. « Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer's Conceptual Apparatus », *op. cit.*

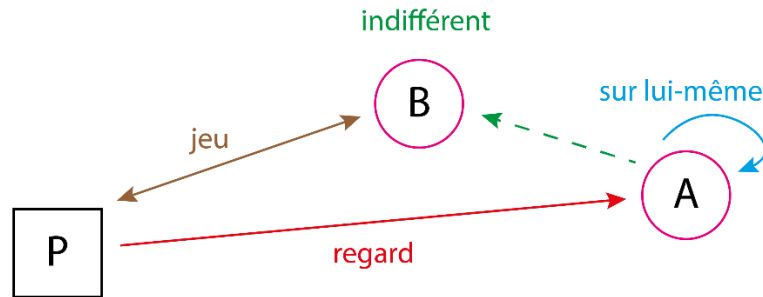


Figure 133 : triangle dialectique en jeu lors de la fouille du sac dans la partie I d'*Auftakte, sechshändig*. Les lettres A et B représentent les percussionnistes tandis que la lettre P désigne le pianiste

Comme l'indique la flèche marronne, la fouille du sac est pondérée par le jeu entre le percussionniste B et le pianiste, lequel ne doit pas prêter attention à la musique qu'il joue mais seulement regarder le joueur A [*do not look at the music, but keep gazing at A*] (flèche rouge). À partir de l'entrée du piano, la fouille est répartie en deux phrases (*molto tranquillo* et *larghetto*) construites sur le même schéma : cellules rythmiques jouées en 3 pour 4 par le pianiste (en forme rétrograde pour le *larghetto*) puis un moment sans mesure dans lequel domine le jeu *itératif* sur les bols d'eau (joueur B) et où la *forme* est prépondérante sur la *matière* (variations d'intensité plutôt que de timbre). Durant la fouille, les trois types de *facture* coexistent : les sons *toniques* du piano forment une *cellule* mesurée au sein de laquelle les *impulsions* (grands bols) inscrivent des jalons temporels, tandis que les *itérations* forment une couche sonore que passe devant ou derrière celle formé par les sons aléatoires provenant du sac.

La première partie de l'œuvre s'achève sur le retentissement d'un coup de tam-tam, dont le geste est caché au spectateur. Cet événement amplifie la production d'une *dramaticité* puisqu'il rend sonore la trouvaille de la baguette perdue. Cependant, lorsque le joueur A, enjoué [*happily*], sort la baguette du sac, le spectateur remarque qu'elle n'est pas blanche, contrairement à la baguette levée au tout début de la pièce¹³⁷⁸. Une mauvaise baguette est montrée au public et provoque donc une seconde surprise, à valeur humoristique. Cette tension du discours reste finalement en suspens jusqu'à la dernière section de la pièce.

Dans cette première partie, Mauricio Kagel crée un prétexte dramatique au déclenchement de sources sonores cachées. D'un point de vue formel, deux gestes *impulsifs* réalisés par le joueur A assurent des fonctions encadrantes (cluster au marimba et coup de tam-

¹³⁷⁸ Le compositeur indique que la première baguette doit être entièrement blanche – corps et tête – afin que l'audience puisse percevoir la couleur de loin.

tam), de sorte que toute cette action puisse se décomposer selon le modèle d'une enveloppe sonore (attaque, déclin, soutien, relâchement) :

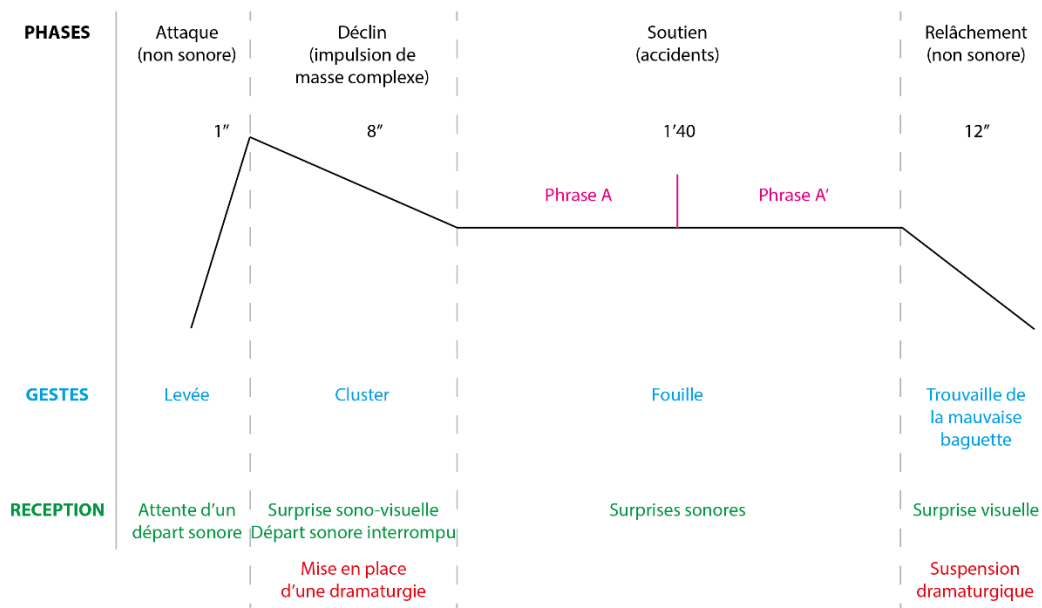


Figure 134 : prélude d'actions d'*Auftakte*, *sechshändig* résumé selon les quatre phases d'une enveloppe d'amplitude (échelle non proportionnelle)

Cette évolution musicale naturelle et progressive constitue ici une forme close. Même si la tension n'est pas résolue, le joueur A décide en effet de ne plus chercher la baguette et une nouvelle partie débute aussitôt, comme si les performeurs redevenaient musiciens et que rien ne s'était passé. La situation semble paradoxale en vertu des nombreuses indications données par le compositeur, qu'elles concernent par exemple le regard dans le sac qui est « extrêmement important » [*extremely important*] ou celui du pianiste envers le joueur A. Quoiqu'il en soit, la monstration de la mauvaise baguette constitue l'aboutissement d'une *dramaticité* qui régit cette première partie et lui donne forme cohérente. Par le biais d'une anecdote musicale théâtralisée, le compositeur commence à dessiner la forme de l'œuvre (jeu lent, instrumentation pauvre, peu de variations, installation ponctuelle d'une métrique) tout en provoquant des « surprises sonores » perçues par l'audience.

Partie II

Cette partie repose sur un jeu de cellules mélodico-rythmiques (déphasage, changement de registre, modification de groupements rythmiques) interprétées par le joueur A et le pianiste, sous l'attitude oppressante du joueur B. Ce dernier montre sa maîtrise du maniement de la

cabasa et adopte un comportement de plus en plus insistant, tant sur le plan visuel que sonore (pulsation acharnée, *accumulation progressive* dans les gestes, dos tourné, etc.).

Allegrettos 1 et 2

Dès la première mesure, le joueur B doit faire tourner le filet de sa cabasa (toujours dans le même sens) sur une nuance *ff*. Plus loin, il doit faire varier la dynamique en frappant le même instrument, ou en le hochant [*shake once*]. Or, la plage de variations dynamiques est assez restreinte. Comment en effet rendre un *ff* en tournant un filet sur une calebasse ? En notant *ff*, le compositeur ne recherche pas seulement l'effet d'une forte intensité sonore – qui n'est qu'indicative – mais un effort maximal dans le geste d'exécution, de sorte que l'audience puisse percevoir l'investissement corporel du percussionniste en train d'accomplir cette action. La répétition incessante de ce geste identique (même sens et même nuance) confère au joueur B, placé au centre de la scène, un rôle dominant. Lorsqu'il appuie les temps 1 et 3 au lieu des temps 2 et 4 (grâce à l'insertion d'une mesure à 5/8), tout en gardant la régularité et la rigueur de jeu, le pianiste se retrouve déphasé, comme s'il avait été déstabilisé. En d'autres termes, le joueur B semble forcer le pianiste à déplacer son jeu sur les contretemps. De façon similaire, lorsque le percussionniste frappe la cabasa de plus en plus fort (*f* => *ff* => *fff*), il semble emporter l'énergie des deux autres exécutants dans son élan.

Un geste rhétorique annonce la reprise variée du premier *allegretto* : tourner lentement le filet de l'instrument dans le sens inverse, comme si le temps remontait jusqu'au début de l'*allegretto* afin qu'il soit rejoué. Dans ce second *allegretto*, au lieu de faire tourner le filet autour de la calebasse, le percussionniste doit secouer l'instrument à intervalles réguliers et dans une intention croissante (*f* => *ff* => *fff*). La section semble se terminer par un geste unique et bref qui ouvre sur une pause encadrée par deux coups de tam-tam. En réalité, ce bref interlude, dans lequel de petites notes au piano donnent un caractère téléologique à la situation inconfortable précédente, camoufle une reprise en deux temps (*vivace, molto più mosso*) encore plus énergique et obsessionnelle.

Vivace et molto più mosso

Le joueur de cabasa reprend le jeu de manière plus tenace (accumulation à trois temps, puis quatre) tandis que le pianiste rejoue quelques motifs des *allegrettos*, cette fois-ci

uniquement à la main droite. Quant au joueur A, il restitue également ses motifs, comme si de rien n'était. Dès le début du *vivace*, le joueur B doit placer la cabasa sur la timbale la plus grave. Il continue ainsi à donner la pulsation aux autres musiciens, mais de dos (suivant la disposition instrumentale souhaitée par Mauricio Kagel). En donnant un coup [*strike*] sur la cabasa posée sur la timbale, le joueur B fait indirectement vibrer la peau de cette dernière. Voilà pourquoi celle-ci doit être accordée de manière extrêmement grave. Cette prédisposition est en effet nécessaire à la vibration puisque l'exécution d'un tel geste ne transmet qu'une faible énergie à la cabasa, et de ce fait, à la timbale.

Dans le *molto più mosso*, en seulement sept mesures, la cellule rythmique de la cabasa passe de cinq frappes à six, puis sept. Cette *accumulation progressive* donne la sensation que le temps s'accélère, que le discours se presse et se compresse. Au piano, le *mi* devient une note polaire qui doit être jouée sur divers registres et exécutée de plus en plus fort (*f* => *ff* => *fff*). L'intrusion d'un *ré* au milieu du parcours semble naître d'une erreur du pianiste provoquée par la reprise d'une pulsation oppressante établie par le joueur de cabasa¹³⁷⁹.

Conclusion

L'idée principale de cette partie, qui donne l'impression que l'œuvre commence véritablement, est l'installation d'une tension variable et globalement croissante provenant des gestes du joueur B, de reprises précédées d'interludes lents et des nuances. Par une pulsation isochrone et diverses forces musicales (déphasage vers les contretemps, modèle de nuances distribuée aux autres), celui-ci semble dominer les deux autres exécutants. D'un point de vue formel, le premier *allegretto* représente, selon la terminologie de William E. Caplin, un *antécédent* de niveau global, tandis que le second forme un *conséquent*. Chacun est à son tour construit localement comme un couple *antécédent-conséquent* constituant une *période* :

¹³⁷⁹ Le *ré* apparaît en effet comme un accident et non comme variation mélodique du *mi*, ce qui soulève par ailleurs une difficulté d'interprétation.

	Antécédent (période 1, <i>allegretto 1</i>)				Conséquent (période 2, <i>allegretto 2</i>)			
	Ant.	Demi-cadence	Cons.	Cadence (<i>lento</i>)	Ant.	Demi-cadence (point d'orgue)	Cons.	Cadence (<i>cedendo</i>)
Cabasa	Épousseter		Frapper	Caresser	Hoher	Hoher	Frapper	Hoher
facture	<i>impulsive</i>	<i>tenue</i>	<i>impulsive</i>	<i>tenue</i>	<i>impulsive</i>	<i>itérative</i>	<i>impulsive</i>	<i>itérative</i>
Remarque	Pulsation	Piano seul	<i>cresc.</i>	À trois	Accum		Accum+ <i>cresc.</i>	

Tableau 18 : structure des *allegrettos* de la partie 2 d'*Auftakte*, *sechshändig* selon le modèle de la *période* caplinienne

Ce modèle formel fonctionne en quatre temps : charge d'une certaine quantité d'énergie (antécédent), décharge suspensive (demi-cadence), nouvelle charge de manière plus intense (conséquent), décharge complète (cadence). La succession de deux *périodes* ne fait que renforcer proportionnellement cette suite d'intentions. D'autre part, le compositeur, en faisant ainsi varier un potentiel énergétique à l'aide de différentes « forces » (nuances, ralentissements, reprises de cellules rythmiques, *facture*, etc.), peut jouer avec l'attente de l'auditeur-spectateur (incapacité de décider si une phrase est finie ou non).

Partie III

Après un *allegro* dans lequel le joueur B joue des cajóns et se fait interrompre plusieurs fois dans son élan par le pianiste, ce sont finalement les deux percussionnistes qui font cesser le jeu de celui-ci (*moderato*), en donnant des coups de baguettes sur les bols de manière irrégulière et sporadique. Selon le vocabulaire de Stéphane Roy, il s'agit de fonctions de « déviation¹³⁸⁰ », tant sur le plan visuel que sonore. En termes de rhétorique, on se trouve donc en présence d'un pianiste interrompu dans son jeu par deux autres performeurs. Ceux-ci réalisent des *gestes impulsifs* qui déclenchent une même famille de timbres et qui s'opposent au phrasé continu du pianiste :

¹³⁸⁰ La fonction de *déviation* est « d'interrompre d'autres progressions et d'en suspendre la résolution pour une période indéterminée ». ROY, Stéphane. « L'analyse fonctionnelle de la musique électroacoustique », *op. cit.*, p. 361.

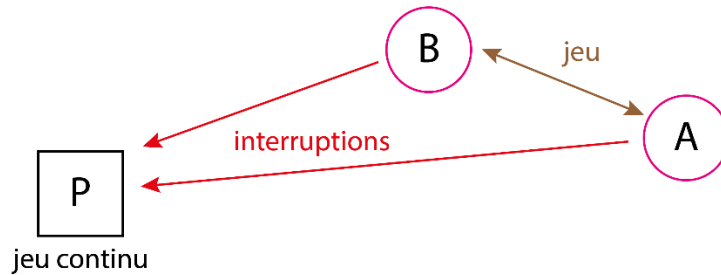


Figure 135 : triangle dialectique en jeu dans la section *moderato* de la partie III d'*Auftakte, sechshändig*

Ce *moderato* est entrecoupé de trois coups de carillon de bois qui sonnent comme des « accidents de timbre ». Il s'agit en effet du seul instrument créant des *objets sonores* de type *accumulation* et de surcroît le seul à véhiculer une quantité d'information visuelle saillante (mouvement désordonné des bouts de bois qui s'entrechoquent). Cela crée une « dissonance visuelle » dont le *geste déclencheur* est imperceptible. Ce dernier ne semble pas posséder de fonction structurelle particulière bien qu'il suive sa propre logique de déploiement (courbe dynamique progressive : $pp \Rightarrow p \Rightarrow mf$). De même, les coups de tam-tam (joués également à l'aide d'une pédale) sont imperceptibles. L'instrument résonne mais, contrairement au carillon, cela ne se voit pas. À trois reprises également, et dans une relation antagoniste avec le carillon ($mp \Rightarrow p \Rightarrow pp$), l'auditeur-spectateur assiste à des événements sonores mais invisibles. Pour finir, un *tremolo* joué sur les gros bols assure une fonction transitoire vers la prochaine section, comme c'était le cas avec le marimba lors de la partie précédente.

Partie IV

Une fois encore, les percussionnistes agissent de concert, cette fois-ci grâce à une rencontre instrumentale (similarité de jeu et de timbre) entre des boîtes en carton (joueur A) et des cajóns (joueur B). Le pianiste, dans un jeu tout aussi frénétique, semble malgré tout se trouver à l'extérieur de la situation. L'auditeur-spectateur assiste à une polyrythmie sur laquelle se superpose un jeu pianistique *a priori* inapproprié :

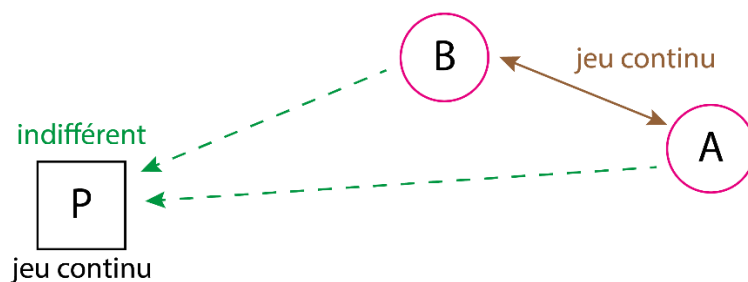


Figure 136 : triangle dialectique en jeu dans la partie IV d'*Auftakte, sechshändig*

Sur un *tempo* de 88 à la noire, la difficulté de la polyrythmie s'accroît au fur et à mesure, et les nuances, toujours différentes (*f* et *mf*, *ff* et *mf*, *fff* et *ff*, *fff* et *mf*, etc.), ne font que se complexifier. Bien que les joueurs A et B possèdent d'emblée un point en commun – l'écriture polyrythmique, à la fois rapide et difficile – fait que chacun semble à la fois travailler de son côté et jouer avec l'autre. Une tension est créée à partir de deux éléments antagonistes : les musiciens ne semblent pas s'écouter mais ils ont la même intention en matière de dynamique. D'autre part, le jeu des frappes sur les cajóns suit une certaine logique. Le joueur B réalise en effet toujours le même schéma : taper sur le cajón 3 (le plus à sa gauche), puis le 2 et enfin le 1 (le plus à sa droite). Une trajectoire visuelle (de droite à gauche du point de vue du spectateur) se crée. C'est une forme qui fait sens pour l'auditeur-spectateur, d'autant plus que le joueur B est placé au centre de la scène et face à l'audience (le joueur A, en revanche, est plus en retrait et dos au public). D'autre part, la difficulté de jeu engendre un investissement corporel manifeste du joueur B, ce qui ne fait qu'amplifier la spectacularité de la situation.

L'enchaînement rythmique des frappes est entrecoupé de roulements. Ces derniers forment un *objet sonore itératif* qui est une fois de plus utilisé pour clore la partie. En isolant la *matière*, le compositeur peut faire évoluer la *forme* (procédé déjà utilisé avec les *tremoli* de la partie I). L'auditeur entend alors un *objet sonore* stéréophonique perturbé par des accidents (brèves appoggiatures) :

The image shows a musical score for percussion and piano. It is divided into two channels: 'Canal de droite' (right channel) and 'Canal de gauche' (left channel). The right channel features two staves with various dynamics (mf, f, fff) and accents. The left channel features two staves with dynamics (f, mf, mp, ff, fff) and accents. The score includes a 'cedendo...' marking and a measure number '105'.

Figure 137 : *objet sonore stéréophonique* dans la partie IV d'*Aufnahme, sechshändig*. KAGEL, Mauricio. *Aufnahme, sechshändig* [mm. 105-107] [partition] op. cit., p. 12

En effectuant chacun un roulement différent (nuances et disposition des accents jamais identiques), les percussionnistes donnent l'impression que l'énergie acoustique circule de droite à gauche et inversement, de façon irrégulière et imprévisible. La dimension spatiale semble faire partie des paramètres de composition, au même titre que la dynamique ou l'aspect visuel de certaines actions.

Partie V

Après une transition durant laquelle un coup de tam-tam décharge toute l'énergie accumulée précédemment (geste *impulsif* cadentiel), cette cinquième partie marque un changement important de la densité d'information. Le *tempo grave, molto rubato* (30 à la noire) donne immédiatement l'impression d'un jeu fortement ralenti. En effet, les frappes des percussionnistes (qui réalisent uniquement des *objets sonores impulsifs*) sont espacées dans le temps, leurs gestes s'exécutent avec un pré-mouvement et un relâchement plus longs que le geste d'excitation lui-même, et les joueurs restent immobiles pendant les pauses [*motionless during pauses*]. Tandis que le pianiste introduit par *tuilage* des motifs obstinés joués en triolets, quatre percussions « sourdes » entrent en jeu (cajóns, boîtes en carton, grosse caisse et timbales jouées à la main) et forment un trajet spatial du son entre les deux pupitres de percussions : cajóns, grosse caisse, timbales, boîtes en carton ('B A B A'). En plus d'une forme responsoriale, cette séquence induit une imitation de timbres par paires (nommée 'T1' pour les fûts et 'T2' pour les boîtes), comme le montre le schéma suivant :

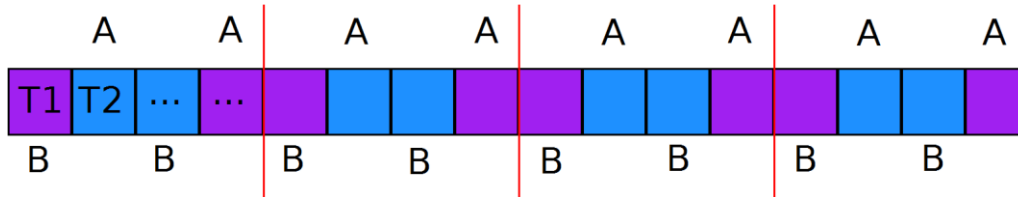


Figure 138 : pattern timbral percussif de la partie V d'*Auftakte, sechshändig* (mm. 113-119)

Bien qu'elle ne montre plus d'itinéraire logique entre les pupitres de percussions, une transition *movendo poco a poco* continue d'entretenir une temporalité très lente et non mesurée, qui contraste brutalement avec la reprise d'une métrique rigoureuse dès la première mesure de la partie VI. Hormis le jeu au piano, on note dans toute cette cinquième partie une disproportion entre l'amplitude du geste et celle du son produit, qui arrive à son terme lorsque la section suivante est soudainement lancée par une grande frappe exécutée à quatre mains sur les timbales et la grosse caisse.

Partie VI

La cabasa de la partie II est réintroduite dans la première section (*allegretto*) selon deux modes de jeu : tourner le filet autour de laalebasse en alternant le sens, frapper l'instrument contre la paume de la main (frappe lourée) afin de provoquer un son plus sourd. Contrairement à la partie précédente, les deux percussionnistes jouent en homorythmie : après une mesure d'introduction à quatre temps explicitant une pulsation stricte, la cabasa (joueur B) et le chocalho (joueur A) sont joués sur les temps de la mesure – l'homologie de timbres et le jeu en homorythmie produisent alors un *objet sonore* stéréophonique – tandis que le pianiste joue à contretemps sur un *crescendo*. Rapidement, celui-ci semble une nouvelle fois se détacher des deux autres performeurs. Les deux phrases (une utilisant le geste de tourner et l'autre celui de frapper) sont séparées par un geste transitoire déjà utilisé dans la partie II : un *tremolo* en *crescendo* à effectuer en secouant la cabasa. Cela permet au piano de revenir dans un jeu collectif tandis que les deux percussionnistes se retrouvent désormais dans un jeu de frappes continues de type responsorial (quatre frappes chacun, dont la dernière tuilée). Le même type de son circule alors entre les deux pupitres de percussions. Enfin, un coup de cymbale chinoise marque la fin de l'*allegretto*. Le déclenchement au pied crée une disproportion entre ce que l'auditeur-spectateur entend et ce qu'il voit, ne faisant alors qu'augmenter l'effet de surprise produit par le timbre métallique.

Une fois toute la résonance dissipée, le changement est brutal puisque cette seconde section (*moderato*) constitue le climax de la pièce et comporte une dimension spectaculaire importante. En effet, comme dans la partie II, la partition comporte une indication de nuance forte pour un instrument de faible sonorité, ici le güiro. Le participant doit alors rendre compte d'un *fff* à l'aide de son engagement corporel. L'*appel-réponse* des *glissandi* croisés (les deux bras effectuent des gestes antagonistes) au marimba et aux güiros rend compte d'une imitation acoustique et gestuelle entre les deux percussionnistes. Jouant face à face, ces gestes d'épousseter forment alors un pic d'information qui est accentué par quelques coups de cymbale :

Moderato (♩ ca. 72)

1) approx. Eckttöne
approx. start pitches

diatonisches Doppelgliss.
diatonic double gliss.

1) *ff* *gliss.*

2) *ff* *gliss.*

1) *ff* *gliss.*

166 Moderato (♩ ca. 72)

fff, con tutta la forza

l. H.: mit zwei Fingern / l. h.: with two fingers

Contrainte

159

9:8

9

10:12

Longue pédale provoquant un brouillard sonore et permettant la vibration par sympathie

Figure 139 : extrait du point culminant d'*Auftake, sechshändig*. KAGEL, Mauricio. *Auftake, sechshändig* [mm. 156-161] [partition] op. cit., p. 17

Comme le montre cet extrait, le pianiste doit effectuer un *tutta la forza* avec seulement deux doigts en ce qui concerne la main gauche (en bleu ciel). En intégrant des contraintes aux interprètes, le compositeur déconstruit les habitudes de jeu, comme il l'avait par exemple fait dans *Exotica* (1972), où les instrumentistes européens devaient jouer des instruments extra-européens. Le jeu à deux doigts ainsi que la sporadicité du matériau musical donnent l'image d'un joueur débutant qui essaierait à tâtons son instrument, ou bien d'un enfant qui jouerait des notes çà et là. Il en ressort un jeu tendu et une concentration encore plus grande et mettant le pianiste encore plus à l'écart des deux autres musiciens. En d'autres termes, une dimension spectaculaire naît de la contrainte du jeu du pianiste. Durant la cadence (*movendo*), au milieu d'un jeu aux güiros frottés alternativement dans les deux sens et quelques notes au marimba, le pianiste reste « bloqué » dans une répétition *stricto sensu* d'une brève cellule constituée de 8 quadruple croches. Il paraît une nouvelle fois indifférent au jeu des percussionnistes.

Finalement, la partie VI contient des modes de jeu (jeu de piano à deux doigts, *glissandi* sur les güiros et le marimba) dont la simple justification sonore ne peut suffire. L'intensité sonore, l'investissement corporel des gestes homologues (mouvements symétriques et simultanés des bras), le jeu homorythmique entre les deux percussionnistes tout autant que l'indifférence du pianiste font émerger une dimension spectaculaire qui participe à la création du point culminant de la pièce (nuances fortes, rythme rapide, mouvements mécaniques, brouillard sonore, etc.).

Partie VII

Cette partie finale est construite en trois sections. Un *moderato* précède un *grave*, puis c'est la reprise de l'action théâtrale du début : le joueur A se met de nouveau à chercher sa baguette blanche perdue, ce qui implique une nouvelle fois une spectacularité de la représentation scénique (immobilité des instrumentistes, fouille du sac, geste de levée, etc.).

Dans un *tempo* lent (76 à la noire), le *moderato* constitue un instant très calme, une sorte de trace de l'énergie accumulée depuis le début de la pièce, en particulier du climax précédent. Cette section est formée d'objets *composés* comportant de légers décalages temporels. Contrairement à la partie IV, le compositeur isole cette fois la *forme* pour faire progresser la *matière* (seule la *masse* de l'objet varie). Différentes combinaisons de sources sonores sont réparties parmi les pupitres :

Objet composé n°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>Marimba</i>		x		x			x				
<i>Grands bols</i>	x		x		x			x		x	
<i>Petits bols</i>	x	x	x			x		x	x	x	x
<i>Carillon</i>	x		x					x			
<i>Piano</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tableau 19 : distribution d'instruments formant des objets composés dans la partie VII d'*Auftakte, sechshändig* (mm. 173-183)

Ce tableau met en valeur l'omniprésence du piano dans la formation d'*objets composés*, en particulier lorsqu'il accompagne tour à tour chacun des autres instruments (en bleu ciel). L'unique exception concerne le carillon de bois (seul instrument qui n'est pas à hauteurs déterminées), qui est remplacé par le marimba (objet *composé* n°7). Il existe également des *objets sonores* récurrents formés de plusieurs strates instrumentales (en vert et en violet). La distribution temporelle de ces *objets sonores composés* fait perdre la pulsation et installe un temps non mesuré. Il n'y a plus de contretemps, plus de complexité rythmique ni de syncopes.

La lenteur du *grave* (40 à la noire), le fait que les musiciens doivent rester immobiles [*motionless*] durant les pauses, la persistance de certaines hauteurs de notes au piano, le son sourd [*dull*] requis pour toutes les percussions – comme si elles étaient voilées – ainsi que la régularité oppressante du rythme portent à croire que Mauricio Kagel joue sur le décalage d'une forme musicale (comme il l'avait par exemple fait dans *Fanfanfaren* trois ans plus tôt) : la marche funèbre. Lorsqu'un instrumentiste finit de jouer, il ne doit plus bouger. Ils gèlent ainsi [*freeze !*] tour à tour afin de laisser place à l'action finale.

Tout comme le retour de l'utilisation de la cabasa dans la partie VI marquait un rappel avec la partie II, cette dernière section utilise le matériau musico-scénique de la première. La fin de l'œuvre forme un « postlude d'actions » qui reprend la *dramaticité* notoire du début de l'œuvre. De la même manière que la première fouille s'arrêtait par un coup de tam-tam, cette seconde recherche est précédée d'un *geste déclencheur* actionné par le pied (carillon de bois) auquel le spectateur est maintenant habitué. Cette fois-ci, la fouille est plus courte (une vingtaine de secondes contre presque deux minutes pour la première) et le joueur A est accompagné par le joueur B qui établit des pauses à l'aide des cajóns. Finalement, la baguette blanche est trouvée puis sortie du sac. Désormais en possession de tous ses outils de travail, le joueur A peut enfin donner le départ de la pièce. Aussitôt le geste de levée effectué, il laisse sa main en l'air et les deux autres exécutants donnent un dernier *geste cadentiel* de type *impulsif* (composé d'une frappe sur les cajóns et d'une croche dans le registre grave du piano) avant de

se figer à leur tour. Cette dernière action donne une valeur explicite au titre de l'œuvre : le geste de levée indique à l'audience que la pièce termine là où elle devrait commencer. Elle n'est elle-même qu'une anacrouse [*Auftakt*].

Conclusion

Auftakte, sechshändig est une pièce de théâtre instrumental dont le potentiel spectaculaire – fourni en partie grâce à une anecdote humoristique – encadre littéralement la forme musicale. Au travers de techniques d'écriture post-sérielles (*tuilage* de phrases ou de timbres, déphasage, *accumulation progressive*, mouvement rétrograde, multiplication des variations de dynamique, exploitation de toutes les combinaisons possibles à partir d'un même matériau musical, résonance par sympathie, stéréophonie de timbres, etc.), une relation dialectique naît entre les trois performeurs. En particulier, le piano est souvent détaché des percussions, tandis que le joueur B, situé au centre de la scène, assure plusieurs fois un rôle métrique grâce à une percussion qu'il exploite en multipliant les modes de jeu (tapoter, frapper, épousseter, caresser, hocher).

Le caractère spectaculaire se perçoit à travers de nombreux éléments : investissement corporel, attitude des performeurs (indifférence ou prise de conscience), geste de levée, gestes homologues de type homorythmique ou responsorial (contrepoint visuel), disproportion entre l'amplitude du geste et celle du son produit, monstration de la mauvaise baguette au public (puis de la bonne), regards entre les instrumentistes, jeu dos au public ou face à face entre les deux percussionnistes, fouille dans un sac, contrainte de jeu à deux doigts du pianiste, gestes d'excitation masqués (carillon, tam-tam), « dissonance visuelle » (vacillement du carillon), immobilité des musiciens, etc. Voici un schéma synoptique proportionnel mettant en valeur la distribution des gestes fonctionnels d'*Auftakte, sechshändig* :

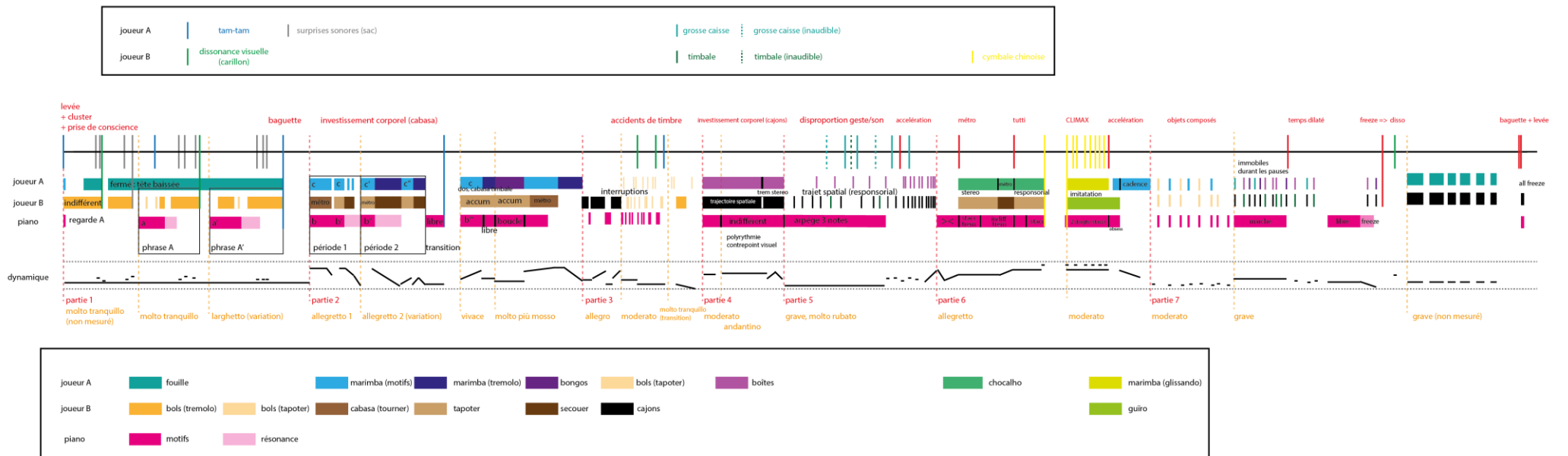


Figure 140 : graphique synoptique proportionnel d'*Aufnahme, sechshändig*

Le graphique montre la force rhétorique de certains gestes instrumentaux. Certains déclenchent ou interrompent des événements (ce sont souvent des *gestes impulsifs*, comme l'action de la cymbale chinoise ou du tam-tam). Les *gestes impulsifs* cachés (tam-tam, carillon) donnent eux aussi des repères structurels en annonçant le début ou la fin d'une phrase. D'autres, de type *itératif*, assurent une fonction de suspension phraséologique (marimba et cabasa de la partie II). Enfin, des *gestes incidentaux* sont régulièrement disposés dans le flux temporel (comme le carillon de bois, accidents dans le jeu des cajóns de la partie V) mais n'ont *a priori* aucune fonction structurelle notable. D'une manière générale, le geste du musicien participe donc à la structure du discours musico-scénique. Dans la partie V par exemple, la disproportion flagrante qui réside entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend l'amène à favoriser son attention visuelle. Le contraste de la densité d'information avec la partie suivante n'en sera que plus affirmé. L'action de recherche de la baguette, elle, assure une clôture de la représentation.

Les gestes ont des incidences acoustiques mais possèdent aussi une dimension musicale à la fois satirique et humoristique (un des musiciens perd son outil de travail, un autre adopte une attitude de débutant devant son instrument, un dernier montre sa stupéfaction après une erreur de jeu de son camarade, etc.). Selon le compositeur, « l'humour n'est pas seulement un moyen de communication privilégié, c'est une façon de faire réfléchir rétrospectivement, de faire prendre conscience¹³⁸¹ ». Par l'intermédiaire d'actions scéniques qui peuvent faire sourire, Mauricio Kagel crée une pièce où tout finit lorsque tout semble commencer, rappelant alors à l'auditeur-spectateur le caractère intangible et la forme évanescence du temps : la musique est produite avec les moyens du temps, se déroule dans le temps mais, dans le plus beau des paradoxes, elle le fige et demeure bien après le temps du concert.

¹³⁸¹ KAGEL, Mauricio. Cité dans : VON DER WEID, Jean-Noël. *Le musique au XX^e siècle, op. cit.*, p. 473.

Questionnaire

Question 1 :

- a) Vous êtes-vous demandé ce que pouvait signifier le titre de l'œuvre ?
- b) Sachant que l'on peut le traduire par « Contretemps¹³⁸² à six mains », pensez-vous que cela se justifie musicalement ? Pour quelle(s) raison(s) ?
- c) Avez-vous entendu des sons sans que le geste musical n'ait pu être observé, c'est-à-dire avez-vous ressenti des « surprises sonores » ? En ce sens, nous pourrions parler de « contretemps visuels ».

Question 2 :

- a) L'action de recherche de la baguette vous semble-t-elle essentielle pour la compréhension de l'œuvre ou ne serait-ce pas un simple prétexte pour déclencher involontairement des instruments contenus dans le sac et provoquer ces « surprises sonores » ? Pour quelle(s) raison(s) ?
- b) Y a-t-il une dose d'humour et/ou de satire (musicale ou autre) dans cette action ? Pour quelle(s) raison(s) ?
- c) À la fin, la reprise de l'action de fouille de du sac donne-t-elle un aspect conclusif à cette œuvre ou donne-t-elle la sensation que la pièce n'ait jamais commencée ?

Question 3 :

- a) L'œuvre possède-t-elle des éléments théâtraux ? Si oui, le(s)quel(s) ?
- b) Si oui, quel rôle possède le percussionniste disposé au centre de la scène ? Pour quelle(s) raison(s) ? Avez-vous ressenti en lui l'image d'un chef sadique vis-à-vis des deux autres exécutants, ou plus généralement une lutte de pouvoir entre les instrumentistes ? Pour quelle(s) raison(s) ?

Impressions personnelles :

¹³⁸² Pour rendre le questionnaire plus accessible, le terme « *Auftakte* » a été traduit par « contretemps » plutôt qu'« anacrouses ».

Réception du questionnaire

Malgré la vingtaine de copies remplies, il est possible de relever quelques résultats satisfaisants appuyant certains des propos de l'analyse :

- Bien que la moitié des personnes se soit demandée ce que signifiait le titre, la quasi-totalité pense qu'il est justifié musicalement et visuellement par la polyrythmie, la pulsation marquée pour pouvoir mener à bien ces contretemps, le « décalage¹³⁸³ », le « contrepoint rythmique indépendant ou pas », les surprises sonores dans le sac, le « gong » et le carillon ;
- À presque l'unanimité, la recherche de la baguette n'a pas d'importance (hormis une fonction musicale structurelle due à la reprise à la fin de l'œuvre) mais délivre une touche « d'humour sérieux » pour casser le côté rigide à l'aide de « gestes de tous les jours » (caricature d'un spectateur fouillant dans son sac, critique du musicien qui n'est jamais prêt, double rôle de perturbateur et de chef attaché au joueur A). En bref, peu importe l'action (recherche de baguette ou autre), c'est sa fonction structurelle qui semble primer. En revanche, la fouille finale mène à une réception divergente suivant l'audience. Après le dernier geste de l'œuvre, la moitié des participants a trouvé que la pièce se terminait tandis que l'autre moitié trouvait qu'elle aurait pu commencer à cet endroit, voire « recommencer » ;
- Les participants ont relevé plusieurs éléments de théâtre : les silences, les regards, les ralentis, la « gestique », le sac, « l'attitude scénique », les gestes muets, la « scénographie », les positions, l'immobilité, les « gestes arrêtés », mais c'est surtout la baguette qui les a interpellés. Même si pour certains il existe un aspect comique et sadique de soumission des musiciens face au joueur B, aucune fonction dominatrice notable n'a été explicitement ressentie. Néanmoins, pour la plupart des participants, le joueur B possède un rôle à part (c'est un « intermédiaire », un « modérateur », un « arbitre ») et les musiciens participent à une lutte de pouvoir. Les instrumentistes s'écoutent en « appliquant des règles que le public ne comprend pas » (le joueur A semble par exemple être pressé par les deux autres, en particulier le joueur B).

¹³⁸³ Les mots entre guillemets sont des termes ou expressions employés par les participants du questionnaire.

Study for String Instrument #1 (Simon Steen-Andersen, 2007)

Compositeur d'origine danoise vivant à Berlin, Simon Steen-Andersen travaille avec des outils technologiques (traitement vidéo, claviers MIDI, mégaphone, échantillonnage, pédales d'effet, etc.) qu'il applique à des instruments acoustiques¹³⁸⁴. Le triptyque « *Study for String Instrument* » a été écrit entre 2007 et 2011. Seules les deux dernières pièces comportent du traitement en temps réel¹³⁸⁵. La première étude, d'une durée avoisinant 5 minutes, est écrite pour un ou plusieurs instruments à cordes¹³⁸⁶ et ne nécessite aucun traitement supplémentaire¹³⁸⁷. Une grande partie de l'œuvre repose sur une unité sono-gestuelle particulière : pour l'archet, un mouvement tirer-pousser se réalisant avec un mode de jeu détaché ; pour l'autre main, un glissé sur une seule corde (jouée à vide, la plus grave étant recommandée) et traversant toute la touche. Cet archétype se décline selon des principes de variation tels que l'échange, la combinaison ou le déphasage. La répétition – voire la prévisibilité de la non-fin – constitue donc un élément essentiel de l'étude. Dans la note descriptive, Simon Steen-Andersen qualifie sa pièce de « jeu chorégraphique¹³⁸⁸ ». Par le biais des descriptions des techniques de composition, ainsi que de leurs implications sur l'aspect visuel de la performance, nous donnerons un sens à cette affirmation. La version étudiée est un trio pour deux violons et violoncelle interprété par trois membres du Quartetto Maurice : Laura Bertolino, Georgia Privitera, Aline Privitera¹³⁸⁹.

¹³⁸⁴ Les instruments acoustiques pour lesquels compose Simon Steen-Andersen sont des instruments issus de l'orchestre symphonique (piano, saxophone, clarinette, cordes, flûtes, etc.) autant que des instruments traditionnels, comme l'accordéon ou le guzheng.

¹³⁸⁵ Le dispositif de la troisième étude contient de la vidéo tandis que la seconde, écrite en 2009, intègre une pédale Whammy. Cette dernière fait progressivement glisser le flux sonore d'un intervalle défini par l'utilisateur (2 octaves dans le cas présent).

¹³⁸⁶ Bien que l'étude semble écrite pour un ou plusieurs instruments – c'est du moins l'information que l'on trouve sur le site internet du compositeur – la partition comporte des indications supplémentaires pour une version en trio. Or, le résultat sonore et chorégraphique peut changer considérablement lorsque deux instruments au moins jouent ensemble. En plus de la nécessité d'une totale synchronie que cette musique mécanique impose si elle est jouée à plusieurs, un problème de timbre survient par l'apparition d'un effet d'*unisson* (dans un synthétiseur, ce paramètre consiste à désaccorder légèrement les oscillateurs afin de créer une homophonie virtuelle et ainsi épaissir le spectre à partir d'un signal mono). De plus, la présence d'un ensemble de deux instruments ou plus fait émerger une forme de chorégraphie de groupe qui donne une force supplémentaire cette homophonie incessante (il n'y a en effet qu'un seul passage dans lequel les musiciens ne jouent pas exactement la même chose).

¹³⁸⁷ Il est cependant recommandé d'utiliser une amplification dans les cas où la salle de concert serait trop grande, afin de rendre audible les passages joués à faible volume.

¹³⁸⁸ STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [partition] Edition·S, 2007, n.p.

¹³⁸⁹ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=kIM9dbeUhmw> (consulté le 27 janvier 2019).

Description pas-à-pas

La forme musicale s'apparente à un processus basé sur des jeux de déliement des membres et de reconstruction des paramètres du *geste instrumental* d'un violoniste/violoncelliste. La réalisation de ce geste demeure élémentaire au début de la pièce, puis devient de plus en plus complet et complexe. Puisque le compositeur renouvelle sans cesse les combinaisons de jeu, dans la succession ou la simultanéité, il existe donc une création progressive d'entropie par accumulation de nouveaux types d'*objets sonores* obtenus à l'aide d'une palette de gestes différents (taper sur la touche, frapper les cordes avec l'archet, jouer sur le chevalet, jouer avec le bois de l'archet, etc.). Une description par paquets de mesures permet de cerner les différentes techniques d'écriture. Certaines phrases musicales sont illustrées par des schémas élémentaires récapitulatifs (lorsque la partition semble y être réductible), d'autres par des extraits explicites de la partition (lorsqu'il est question de motifs mélodico-rythmiques ou de phrases explicites) :

- mm. 1-6 : le geste de tirer, d'abord très bref et synchrone avec un geste de glisser ascendant effectué par l'autre main, devient de plus en plus long. Inversement, le geste de « remonter ses doigts le long de la touche [sans plaquer la corde] » (effleurer) se raccourcit d'autant. Le terme « déphasage proportionnel » peut être utilisé pour rendre compte de cette relation entre les deux gestes constituant la cellule de base. Ces deux composantes (tirer/effleurer) se déphasent donc progressivement jusqu'à ce que leurs durées respectives s'inversent (le tirer de la mesure 9 devient aussi long que le geste de remonter ses doigts de la mesure 1). De plus, cette cellule de base s'accélère petit à petit. Ces six premières mesures constituent finalement une introduction, une étape de mise en corps avant que le geste ne devienne complet dès la mesure 7 (tirer-pousser au lieu de tirer-repositionner l'archet) :



Figure 141 : déphasage proportionnel et accélération dans *Study for String Instrument #1*. En rose, quand le trait est haché, la corde est effleurée ; quand le trait plein, la corde est plaquée

- mm. 7-18 : après la phase d'accélération précédente, un régime stationnaire se met en place. Le déphasage proportionnel ne se termine qu'à la mesure 9 mais la « cellule

gestuelle » de base est formée dès la mesure 7 (un tirer correspond à un glisser ascendant et un pousser au glisser inverse). Lorsqu'à la mesure 9, le tirer est au maximum de sa durée (une noire + une double croche pointée), le processus s'inverse de sorte que le geste devienne progressivement de plus en plus court (une triple croche, comme à la mesure 1). Ainsi, le déphasage proportionnel du geste tirer-pousser est soumis à un effet pendulaire qui caractérise ces mesures :

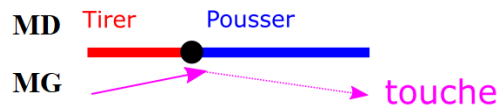


Figure 142 : cellule de base de *Study for String Instrument #1*

- mm. 19-28 : légère accélération puis ralentissement de même nature (mm. 19-24) avec des gestes « homochrones¹³⁹⁰ » (un tirer dure autant qu'un pousser) donnant une sensation d'équilibre. Tout en revenant sur la cellule de base (noire-croche), ce ralentissement progresse sur les mesures suivantes jusqu'à aboutir à une métrique très lente (réduite d'environ un facteur 7). L'inversion des deux composantes du geste par déphasage proportionnel est toujours en vigueur et se termine à la mesure 28 ;
- mm. 29-38 : rupture en ce qui concerne les paramètres d'intensité et de durée. Ce passage contient en effet les premières nuances de la pièce, naviguant entre un niveau très fort (présent depuis le début) et un niveau très faible, dans la lenteur établie par les mesures précédentes. Se termine par un retour progressif (*accelerando*) à la métrique de base (3/8) ;
- mm. 39-49 : retour stationnaire à la cellule de base obstinée de la mesure 7 (tirer-pousser, noire-croche), en impliquant cette fois-ci un autre type de déphasage temporel : plaquer/effleurer la corde. En effet, dans les mesures 39-40, un tirer correspond à un glisser ascendant (corde plaquée sur la touche) et un pousser à un glisser descendant (corde effleurée, non plaquée). Petit à petit, le geste de plaquer survient plus tôt – donc pendant le tirer – pour finalement aboutir au geste inverse (mesure 49), le tirer correspondant toujours à un glisser ascendant (sans corde plaquée) et le pousser à un glisser descendant (avec corde plaquée). Il y a donc absence de synchronicité entre un geste de type percussif (plaquer une corde, appuyer) et un geste continu (faire glisser ses doigts) vis-à-vis du tirer-pousser de la main droite. Puisque ce déphasage concerne

¹³⁹⁰ Contrairement à ce qu'il laisse supposer, le terme « homochrone » désigne un élément A de même durée qu'un élément B lui succédant, et non deux éléments A et B apparaissant au même moment.

un mouvement à l'intérieur d'un autre mode de jeu, nommons-le « déliement de second ordre » :



Figure 143 : déliement de second ordre dans *Study for String Instrument #1*. Le mouvement de plaquer la corde se déphase au sein de la cellule de base

- mm. 50-51 : inversion soudaine de l'association des composantes gestuelles de la cellule de base. Contrairement à ce qui se faisait depuis le début, le pousser est ici associé à un glisser ascendant et le tirer à un glisser descendant, de sorte qu'au milieu du mouvement, les mains de chaque musicienne se retrouvent voisines l'une de l'autre :

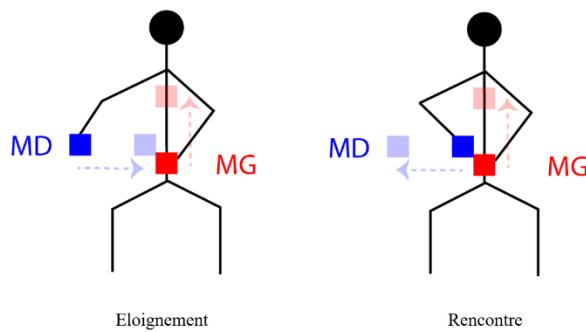


Figure 144 : relation de distance entre les mains des musiciennes de *Study for String Instrument #1*. Lorsque celles-ci se rencontrent (à droite), cela rompt la figure gestuelle cyclique qui s'était imposée (à gauche) depuis deux minutes environ

Ce moment « à l'envers » comporte également les deux possibilités d'enfoncement de la corde (plaquer, effleurer), comme l'illustre le schéma suivant. Ces deux mesures agissent tel un accident, c'est-à-dire une perturbation momentanée par rapport à un certain état d'équilibre (qui se rétablit rapidement), que ce soit pour leur durée, leur fonction de rupture par encadrement (une respiration avant et après) ou leur caractère gestuel antagoniste :

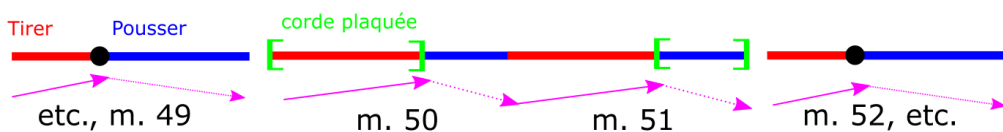


Figure 145 : accident visuel dans *Study for String Instrument #1*. Les deux mains sont voisines l'une de l'autre durant un bref instant (mm. 50-51)

- mm. 51-58 : légère accélération-décélération de la cellule de base – comme pour les mesures 18-24, mais cette fois-ci variée en ce qui concerne le geste de plaquer – avec des mouvements homochrones. La mesure 59 constitue un retour à la cellule de base inversée (par le sens du glisser et la succession pousser-tirer au lieu de tirer-pousser) et au déphasage proportionnel (comme à la mesure 7). La mesure 62 est une mesure pivot qui sert à inverser la cellule de base. Les mesures 65-68 forment la répétition identique de cette dernière, sur deux nuances différentes (le tirer sur une nuance *forte* et le pousser sur un *piano*) :



Figure 146 : cellule de base inversée dans *Study for String Instrument #1*, revenant à l'état initial grâce à la mesure 62 jouant le rôle de pivot

- mm. 69-83 : le geste de tirer est supprimé (fragmentation). Celui de pousser subit un déliement de premier ordre (une main reste fixe tandis que l'autre se déphase) à partir de la mesure 74, jusqu'à terminer sur un glisser vers l'aigu. Pour la première fois, il n'y a plus d'homorythmie entre les mouvements des deux mains. Ce geste de pousser dure une croche jusqu'aux mesures 77-83, où il subit une légère accélération-décélération :

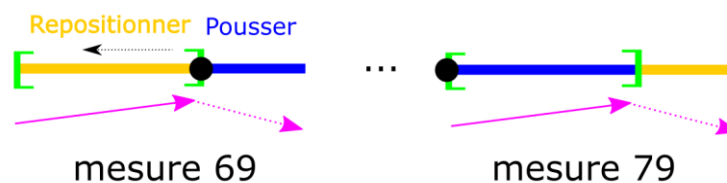


Figure 147 : déliement de premier ordre dans *Study for String Instrument #1*

- mm. 84-109 : récapitulation des techniques de composition précédentes. Débute par une réexposition variée des mesures 7-24 à partir de la cellule de base inversée (mains proches l'une de l'autre, mm. 50-51), qui n'agit plus comme un accident mais qui forme une phrase progressive. Puis sont employées les techniques suivantes : isomorphie entre les deux mains pour créer un pivot (les mm. 89, 95, 98 inversent la cellule de base), déphasage proportionnel, accélération-décélération, alternance de nuances, retrait du geste de pousser ou tirer (fragmentation).

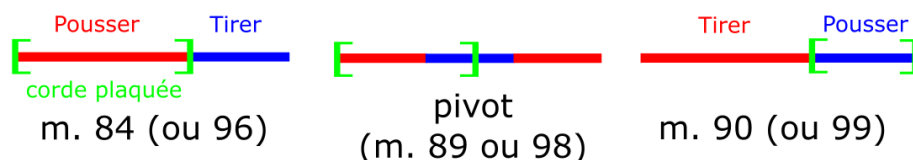


Figure 148 : alternance de deux cellules de *Study for String Instrument #1* grâce à une mesure pivot

- mm. 110-117 : en 3/8 avec un long mouvement poussé *forte*, suivi de deux mouvements tirés piqués, joués *pp*. Le compositeur ajoute l'indication « comme si vous dansiez¹³⁹¹ » et construit ces mesures sur le principe de la variation (absence du premier temps, changement de tirer en pousser, premier temps court, etc.). Cette phrase valsée ajoute une donnée « physicalisante » supplémentaire à la pièce¹³⁹² :

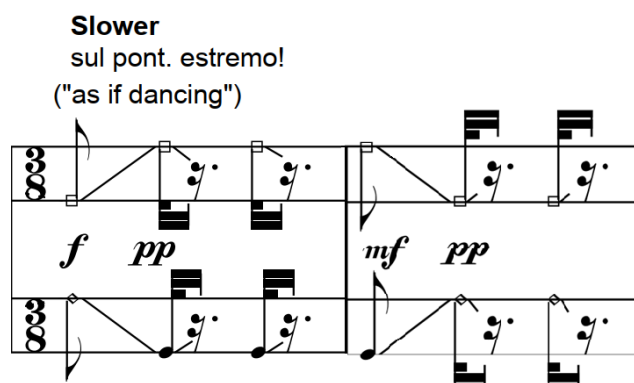


Figure 149 : motif de base (longue-brève-brève) du *topique* de la valse dans *Study for String Instrument #1*. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [partition] *op. cit.*, p. 3

- mm. 118-144 : longue *coda* mélangeant des techniques établies précédemment et intégrant des éléments nouveaux essentiellement percussifs (tape sur la touche – avec la main ou l'archet, *col legno*, corde grattée avec les ongles, forte pression de l'archet, *tremolo* vibré). La section débute par une isomorphie entre les deux mains (mm. 118-120), puis se présente une phase qui alterne les nuances *f* et *pp* en utilisant le bois de l'archet et intègre sporadiquement des tapes à la main droite. À partir de la mesure 139, deux motifs importants se succèdent l'un l'autre jusqu'à la mesure 159, le premier avec des notes longues et une dynamique importante, le second percussif, formé de plusieurs

¹³⁹¹ “As if dancing”. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [partition] *op. cit.*, p. 3.

¹³⁹² Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation de Simon Steen-Andersen et d'Eva Havshøj Ohrt (Edition·S).

tapes. Ce tressage notes longues/percussives est un moyen commode pour ajouter progressivement des éléments par « incrustation¹³⁹³ » :

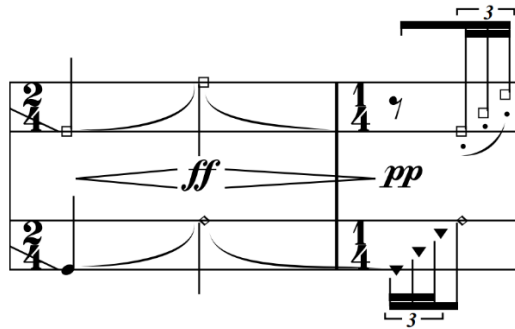


Figure 150 : motifs récurrents de la coda de *Study for String Instrument #1* intégrant des percussions. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [mm. 139-140] [partition] op. cit., p. 4

- mm. 145-160 : les musiciennes doivent effectuer certaines notes avec un *tremolo* vibré volontairement exagéré¹³⁹⁴. L'écriture procède par fragmentation (suppression du motif percussif dans la figure précédente). Peu après un accident visuel (m. 150), une indication apparaît : « les mains se touchant pratiquement l'une l'autre, comme si deux objets échangeaient de l'énergie cinétique...¹³⁹⁵ ». La formation d'un *objet sonore* débutant sur une forte pression de l'archet sur la corde (un pousser en crescendo *pp* => *ffffff* aboutit naturellement à un son saturé) et se terminant par une sonorité de *facture impulsionnelle* (tape sur la touche) semble faire passer l'énergie de la main droite à la gauche. Cette énergie canalisée par la main gauche est immédiatement dissipée à travers un glisser descendant suivi de trois brèves tapes effectuées en chemin inverse. Cette phrase est variée trois fois jusqu'à la mesure 160. Remarquons la courbe exponentielle présente pour les deux mains, qui contribue à renforcer ce transfert d'énergie, le « segment de contact » s'effectuant de manière encore plus rapide que si les gestes étaient réalisés de manière linéaire :

¹³⁹³ Ce terme emprunté au domaine cinématographique et photographique. L'incrustation consiste à incorporer des objets, individus, paysages ou décors dans une même image, par le biais d'une séquence filmée (ou photographiée) de manière indépendante.

¹³⁹⁴ Le compositeur écrit en effet : « le tremolo et vibrato des deux mains doivent être clairement visibles (= un peu exagéré) et identiques – comme si c'était les mêmes mouvements » [*Both hands' tremoli and vib. Should be clearly visible (= a bit exaggerated) and very equal – as if it was the same movements*]. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [partition] op. cit., p. 4.

¹³⁹⁵ “The hands practically touching each other, as if two objects exchanging kinetic energy...” *Ibid.*

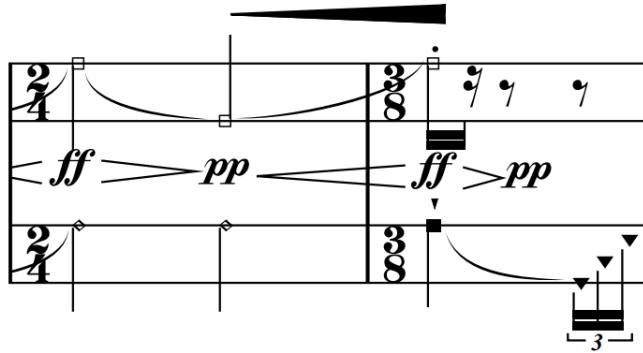


Figure 151 : transfert d'énergie entre les deux mains dans *Study for String Instrument #1*. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [mm. 152-153] [partition] op. cit., p. 4

- mm. 161-191 : la fin de l'étude demeure presque entièrement percussive. Les 8 dernières mesures comportent quelques indications de jeu pour une version en trio et sont écrites uniquement avec des notes vibrées. Ainsi, les trois musiciennes, chacune leur tour, effectuent ce geste introverti :

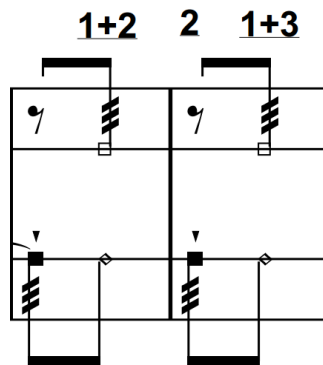


Figure 152 : répartition des gestes selon le trio de musiciennes de *Study for String Instrument #1*. STEEN-ANDERSEN, Simon. *Study for String Instrument #1* [mm. 187-188] [partition] op. cit., p. 4

Analyse des paramètres de composition

Dans *Study for String Instrument #1*, une cellule de base est variée selon une quinzaine de paramètres de jeu (presser/effleurer la corde, tremblé-vibré, tirer-pousser, repositionner l'archet, frotter avec le bois, frotter sur le chevalet, tapoter avec l'archet, frapper avec la main, faire bruisser l'archet contre la corde, gratter avec les ongles, glisser les doigts le long de la corde, etc.) et structurée à l'aide de plusieurs techniques compositionnelles : déphasage proportionnel à effet pendulaire, accélération/ralentissement, *homochronie* (sensation d'équilibre cyclique, de type *sillon fermé*), dynamique, déliement de premier et second ordre, accident visuel, fragmentation, *topique* de la valse, intégration d'éléments percussifs, « polyphonie ». Ces différents traits d'écriture créent un réseau de relations contrapuntiques entre le sonore et le visuel. Certaines de ces caractéristiques sont intrinsèquement isomorphes, c'est-à-dire que le son et le mouvement correspondent à tout instant (ainsi en est-il du déphasage proportionnel et de l'accélération/ralentissement), tandis que d'autres apportent une information supplémentaire ou provoquent des « dissonances » entre ce qui est vu et ce qui est entendu :

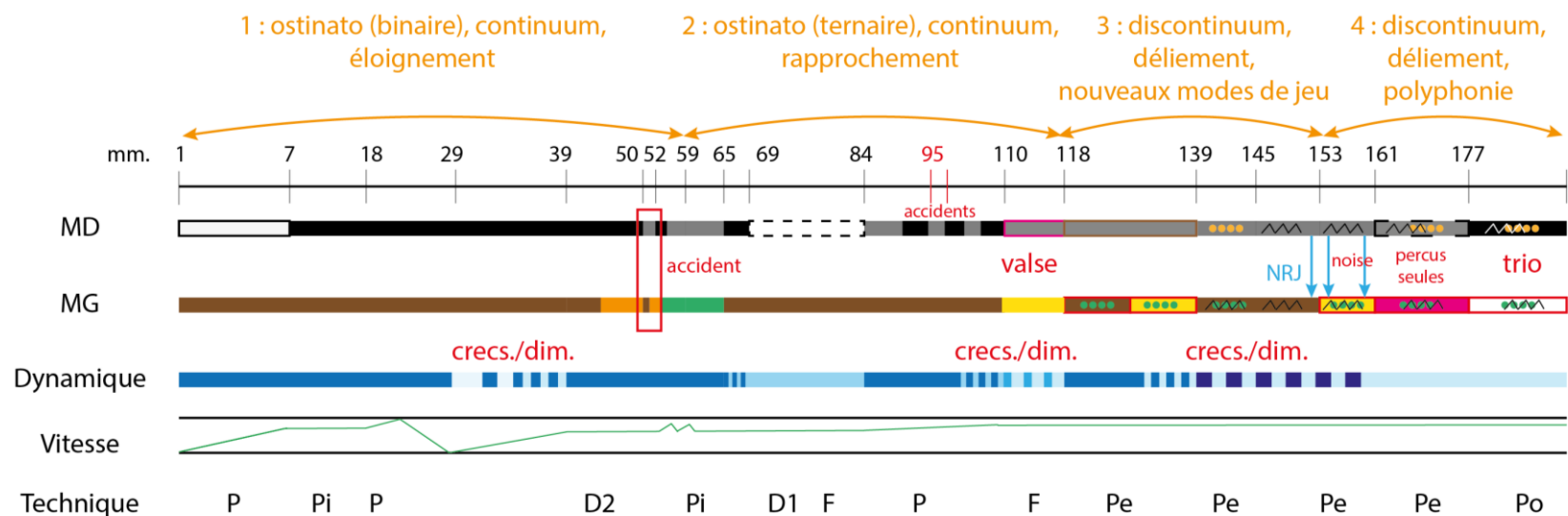
- Déliements de premier et second ordre : brouille le lien de cause à effet entre le geste et le son. Dans le premier cas, les mains sont déliées, ce qui fait perdre la consistance du geste obsessionnel qui prévalait depuis le début de l'étude. Dans le second, glisser en effleurant ou plaquant la corde est identique d'un point de vue optique mais différent d'un point de vue sonore. Les mains suivent la même trajectoire spatiale que pour la cellule de base (un tirer correspond à un mouvement ascendant et inversement, les deux mains débutant et terminant leurs mouvements en même temps) mais il se crée une variation sonore qui n'est pas perceptible par le geste du fait de la distance à laquelle se situe le spectateur – celui-ci ne peut observer de différence entre une corde plaquée et une corde effleurée ;
- Fragmentation : puisque l'archet doit revenir à sa position initiale pour pouvoir effectuer deux tirer (ou pousser) à la suite, le geste est visuellement identique à la cellule de base mais l'auditeur entend le geste d'effleurement au lieu du *glissando* réalisé à l'archet. Lorsque la cellule est fragmentée, le son est presque inaudible, donc le geste de repositionner l'archet, indiqué dans la partition, devient pur mouvement, c'est-à-dire un

objet esthétique en soi. Dès les premières mesures, ce *geste de sélection*¹³⁹⁶ doit être de plus en plus lié à celui de « remonter ses doigts le long de la touche ». Petit à petit, le grincement des doigts le long de la corde, élevé au rang d'élément structurel mais quasi-inaudible, disparaît pour laisser place à une cellule « entière » (continûment sonore) ;

- Accident visuel : perturbation qui rompt l'équilibre du régime obsessionnel instauré depuis les premières mesures par la cellule de base. Cette rupture s'effectue moins par le changement sonore que par la figure gestuelle (le son est identique avant et après, mais les mains sont rapprochées et la cellule de base est inversée durant deux mesures) ;
- Phrase en 3/8 : bien que furtive, le *topique* de la valse ajoute une information chorégraphique supplémentaire ;
- Éléments percussifs : permet de contrebalancer le continuum sono-visuel présent durant les trois premiers quarts de l'étude. Tout comme les déliements, l'intégration d'éléments percussifs puis polyphoniques finissent par défaire une bonne fois pour toutes cet équilibre visuel de forme cyclique ;
- Transfert d'énergie : figure perceptible visuellement mais confirmée uniquement par le son. Le geste s'effectue de manière non-linéaire (une courbe exponentielle est dessinée au lieu de la droite habituelle). La concentration de l'énergie dans un intervalle de temps très petit accentue en effet le point culminant *ff* (transfert d'énergie) ;
- Passage en trio : division d'une donnée visuelle unique en plusieurs points de l'espace. Le spectateur discerne enfin trois performeuses indépendantes sur scène.

Le graphique suivant permet d'avoir une vue synoptique de la forme musicale, récapitulant ainsi les techniques décrites ci-dessus et mettant en valeur le processus de composition par combinaisons et accumulation. La division en quatre parties est discutée ci-après :

¹³⁹⁶ Terme emprunté à la typologie du geste instrumental de Claude Cadoz. Un *geste de sélection* est un geste qui n'émet pas de son en lui-même mais qui le prépare. Dans le cas d'un instrument à cordes, le placement des mains et des doigts aux bons endroits de la touche sont des *gestes de sélection*.



- | | | | |
|-----------------------|--|--------|----------|
| ▬ tirer/positionner | ▬ sur le chevalet | ▬ ff | ▬ Gp G'e |
| ▬ tirer/pousser | ▬ avec le bois | ▬ f | ▬ Ge G'p |
| ▬ pousser/tirer | ••• taper avec l'archet sur les cordes | ▬ mf | ▬ G'p Ge |
| ▬ positionner/pousser | ••• taper avec la main sur la touche | ▬ p | ▬ G'e Gp |
| | ~ vibré | ▬ pp | ▬ Ge G'e |
| | | ▬ pppp | |
-
- | | | |
|---|------------------------------|--------------------------------|
| P : déphasage proportionnel | F : fragmentation | G = glisser (tête -> cordier) |
| Pi : inversion du déphasage proportionnel | Pe : modes de jeu percussifs | G' = glisser (cordier -> tête) |
| D1 : déliement de premier ordre | Po : polyphonie | p = presser la corde |
| D2 : déliement de second ordre | | e = effleurer la corde |
| | | ▬ gratter avec les ongles |

Figure 153 : représentation synoptique proportionnelle de *Study for String Instrument #1*. Les mentions « cres./dim. » indiquent que les nuances concernées sont réalisées de manière progressive

Éléments formels de la spectacularité

La figure précédente fait apparaître des éléments de répétition de degrés différentes (reprise, réexposition, récapitulation) ainsi qu'une progression de l'ordre du continu au discontinu, dont la transition s'effectue par un tressage alternant des tenues et des éléments impulsifs. L'intégration progressive de ces derniers peut s'analyser à l'aide du modèle voix-percussion de Martin Laliberté¹³⁹⁷. Bien que le travail de l'auteur propose d'éclairer des problèmes organologiques, ces réflexions deviennent ici une aide à l'analyse : la forme de *Study of String Instrument #1* glisse progressivement de l'archétype de gestes vocaux à celui de gestes percussifs. En effet, la pièce présente dans un premier temps des sons entretenus à hauteurs perceptibles, et progresse vers des sons inharmoniques, à résonance décroissante. Visuellement, il s'agit de passer progressivement de gestes amples, fluides, entretenus vers des gestes réalisés par à-coups, qui sont rapides et dont la trajectoire dans l'espace est difficilement discernable.

Dans *Study for String Instrument #1*, des éléments spectaculaires¹³⁹⁸ possèdent un rôle formel local et s'inscrivent dans une progression allant d'un profil continu (*geste vocal*) à un profil discontinu (*geste percussif*). Une dialectique s'opère entre le son et l'image et fait émerger une forme musicale fondée sur quatre paramètres : choc entre le continu et le discontinu, rapprochement/éloignement des mains, entrée progressive d'éléments percussifs, *homochronie/hétérochronie*. Il apparaît quatre phases dont les frontières semblent poreuses (*cf.* figure précédente) :

- 1) Série de gestes obstinés pendant la moitié de la pièce, avec un *tempo* variable. Le schéma que forment les mains est dans une relation d'éloignement et est interrompu un bref instant par un accident, où les mains sont rapprochées. Il s'ensuit une reprise et une progression vers la phase 2 ;
- 2) Toujours dans un rapport mécanique, les mains se rencontrent de nouveau, cette fois-ci de manière non accidentelle, dans une progression de la phase précédente. Les mains entretiennent un rapport de rapprochement qui n'agit cette fois-ci plus comme un accident mais comme une unité phraséologique inédite. Cette phase se termine sur un

¹³⁹⁷ Un tableau comparatif des deux archétypes est disponible en annexe. Pour plus d'informations, *cf.* : LALIBERTÉ, Martin. « Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments », *op. cit.*

¹³⁹⁸ Par exemple, les mains entretiennent une relation antagoniste dictée par deux schémas de base (éloignement, rapprochement) qui forment des éléments saillants (accidents, transferts d'énergie) situés à des endroits stratégiques.

passage valsé, donnant à la pièce une caractéristique physicalisante qui crée un contraste avec le binarisme mécanique majoritairement en place depuis le début ;

- 3) Les mains sont déliées et agissent chacune leur tour, intégrant progressivement des éléments percussifs. Ces derniers créent un contraste avec le continuum sonore présent depuis le début et agrandissent ainsi l'espace de jeu. Cette phase est d'une spectacularité moins linéaire. Par exemple, les *tremoli* et les notes vibrées doivent être un peu exagérés afin d'être « clairement visibles » [*clearly visible*] ;
- 4) Dans les dernières mesures, après un rapprochement des mains ayant une fonction structurante et formant un pic d'énergie, les informations sont distribuées suivant les trois musiciennes. Cela crée une polyphonie visuelle où l'aspect percussif est prédominant.

Conclusion

Pour *Study for String Instrument #1*, Simon Steen-Andersen part d'un échantillon – il emploie lui-même le terme « sample » – et le décompose en ses éléments individuels dans le but d'autonomiser progressivement les mouvements. En écrivant des didascalies qui indiquent aux interprètes d'effectuer les mouvements les plus amples possibles¹³⁹⁹, de faire ressortir le caractère dansé d'une phrase ou d'explicitier un transfert d'énergie entre leurs mains, le compositeur met l'aspect spectaculaire au même niveau d'importance que l'aspect sonore. Dans ce processus de monstration, la problématique du geste est centrale. Les mouvements sont composés pour être vus (persistance de mouvement de va-et-vient, relation entre les mains, dissonances visuelles, simple plaisir esthétique). Sans faire appel à des outils externes, l'analyse a permis de révéler des éléments structurels saillants qui, pour l'auditeur-spectateur, se donnent à voir autant qu'à entendre. Néanmoins, une analyse complémentaire d'une version en solo mériterait d'être croisée. En effet, celle-ci ne semble pas apporter les mêmes informations puisque l'image d'une chorégraphie de groupe vient épaissir la densité d'information visuelle et l'effet sonore d'*unisson* disparaît lorsque l'interprète est seul(e).

¹³⁹⁹ C'est pourquoi les versions comportant au moins un violoncelle semblent être plus en adéquation avec le projet esthétique. Le violoncelle constitue par ailleurs un des instruments de prédilection du compositeur, ainsi qu'en témoignent les œuvres suivantes : *4 Petites* (1998), *Beside Besides* (2003), *Amid* (2004), *Nothing Integrated* (2007), *On and Off and to and Fro* (2008) et *Study for String Instrument #3* (2011).

Finalement, il existe une dialectique entre le voir et l'entendre qui est motivée par une dissociation entre le caractère discontinu du geste d'aller-retour et la continuité du son. Simon Steen-Andersen s'approprie l'illusion sonore de prédilection des instruments à cordes (son continu à partir d'un geste binaire antagoniste : le tirer-pousser) en l'exploitant sous toutes ses déclinaisons et en l'étendant à un niveau chorégraphique. Par exemple, lorsque les sonorités demandées sont extrêmement faibles en volume, le geste instrumental se situe à la frontière de l'audible. Il est quasiment réduit au pur mouvement.

Le spectateur assiste à une « répétition insistante sur laquelle il semble qu'on ne puisse intervenir, chaque répétition renouvelant l'énergie¹⁴⁰⁰ ». Cette mécanisation est observable et audible en tant qu'objet propre de la composition. Les deux mains entretiennent un rapport chorégraphique qui s'apparente étrangement à un geste technique d'artisanat, comme celui de scier. Dans *Study for String Instrument #1*, la répétition incessante du geste conduit le spectateur à être encore plus attentif à ce qu'il voit, c'est-à-dire deux mouvements équivalents dans leur qualité d'effort¹⁴⁰¹. Le processus de monstration peu évolutif consiste à fixer une composante dans le but d'en faire évoluer une autre, ou comme le dit Michel Chion, « entre plusieurs objets sonores, la permanence d'un caractère est la base concrète d'une structure de variation de valeur formant le discours abstrait¹⁴⁰² ». En effet, la répétition incessante rend discernable les micro-variations (glissement progressif d'un paramètre : déphasage). Le geste mécanique et « aiguise » l'attention de l'auditeur-spectateur, qui perçoit une forme globale perturbée par des éléments audibles, visibles ou les deux à la fois.

¹⁴⁰⁰ Définition de l'Unité Sémiotique Temporelle « obsessionnelle ». *Les cahiers du MIM*, 2009, n°1 : Créer avec les Unités Sémiotiques Temporelles, p. 21.

¹⁴⁰¹ Selon la théorie de Rudolf Laban, les mains possèdent la même harmonie d'effort et sont donc équivalentes. Les mouvements des deux mains sont en effet ramenés à la même combinaison de gestes élémentaires : l'archétype presser-glisser. Seul diffère un accent sur le Poids pour l'action de *frotter* par rapport à celle de *glisser*. En outre, *presser* et *glisser* sont deux actions élémentaires dont ne diffère que le facteur de Poids. Il existe donc une harmonie de l'effort sur deux niveaux : l'effort d'une main en tant que combinaison de deux actions élémentaires et la similarité de l'effort entre chaque main.

¹⁴⁰² CHION, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale, op. cit.*, p. 67.

Le patch bien tempéré III (Tom Mays, 2013)

Tom Mays occupe une place de professeur assistant au CNSMDP, où il enseigne les nouvelles technologies appliquées à la composition¹⁴⁰³. Tandis que les deux premiers opus concernent le traitement en temps réel d'un vibraphone puis d'un saxophone, *Le patch bien tempéré III* est une pièce pour Karlax¹⁴⁰⁴, flûte et électronique composée en 2013. Afin de souligner l'aspect « musique de chambre », chacun des deux instruments est relié à son propre ordinateur – ce qui les rend autonomes l'un de l'autre – et les haut-parleurs se situent derrière les musiciens (et non en façade) afin de simuler une diffusion « naturelle » du son, plus proche des instruments.

Un des problèmes qui survient dans la création d'un répertoire pour Karlax, outre le *mapping* des différentes variables qui doit être pertinent en matière de jouabilité, est celui d'un système de notation. Deux réunions de réflexion ont eu lieu à ce sujet en 2011-2012 au CNSMDP, auxquelles Tom Mays a participé. À la suite de ces discussions et avec l'aide de Francis Faber, interprète de la Fabrique Nomade – ensemble de chambre spécialisé dans l'interprétation de musiques électroacoustiques – une notation à la fois précise et ergonomique a été définie à partir des contraintes de *mapping* vis-à-vis de la facture de l'instrument¹⁴⁰⁵. Afin de faciliter la partie d'analyse, voici une brève description de la notation utilisée pour *Le patch bien tempéré III* :

- Les touches (cinq par main) et pistons (quatre par main) sont notés à l'aide d'une double portée de cinq lignes : têtes de notes rondes placées sur les lignes (touches) et têtes

¹⁴⁰³ Tom Mays travaillait auparavant à l'IRCAM en tant que réalisateur en informatique musicale pour des compositeurs invités (tels que Michel Portal, Michaël Levinas ou Georges Aperghis). C'est donc sans surprise que son activité de compositeur se penche sur l'utilisation des nouvelles technologies.

¹⁴⁰⁴ Le Karlax fait partie des instruments MPE (Multidimensional Polyphonic Expression), nommés comme tel en raison de quantité de degrés de liberté gestuels pris en compte par le dispositif de capteurs. Cette amélioration du protocole MIDI, normalisée par Geert Bevin en 2015, rend par exemple possible la variation d'une hauteur de note au sein d'un accord plaqué [*polyphonic aftertouch*]. Ce faisant, les instruments MPE (comme le Karlax, mais aussi le Continuum, le Bop Pad, le Sound Plane, le Linnstrument ou le Seaboard) sont théoriquement en mesure de fournir des possibilités expressives supplémentaires par rapport à des contrôleurs MIDI standard. Le Karlax est mis au point en 2010 par la société Da Fact. Sans fil et en forme de clarinette, il est doté d'un gyroscope (prenant en compte l'inclinaison de l'instrument suivant les trois dimensions) et d'un accéléromètre (qui détecte les variations de vitesse dans les trois dimensions). En y ajoutant les contrôles « mécaniques » (pistons, joystick, axe de rotation, touches continues, boutons), le Karlax est capable de générer jusqu'à 68 variables. Techniquement, chacun des instruments du *Patch bien tempéré III* (le Karlax et la flûte) possède un propre sous-patch encapsulé dans un patch Max/MSP nommé Oskar qui lui récupère les données des différentes variables.

¹⁴⁰⁵ MAYS, Tom., FABER, Francis. « A Notation System for the Karlax Controller ». In : Actes du colloque *14th International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Londres, 30 juin – 4 juillet 2014), pp. 553-556. Disponible sur : http://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014_509.pdf (consulté le 7 février 2019).

carrées disposées entre les lignes (pistons). L'enfoncement progressif de la touche est indiqué par un *crescendo* noté derrière la note ;

- L'axe de rotation et ses torsions en fin de courses sont notés à l'aide d'une portée de 3 lignes et de têtes de notes carrées. La ligne centrale représente la position neutre tandis qu'une rotation vers la gauche (droite) s'écrit dans la partie supérieure (inférieure). La torsion est indiquée par une flèche ;
- Les mouvements captés par le gyroscope sont représentés par deux cercles concentriques (indiquant respectivement une inclinaison de 45° et 90°) qui illustrent une vue « du dessus ». Celle-ci doit être adaptée par le performeur en se basant sur le *feedback* sonore ;
- Ceux de l'accéléromètre déterminent 6 impulsions de mouvement, notées à l'aide d'une flèche qui vient perpendiculairement butter sur un trait ;
- Les boutons et pédales disposent d'une portée indépendante.

La notation, qui est disponible sous le logiciel Finale¹⁴⁰⁶ en tant que police nommée Karlux Motion, peut être résumée à l'aide de la figure suivante¹⁴⁰⁷ :

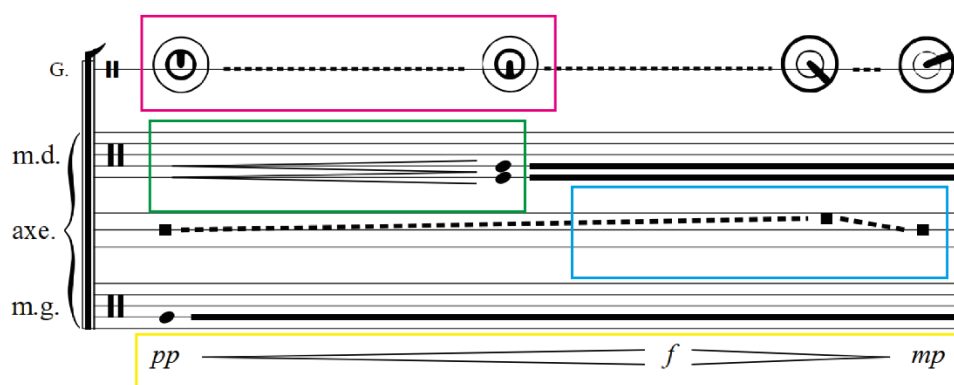


Figure 154 : notation pour Karlux utilisée dans *Le patch bien tempéré III*. MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré III* [m. 5, partie de Karlux] [partition] s.n., 2013, p. 1. Penché de 45° avant, l'instrument doit progressivement être incliné vers l'arrière (en rose) ; les deux premières touches de la main droite sont enfoncées progressivement (en vert) ; la main gauche fait tourner l'axe du Karlux vers la gauche puis le fait revenir à sa position initiale (en bleu) ; les nuances concernent l'enfoncement de la seconde touche jouée à la main gauche (en jaune)

Grâce à un microphone placée près de la bouche de l'instrumentiste, la flûte est traitée avec des harmoniseurs¹⁴⁰⁸ (qui réagissent à la hauteur et l'amplitude), un délai (dont les paramètres

¹⁴⁰⁶ Finale est un logiciel de notation musicale développé depuis plus de trente ans par MakeMusic. Disponible sur : <https://www.finalemusic.com/> (consulté le 22 mai 2019).

¹⁴⁰⁷ Les extraits de partition sont reproduits avec l'aimable autorisation de Tom Mays.

¹⁴⁰⁸ Pour plus de détails techniques au sujet de l'utilisation des harmoniseurs, cf. : MAYS, Tom. « L'harmoniseur augmenté ». In : Actes du colloque *JIM'15* (Montréal, 7-9 mai 2015). Disponible sur : http://jim.afim-asso.org/jim2015/actes/JIM15_Mays_T.pdf (consulté le 20 février 2019).

varient également selon l'amplitude et la hauteur) et une réverbération. En ce qui concerne le KarlaX, les touches de la main gauche déclenchent des sons de synthèse tandis que celles de la main droite modifient le timbre. Le gyroscope agit principalement sur l'intensité et la hauteur des sons. La modulation consiste en un *frequency shifter*¹⁴⁰⁹ et un effet de *tremolo* (variation d'intensité produite par un LFO) ainsi qu'une réverbération. L'analyse se base sur la version jouée à l'Entrepoint (Nice) le 20 juin 2018, dans le cadre de la journée *Workshop MPEI#1* coordonnée par Gaël Navard¹⁴¹⁰.

La pièce dure une dizaine de minutes et peut se diviser en trois grandes parties de même durée :

- 1) Variations sur une trame selon une intensité croissante ;
- 2) Événements vibrés/itératifs (développement de la partie 1), mieux délimités mais avec une nette accélération par rapport à la partie précédente. Plus énergique dans l'ensemble ;
- 3) Très longue trame (variations spectrales) sans silence.

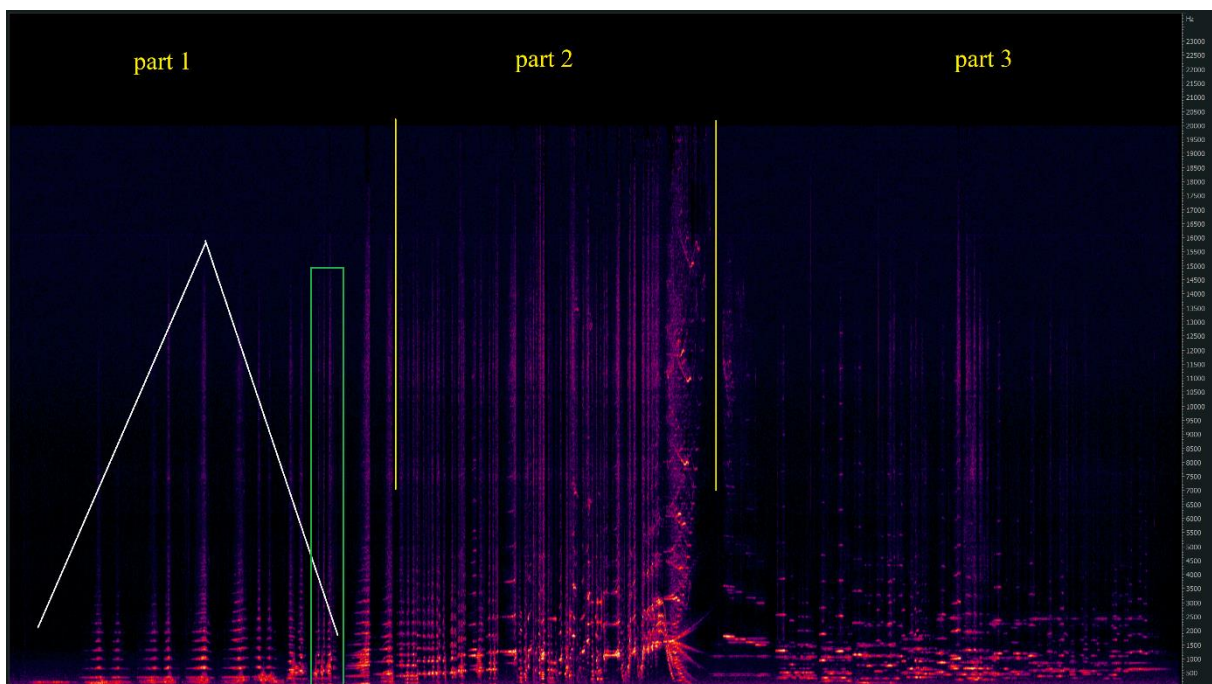


Figure 155 : sonagramme du *Patch bien tempéré III*. En blanc, la forme en delta de la partie 1. En vert une phrase sono-gestuelle faisant office de cadence (G-phrase 1)

¹⁴⁰⁹ L'effet *frequency shifter* déplace la fréquence de chaque harmonique selon une valeur fixe. De ce fait, et contrairement au *pitch shifter* (qui préserve les relations harmoniques en transposant le signal par demi-tons), les relations harmoniques sont perdues, ce qui permet d'obtenir une sonorité métallique proche de la modulation en anneaux.

¹⁴¹⁰ La vidéo est disponible sur : <https://youtu.be/fPdhY0OITU8> (consulté le 23 mai 2019).

La figure met en valeur une première partie faite de notes tenues répétées, une seconde où l'information est plus dense, enfin une dernière ne laissant place à aucun silence significatif et dont la richesse spectrale se concentre sur des *objets sonores* plutôt impulsifs. En zoomant plus près, on s'aperçoit que chaque tenue de la partie 1 contient sa propre identité spectrale :

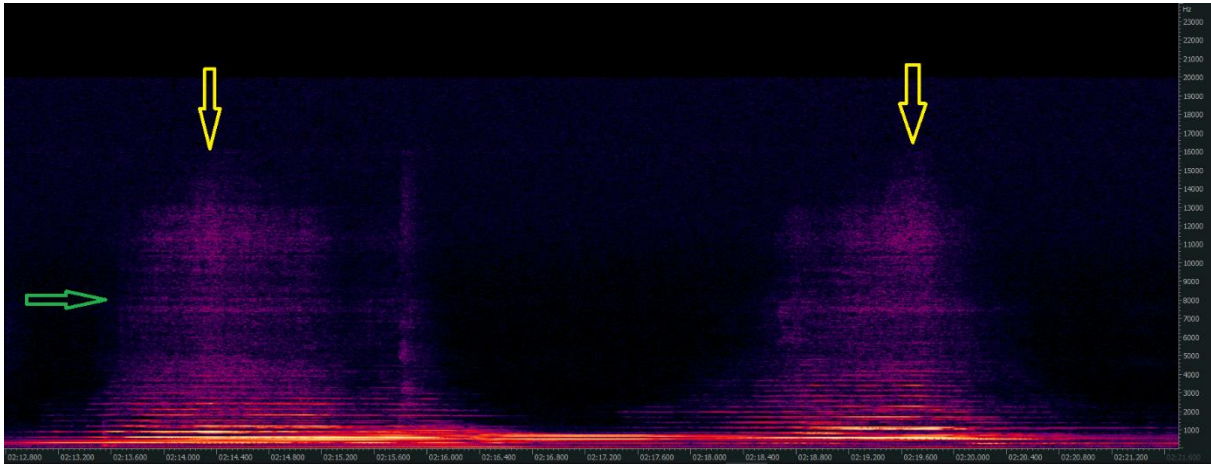


Figure 156 : comparaison entre deux trames successives de la partie 1 du *Patch bien tempéré III*. À gauche, la zone de renforcement comprise entre 13 et 16 kHz (en jaune) survient plus tôt que dans l'événement suivant, où la présence d'harmoniques vers 8 kHz disparaît (en vert)

Partie 1

La première partie, dont les sonorités se rapprochent de certaines pièces de Giacinto Scelsi (comme *Quattro pezzi su una nota sola*, 1959) ou Gérard Grisey (comme *Partiels*, 1975), est constituée de la répétition variée de plusieurs *trames*. L'inclinaison du Karlox, qui apparaît clairement comme un élément visuel saillant, accompagne l'accélération dans la répétition de la trame. Les mouvements de plus en plus amples rendent les variations spectrales et dynamiques encore plus prégnantes. Dans la découpe suivante, chaque phrase (notée par un numéro) est séparée de la suivante par un silence et une position de repos (Karlox penché en avant) :

- 1) Trame B (Karlox seul)
- 2) Trame AA' = phrase à deux parties (<> x2)
- 3) Trame AA' (*flutterzung* pour la flûte)
- 4) Trame B (Karlox + flûte) = A étiré d'un facteur 2
- 5) Trame B
- 6) Trame AA' (*flatt*)

- 7) Trame AA' sur un changement de hauteur significatif (annonce la « G-phrase » cadentielle)
- 8) G-phrase 1 (phrase gestuelle)
 - a. G-phrase 1-1 : CCD
 - b. G-phrase 1-2 (cadence) : motif accéléré de *ff* vers *pp* (flûte), anticipation de la partie 2
- 9) Trame E (*coda* 1/2)
- 10) Trame E (*coda* 2/2)

Le premier tiers du *Patch bien tempéré III* est construite en dix phrases qui réalisent une progression discursive claire : exposition d'une trame par le Karlox, reprise avec la flûte, répétitions, extension de l'unité phraséologique, reprise, élément cadentiel (G-phrase + désinence), *coda*. D'un point de vue musical, l'intensité suit une forme en arche et l'augmentation de la densité d'information n'intervient qu'à la fin (G-phrase). Le geste épouse complètement celle du son. Le geste définit une règle d'*articulation* grâce à une position de repos et, au-delà de sa fonction sonore, agit comme un repère phraséologique certain qui découpe régulièrement le flux sonore. La G-phrase constitue une unité phraséologique expressive et spectaculaire qui sera détaillée par la suite.

Partie 2

Dans cette partie centrale, le matériau morphologique se diversifie par la présence de trilles, *tongue rams* et notes piquées (flûte) ainsi que par des modulations timbrales plus importantes (Karlox). Quant à l'agencement des événements, ceux-ci se déploient dans un rythme plus rapide que précédemment, sans de réels silences, ce qui épaissit la densité d'information d'une manière plus générale. Il est possible d'établir une phraséologie indicative de cette seconde partie, qui devient nébuleuse sur la fin puisque l'augmentation de la densité d'information, par des évolutions courtes, ne montre pas ou peu de processus apparent ni ne permet d'établir une segmentation claire :

- G-phrase 2
 - a. G-phrase 2-1 (élan) : motif accéléré (flûte) de *pp* vers *ff* (fonction inversée par rapport au motif joué précédemment)

- b. G-phrase 2-2 : motif CCC varié joué au Karlax (geste de plus en plus ample) + *flatt* flûte
- G-phrase 2
 - a. G-phrase 2-1 : motif accéléré
 - b. G-phrase 2-2 : motif CCC
 - c. *Pizz.* flûte AA (cadence)
- Trilles flûte BB'
 - a. B est en deux parties
 - b. B' également mais sur une hauteur différente
 - c. *Pizz.* flûte A (cadence)
- Suspension, puis *pizz.* flûte A (*rall.*) + *tongue ram* (cadence)
- Trilles flûte BBB, puis brefs *pizz.* + *tongue ram* (cadence)
- Suspension/élan sur grand *cresc.*, puis brefs *pizz.* + *tongue ram* (cadence)
- « Électrique » A : en trois étapes (tenue, trille, tenue formantique)
- Flûte : impulsions (percussif + aléatoire)
- « Électrique » B : en 2 étapes
- Tenue du Karlax domine la flûte, finit par des *pizz.* (flûte)
- « Électrique » C : en 1 étape
- Phrase saillante : motif de *pizz.* joués *f* au Karlax, au timbre significatif et joué sur un *rall.*
- Cadence/transition : impulsions de type percussif (flûte seule)
- Trame qui débute par un *pizz.* aléatoire (fonction inversée par rapport aux impulsions précédentes) et termine sur un *tongue ram*
- « Électrique » C avec une tenue supplémentaire dans le grave, termine par un *tongue ram*
- Trilles x2 (flûte) + grand *cresc.*
- Phrase en 3 parties de type ABA'
 - a. Descente-montée de notes piquées à la flûte seule, sur la variation dynamique $ff > p < f$
 - b. Trame au Karlax ($f > p < ff$) sur une tenue à la flûte
 - c. Comme dans « a », avec des hauteurs de notes légèrement différentes. La montée assure une transition avec la G-phrase suivante
- G-phrase 3

- a. G-phrase 3-1 : montée de la phrase précédente, en notes piquées, jouée en *crescendo* et *accelerando* (flûte seule) ;
 - b. G-phrase 3-2 : suite de 4 trames au Karlox (sur des trilles joués à la flûte) de type <> jouées de plus en plus fort
- Cadence Partie 2 : longue descente formantique

Comme dans la partie 1, on relève plusieurs phrases gestuelles, mais aussi des gestes récurrents (trilles, *pizz.*, *tongue rams*) et une figure (nommée « Électrique ») qui se décompose progressivement. En revanche, il ne semble pas y avoir de schéma formel clair. Une cadence spectaculaire termine néanmoins la deuxième partie du *Patch bien tempéré III* et constitue l'événement le plus saillant de l'œuvre. De façon certaine, ce geste cadentiel établit une nette rupture entre les deux derniers tiers de la pièce.

Partie 3

Dans cette dernière partie, le joueur de Karlox doit réaliser des variations subtiles en ce qui concerne l'inclinaison (petites glissades, variations d'intensité et de timbre) et la rotation de l'instrument (*tremolo*). Plus le Karlox est droit, plus le son est fort. À la manière de la première partie, celle-ci est constituée d'une suite de trames, cette fois-ci enchaînées au lieu d'être séparées par des silences. La découpe ne constitue donc ici qu'une donnée de faible importance si on la compare à une analyse spectrale qui aurait ici tout son sens, bien que n'étant pas l'objet de la présente étude :

- F201¹⁴¹¹ : descente continue sur 4 notes ;
- F202 : notes détachées et prolongées par l'harmoniseur ;
- F203 : *id.* ;
- F204 : très longue trame, par vagues, non segmentable (de type drone) jusqu'à la fin.

¹⁴¹¹ Nous employons ici la notation utilisée par le compositeur. Celle-ci détermine les différents comportements du patch Max/MSP.

G-phrases

Après cette analyse phraséologique, focalisons-nous sur les gestes du performeur, en particulier sur les inclinaisons du Karlax car ce sont les seuls vraiment visibles (la rotation de l'axe de l'instrument est imperceptible). La figure précédente fait en effet apparaître une forme musicale fragmentaire qui possède néanmoins des nœuds structurels où le geste du performeur est spectaculaire, en particulier dans la liaison des différentes parties. Parmi les éléments qui constituent des unités de sens, détaillons trois exemples significatifs (nommés G-phrases dans la section précédente).

Exemple 1

La première G-phrase intervient comme événement cadentiel de la partie 1. Elle est constituée de deux phases :

- 1) La première est construite à partir de deux unités (nommées C et D) et construite selon la structure CCD
 - a. L'unité C consiste à exercer un mouvement circulaire rapide avec le Karlax : d'abord penché en avant, l'instrument doit pointer sur la gauche, être incliné vers l'arrière puis finir par pointer en direction de la droite du performeur. Le mouvement s'accompagne d'un *objet sonore* en delta qui atteint son maximum d'intensité lorsque le Karlax est penché en arrière
 - b. L'unité D, deux fois plus longue, consiste à lentement faire basculer le Karlax de sa position de repos à une inclinaison au-dessus de l'épaule droite :

The image shows a musical score for Example 1, enclosed in a red border. It consists of three staves. The top staff is divided into two sections, each labeled 'mouvement circulaire' with a circular diagram showing the instrument's orientation. The middle staff contains notes with dynamics markings: p, f, p, f, p, ff. The bottom staff contains notes with dynamics markings: p, f, p, f, p, ff. The score is divided into three measures: two labeled 'C' and one labeled 'D'. A tempo marking '♩ = 72' is at the bottom left.

Figure 157 : G-phrase 1-1 du *Patch bien tempéré III*. MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré III* [mm. 8-10, partie de Karlax] [partition] *op. cit.*, p. 1

- 2) La seconde partie est un motif cadentiel (joué uniquement par la flûte) construit sur un *accelerando* débutant en *ff* et terminant sur un *pp* :

Figure 158 : G-phrase 1-2 du *Patch bien tempéré III*, motif cadentiel. MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré III* [m. 11, partie de flûte] [partition] *op. cit.*, p. 2

Enfin, la G-phrase 1 permet à la fois de conclure le premier tiers de la pièce ainsi que d'anticiper le contenu à venir dans la section suivante. D'un point de vue structurel, l'articulation de la phase 1 en deux motifs identiques suivis d'un motif contrastant se perçoit tant sur le plan sonore que visuel. Gestuellement, l'inclinaison du Karlax suivant une trajectoire diagonale (au-dessus de l'épaule droite) agit comme un événement de fermeture d'une action. Il marque la fin d'une unité phraséologique pour le Karlax tandis que pour la flûte, le paramètre d'intensité agit tel un fondu de sortie (de type *delay*) qui assure une véritable fin à cette unité cadentielle.

Exemple 2

La seconde G-phrase est construite à l'inverse de la première : le motif accéléré de la flûte est joué en premier, cette fois-ci dans un *crescendo*. De cette manière, il agit comme un élan et non une dissipation d'énergie. Ce n'est qu'ensuite que le performeur exécute des mouvements circulaires avec son l'instrument. Contrairement à l'exemple précédent, ces mouvements sont de plus en plus amples. Dans cette G-phrase, la flûte accompagne le Karlax sur un *flatterzung* qui suit la même trajectoire d'amplitude.

Les deux G-phrases, bien que construits de manière opposée, agissent de la même manière : l'inclinaison de l'instrument, en tant qu'élément visible saillant, accompagne la musique de manière quasiment didactique. Dans le premier cas, on repère une relation contrapuntique du

paramètre d'intensité entre la flûte et le Karlux, de telle sorte que les instruments semblent s'échanger de l'énergie (flèches bleues) :

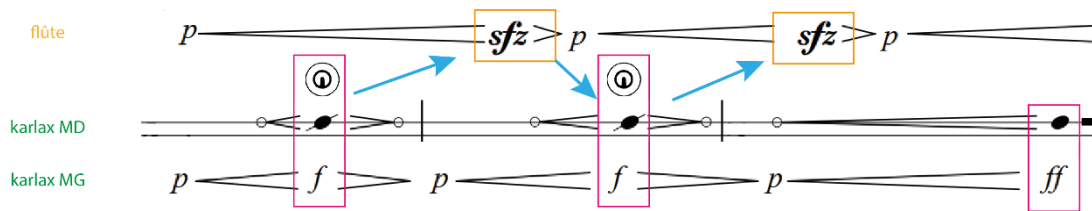


Figure 159 : contrepoint dans la G-phrase 1-1 du *Patch bien tempéré III*. Les rectangles roses indiquent les pics d'intensité sono-visuels au Karlux ; les rectangles oranges concernent la flûte

Dans le second cas en revanche, le volume sonore évolue quasiment au même moment bien que dans des directions opposées, comme l'illustre cette figure :

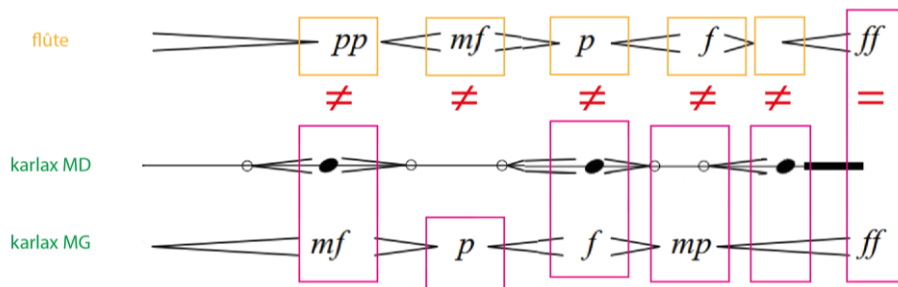


Figure 160 : contrepoint dans la G-phrase 2-2 du *Patch bien tempéré III*

Chaque pic d'intensité est localisé : lorsque le Karlux voit son intensité atteindre un maximum, la flûte est à son intensité minimum (et inversement). Ces deux exemples, en plus de constituer des unités phraséologiques saillantes, mettent en valeur un procédé d'écriture qui se concrétise par un caractère spectaculaire de la performance. Dans la G-phrase 1 par exemple, une forme simple se dégage dans la correspondance entre l'énergie gestuelle et l'énergie sonore, dont la somme semble naviguer entre les deux performeurs :

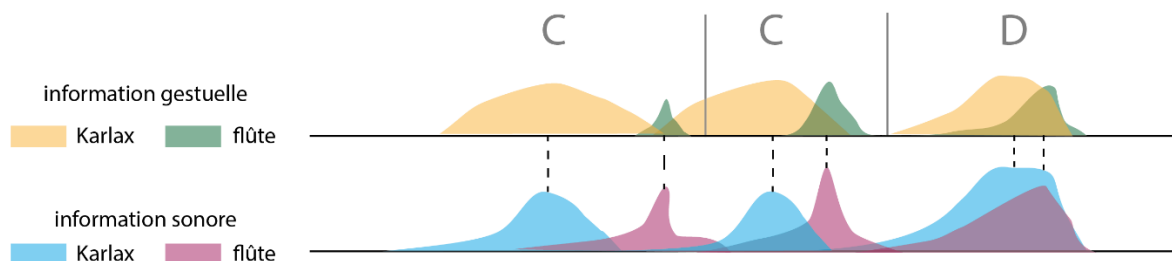


Figure 161 : schéma d'énergie dans la G-phrase 1-1 du *Patch bien tempéré III*. L'information sonore prend en compte les paramètres de timbre et d'intensité ; l'information gestuelle prend en compte les déplacements des membres et de l'instrument dans l'espace

C'est précisément l'échange d'énergie sono-gestuelle entre la flûtiste et le joueur de Karlax et la répétition d'un motif de base qui créent une forme cohérente faisant sens pour l'auditeur-spectateur. Dans la G-phrase 2, la relation est moins claire puisque la flûtiste n'effectue pas de gestes aussi prononcés et que ceux-ci viennent parfois après le son (flèches pointillées rouges) :

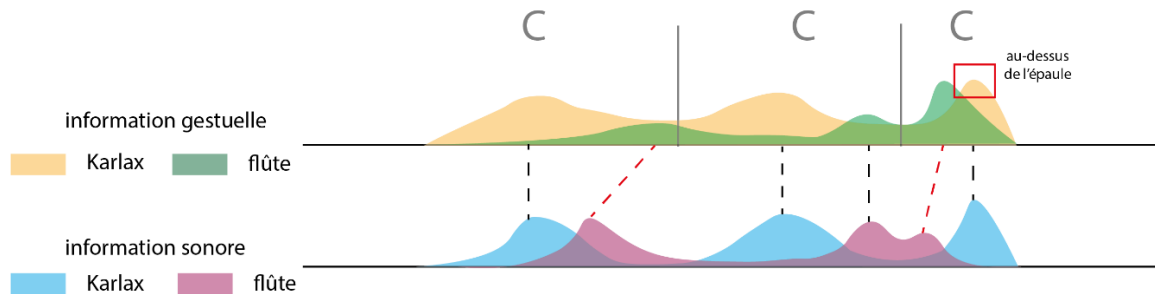


Figure 162 : schéma d'énergie dans la G-phrase 2-2 du *Patch bien tempéré III*

Exemple 3

La troisième G-phrase met un terme à la seconde partie de l'œuvre. Elle est constituée de trois unités :

- 1) Montée en notes piquées, jouée en *crescendo* et *accelerando* (flûte seule) ;
- 2) Suite de quatre trames de type $\langle \rangle$ jouées de plus en plus fort au Karlax, qui doit être penché d'avant en arrière à chaque fois et où chaque répétition ajoute de l'épaisseur spectrale à la trame (en bleu dans la figure suivante). La flûte marque l'articulation selon le même schéma, avec un trille tenu où la note gagne en hauteur à chaque itération. Comme dans la G-phrase 2, les variations dynamiques s'opposent entre les deux instruments (en rose et orange) :

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Guitar (G.), Middle Distance (m.d.), and Middle Ground (m.g.). The score is divided into four occurrences by vertical red lines. Each occurrence features a trill on a specific note. The dynamics are indicated by arrows and boxes: Occurrence 1 (ff to p), Occurrence 2 (mp to p), Occurrence 3 (mp+ to p), Occurrence 4 (mf to pp). The guitar part is marked with circled notes and pink boxes, the middle distance with dots and pink boxes, and the middle ground with a blue box.

Figure 163 : G-phrase 3-2 du *Patch bien tempéré III*. MAYS, Tom. *Le patch bien tempéré III* [mm. 57-60] [partition] op. cit., p. 4

- 3) Longue tenue en *decresc.* La masse varie continûment de manière descendante tandis que le contenu formantique évolue suivant l'angle du Karlux (qui passe d'une position de repos à une inclinaison sur la gauche du performeur) et le traitement de l'harmoniseur.

Dans cette troisième G-phrase, qui est clairement une cadence, l'inclinaison du Karlux participe (aux côtés d'autres éléments) à la fonction rhétorique du discours. Tout d'abord, la répétition des quatre gestes sur laquelle se densifient l'information (en matière d'amplitude et de spectre) participe d'un certain « élan », d'une accumulation d'énergie. Ensuite, le dernier geste (phase 3), où l'instrument est progressivement penché sur la gauche, marque un contraste formel. Cette « torsion » de l'espace, de manière plus prononcée que dans les précédentes G-phrases (geste au-dessus de l'épaule droite), accompagne une chute d'énergie. Cependant ici, le traitement audio continue d'agir une fois que les gestes instrumentaux sont terminés. Il n'y a donc pas de conservation stricte d'une trajectoire énergétique. Les performeurs patientent jusqu'à la fin du fondu de sortie.

Conclusion

Contrairement aux instruments à vent (en particulier la flûte), le Karlax est un instrument qui requiert des gestes clairement visibles pour produire du son. Dans le *Patch bien tempéré III*, Tom Mays garde une parfaite cohérence instrumentale dans la relation de causalité entre un geste et un son. De cette manière, les gestes apparaissent dans une intention similaire à ceux produits par la flûtiste. Même si la présence du pupitre cache le performeur (qui joue assis) et que les variations produites par l'axe de rotation du Karlax ne se perçoivent pas visuellement, tout au long de cette courte pièce, l'inclinaison de l'instrument fait toujours varier l'intensité et le timbre de la même façon. Néanmoins, le potentiel gestuel est très limité, se bornant à réaliser des cercles et à pointer dans des directions spécifiques. La figure suivante donne une vue d'ensemble de la structure du *Patch bien tempéré III* :

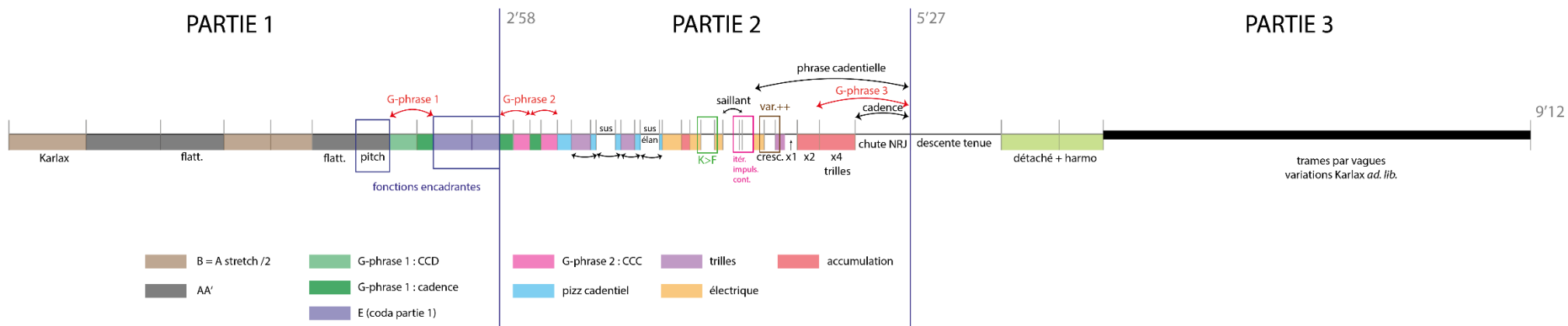


Figure 164 : schéma phraséologique synoptique du *Patch bien tempéré III*

Tous les événements musicaux de l'œuvre impliquent naturellement des gestes pour être réalisés mais il existe des phrases où le geste possède un poids rhétorique supplémentaire. Ces G-phrases interviennent durant les nœuds structurels (début/fin de partie) et sont construites selon une trajectoire formelle générique : répétition d'un motif puis apparition d'un motif contrastant (tant du point de vue sonore que gestuel). Ainsi, la fonction cadentielle de la première G-phrase est assurée par une forme locale CCD, un geste réalisé au-dessus de l'épaule droite (appartenant à D), la transition entre un des motifs joués en duo puis un motif joué à la flûte seule, ainsi qu'un fondu de type *delay*.

Même si la plupart du temps la trajectoire énergétique du geste au Karlax épouse celle du son, il existe des moments (comme dans la transition entre les parties 2 et 3) où le système électronique termine seul son parcours tandis que les performeurs restent immobiles. D'autre part, les perturbations réalisées par les harmoniseurs semblent être indissociables du geste instrumental de la flûtiste, de sorte que le dispositif électroacoustique n'agit pas uniquement comme simple accompagnement. Pour ces raisons, le *Patch bien tempéré III* semble répondre à la problématique du lien geste-son qui se pose naturellement avec les instruments MPE comme le Karlax, et à laquelle Serge de Laubier avait répondu de la manière suivante au sujet du méta-instrument :

Un geste, même silencieux, porte potentiellement en lui une morphologie sonore. Ce sont ces associations entre le geste et le son qui rendent le jeu instrumental plus lisible [...] Quand le geste est juste, on sent que l'instrument 's'adapte' sans douleur, que l'on touche l'espace, que l'on joue bien.¹⁴¹²

Le Karlax possède des degrés de liberté supplémentaires (en particulier l'inclinaison de l'instrument) qui viennent s'harmoniser avec les mouvements et le corps du musicien. Ce paramètre d'expression musicale peu commode, qui concerne l'espace, a été analysée de manière empirique afin de montrer comment il intervient dans la dimension rhétorique d'une pièce de concert.

¹⁴¹² "A gesture, even silent, carries a potential sound morphology. It is these associations between gesture and sound which make instrumental playing more legible [...] When the gesture is right, you feel that the instrument 'fits' without any pain, that you touch space, that you play well". DE LAUBIER, Serge. « The Meta-Instrument, How the project Started ». In : WANDERLEY, Marcelo M., BATTIER, Marc (dir.). *Trends in Gestural Control of Music [CD-ROM]* op. cit., p. 181.

Figures supplémentaires

Adventures of an Annihilated Mirror

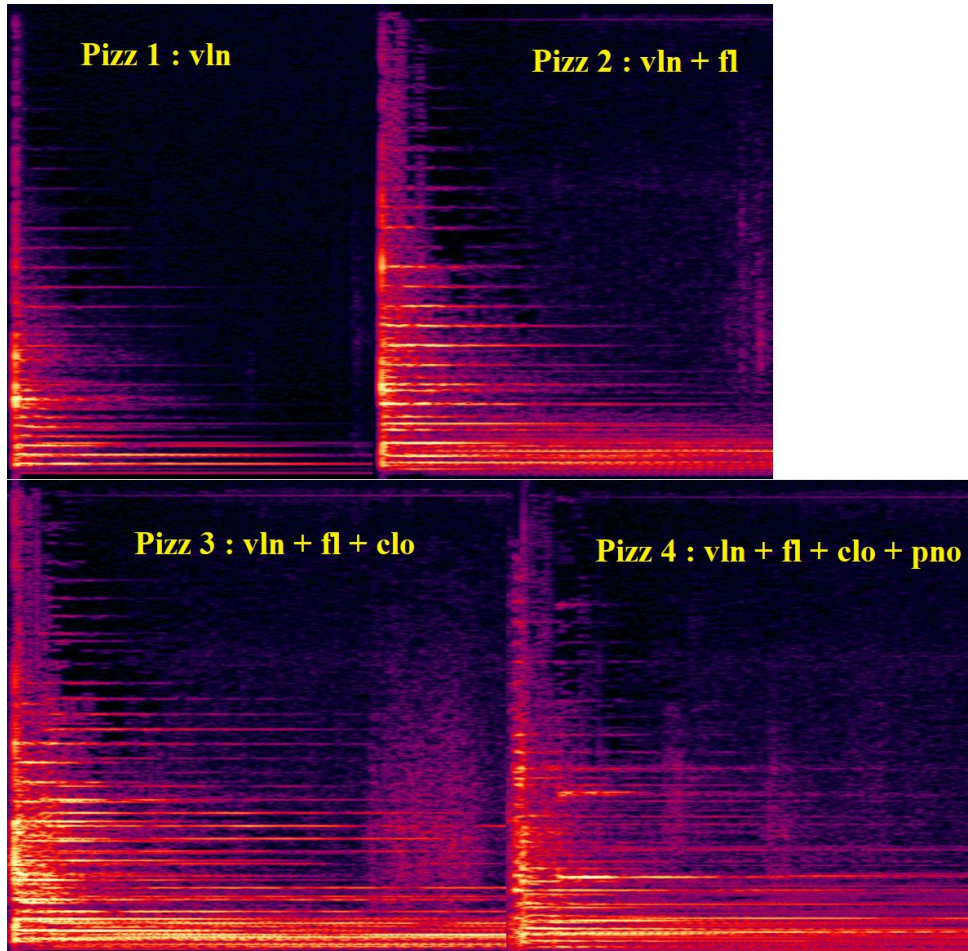


Figure 165 : sonagrammes de quatre *pizz.* joués à la fin de la première section « Thousand Years » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. Les abréviations indiquent les performeurs et non les instruments

	Tenue	Impulsion	Itération
Définie	Guttural low, guttural retenu, cri aigu grinçant, aaoaaa (guttural), inspiré, sifflement	Beu (poisson), deu	Blblbl (enfant)
Complexe	Chhh, sss (sifflement langue), bruit blanc (chat)	Singe, tsk, tac (OK)	Bfl (doigt sur bouche)
Variable	Couine		Monstre, Rrrrr

Tableau 20 : typologie des différents *objets sonores* vocaux de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*. Le code couleurs est indiqué dans la figure ci-après

Niveau	Flûte	Violon	Violoncelle	Piano
1 : Paix	Chh	Beu	Tsk	Guttural low
2 : Unité	Couine	Sss	Guttural retenu	Deu
3 : Beauté	Monstre	Chh	Sifflement	Cri aigu
4 : Perfection	Inspiré	Blblbl	Bfl	Tac
5 : Intemporalité	Bruit blanc	Rrrr	Aaoaaa	Singe

Tableau 21 : répartition des différents *objets sonores* vocaux des performeurs suivant les cinq notions conceptuelles de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d'*Adventures of an Annihilated Mirror*

Circles : trois poèmes d'e.e. cummings

stinging [1923]¹⁴¹³

stinging
gold swarms
upon the spires
silver

 chants the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd fat bells
 and a tall

wind
is dragging
the
sea

with

dream

-S

¹⁴¹³ CUMMINGS, E.E. *Complete Poems, 1904-1962, op. cit.*, p. 63.

riverly [1925]¹⁴¹⁴

riverly is a flower
gone softly by tomb
rosily gods whiten
befall saith rain

anguish
and dream-send is
hushed
in

moan-loll where
night gathers
morte carved smiles

cloud-gloss is at moon-cease
soon
verbal mist-flowers close
ghosts on prowl gorge

sly slim gods stare

¹⁴¹⁴ *Id.*, p. 106.

n(o)w [1931]¹⁴¹⁵

n(o)w
the
how
dis(appeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtninG
!

at
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of
THuNdeRB
loSSo!M iN
-visiblya mongban(gedfrag-
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide.!high
n , o ; w :
theraIncomIng

o all the roofs roar
drownInsound(
&
(we(are like)dead
)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)O

ther or im)
pos
sib(ly) as
leep)
But l!ook—
s

U

n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing ; s(
—sing
)all are aLl(cry aLl See)o(ver All)Th(e grEEen

?earth)N,ew

¹⁴¹⁵ *Id.*, p. 347.

Entretien avec Vincent-Raphaël Carinola et Claudio Bettinelli¹⁴¹⁶

Parcours

Parcours de Vincent-Raphaël Carinola

Cyril : vous êtes né à Alcàsser en 1965 dans la province de Valence, où vous avez passé votre enfance. Ensuite, vous êtes arrivé en France et avez suivi une formation à Toulouse. Pouvez-vous me décrire la suite de votre parcours en précisant vos motivations ?

Vincent : je suis arrivé en France en 1983. Je me suis retrouvé à Toulouse au moment même où j'ai décidé de commencer à faire un travail sur la musique de manière un peu plus approfondie, et je me suis donc adressé au conservatoire puisque c'était un lieu important pour apprendre la musique. C'est là où j'ai découvert un univers entièrement nouveau grâce aux cours d'analyse, d'harmonie, de contrepoint et de composition, qui eux, sont toujours pris en charge par Bertrand Dubedout.

Lors de mon parcours, une chose importante a été cette découverte d'une existence simultanée de cours et de diffusion d'une histoire assez large de la musique au sein d'un même établissement d'enseignement musical. Par exemple, les cours d'analyse concernaient autant Ligeti que Bach, c'était vraiment intéressant de ce point de vue-là. Ceci rattache la pratique musicale avec certaines traditions. Mais d'un autre côté, il y a des classes nouvelles, liées à une pratique très actuelle de la musique et qui étaient regroupées dans un même établissement, ce qui permet des rencontres. Les choses se font comme ça et c'est vraiment intéressant. Je n'ai pas découvert la musique électroacoustique ou la composition parce que j'avais étudié ça mais parce qu'il y avait des gens de mon âge, que j'avais rencontrés, avec qui je discutais, et qui m'ont dit : « tiens, viens voir ce qu'on fait dans le studio ». À mon avis, l'existence d'établissements comme ça est important.

Puis après, les choses se sont enchaînées. Je me suis retrouvé à Lyon au conservatoire supérieur au début des années 1990, parce que c'était finalement le seul endroit où on pouvait poursuivre à un niveau supérieur des études en composition avec une dominante très importante autour de l'électroacoustique et de l'informatique musicale. Ce qui était un changement assez

¹⁴¹⁶ Réalisé à Lyon le 29 juin 2016.

important par rapport aux classes d'électro telles qu'elles avaient été créées dans les années 1980, qui étaient, elles, dans la continuité de l'école « post Pierre Schaeffer ». C'est lui le premier à avoir inscrit une classe d'électroacoustique au conservatoire supérieur, puis des classes se sont créées dans les années 1980 (dont celles de Nice, Toulouse, Marseille, Bordeaux, etc.). En fait, elles étaient les seules classes de composition où le professeur avait un CA car il n'existe pas de CA de composition, même encore aujourd'hui, alors qu'il existe ou il existait un CA de musique électroacoustique. En fait, les classes de création musicale, de composition bien établies – qui donnaient formellement lieu à un diplôme – se sont souvent constituées autour des classes de musique électroacoustique. Et à Lyon, il y avait quelque chose de très différent, puisqu'à l'époque c'était Philippe Manoury qui s'occupait de la classe. On était plutôt dans la lignée du travail qui se faisait à l'IRCAM, sur le temps réel, avec une grande dominante électroacoustique et informatique vue comme un élargissement de l'instrument. Alors que dans les classes d'électroacoustique constituaient un univers assez particulier et différent qui, d'une certaine manière, rompait avec la tradition, cette lignée Boulez-Manoury-IRCAM était encore très attachée à la pratique de l'écriture et la pratique instrumentale traditionnelle qui voyait, qui voit encore à mon avis, souvent le travail qu'on pouvait faire avec les nouvelles technologies comme une extension de l'univers de l'écriture et de la pratique instrumentale traditionnelle. Voilà comment je me suis retrouvé à Lyon, ce fut un très bon prolongement du travail qu'on avait fait avec Bertrand Dubedout.

Cyril : vous travaillez aujourd'hui au Pôle Supérieur de musique en Bourgogne où vous avez monté un studio de rencontre. Pouvez-vous me dire en quoi consiste-t-il et pourquoi a-t-il été créé ?

Vincent : j'ai commencé à travailler à Dijon dans un Cefedem. Lorsque j'étais sollicité pour y travailler, on m'avait proposé de faire des cours d'informatique musicale, sans trop bien savoir quel pourrait être le contenu, ça faisait d'une certaine manière partie des missions de contenu dans les enseignements. Jean Tabouret, le directeur, m'a demandé de m'en occuper. Il n'y avait rien de construit. Mais c'était intéressant puisque le Cefedem est un centre de formation de professeurs de musique et qu'il n'y avait qu'un CA de musique électroacoustique mais pas de DE de composition (je crois qu'il y en aura un bientôt). Il s'agissait donc surtout d'étudiants en musique instrumentale. J'ai alors proposé de faire un studio, de monter une classe dans laquelle on puisse faire non pas un travail sur l'informatique musicale parce qu'on n'avait pas les candidats les plus adéquats pour ça, mais plutôt un travail d'initiation à la musique mixte, à

l'atelier de composition en studio, etc. Assez rapidement se sont développés des projets de commandes qui ont été passés à des compositeurs et qu'on poursuit toujours aujourd'hui dans le cadre du pôle. Finalement, cet endroit est un centre de formation avec une part de création vraiment très importante.

Cyril : vous avez commencé un doctorat de composition recherche et pratique sous la direction de Laurent Pottier. Est-ce un travail toujours en cours ? Si oui, quelles sont vos problématiques ?

Vincent : oui, c'est un travail toujours en cours. Il y a plusieurs motivations à ce sujet. Mais l'idée avant tout c'est d'essayer pour moi de prendre plaisir à faire un travail d'écriture autre que l'écriture musicale, de mettre par écrit un certain nombre de choses sur lesquelles je travaille, auxquelles je suis souvent confronté dans les échanges que je peux avoir par exemple avec les étudiants ou avec le public, et de pouvoir trouver les moyens, les mots et l'espace qui permettent de creuser ces idées qui sont souvent abordées de manière un peu superficielle. Ça arrive souvent qu'on discute avec des gens ou avec des étudiants et puis qu'on se dise « ah tiens, j'aurais dû aller plus loin, j'aurais pu dire ceci ou cela ». Le sujet du doctorat est de proposer une réflexion sur ce qu'on pourrait appeler des nouveaux agencements de catégories musicales. Il s'agit de reprendre des termes ou des notions que tout le monde connaît, qui sont à la base de la pratique musicale (la partition, l'instrument, l'interprète, le matériau, l'espace, etc.) et de s'apercevoir d'abord que ce n'est pas ce qu'on croit (quand on parle de partition, ce n'est pas seulement un système de notation mais c'est quelque chose d'un peu plus large) et de voir ensuite comment la manière dont on va articuler ces différentes catégories fait déjà œuvre – je crois que c'est vraiment un mouvement très important dans la création musicale d'aujourd'hui. C'est déjà déterminant pour construire l'œuvre, c'est-à-dire que la manière dont on va penser l'instrument, les gestes, la manière de les traiter, l'ouverture plus ou moins large qu'on laissera à un dispositif, la manière dont il va être plus ou moins automatisé, l'espace dans lequel ce dispositif-là va pouvoir être présenté, le support, le langage qu'on va utiliser pour réaliser un programme ou un protocole, tout ça peut être déterminant pour le contenu musical de l'œuvre.

Cyril : avez-vous déjà collaboré de près ou de loin avec des comédiens ou plus généralement avec des personnalités appartenant à l'univers du théâtre ?

Vincent : très peu.

Parcours de Claudio Bettinelli

Cyril : vous êtes né à Livorne en 1976 et vous avez commencé la batterie à l'âge de 7-8 ans. En 2002, vous avez obtenu le certificat d'études supérieures dans la classe de George Froid à Lyon, avec une mention originalité du programme vous avez remporté le prix spécial originalité des instruments au concours de Genève. Vous avez collaboré avec Zed Moultaqa et êtes invité dans de nombreux festivals dans plusieurs pays d'Europe. Pouvez-vous donner quelques renseignements supplémentaires à propos de votre formation ?

Claudio : mon père nous a proposé à mon frère et moi si on voulait faire de la musique. Il nous a simplement cité les instruments qu'il y avait à l'harmonie. Quand il a dit « batterie », j'ai répliqué : « batterie ». Au début, je travaillais la batterie à l'harmonie (caisse claire, etc.), c'est-à-dire l'harmonie de la ville. Puis, à 10-11 ans, j'ai intégré le conservatoire où je suis donc passé aux percussions. C'était avec Giannino Ferrari sauf pour les trois dernières années où j'ai terminé avec Jonathan Faralli. Ce dernier avait une vision beaucoup plus large que Giannino Ferrari qui était lui le timbalier de Florence, donc très conservateur dans son esprit. La musique contemporaine était pour lui simplement quelque chose qui fallait faire de temps en temps pour se maintenir en exercice, surtout pour le solfège. C'était son propos... Par contre, Jonathan Faralli était bien ancré dans la musique contemporaine, la création et les nouvelles techniques.

Genèse

Rencontre

Cyril : comment vous êtes-vous rencontrés ? Pour *Toucher*, s'agissait-il d'une relation d'un compositeur cherchant un interprète pour jouer son œuvre ?

Vincent : non, ça ne s'est pas passé du tout comme ça. Après s'être croisé plusieurs fois au conservatoire, on s'est rencontré autour d'une pièce que j'avais écrite pour l'ensemble orchestral contemporain et Claudio avait joué la partie de percussions. C'est une pièce que j'ai déjà oubliée... Les percussions formaient un ensemble très classique : peaux et bois. Ensuite, on s'est souvent croisé. On s'est vu avec Claudio et deux autres musiciens percussionnistes – Maxime Echardour et Roméo Monteiro, on se connaissait aussi car ils étaient passés par Lyon –

qui jouaient ensemble dans un trio qui s'appelait *Trio de Bubar*, à partir duquel on a eu envie de faire un projet absolument pharaonique qui s'appelait *Typhon*, sur un texte de Joseph Conrad. On a travaillé deux ans sur ce projet. C'est là où on a vraiment commencé à travailler ensemble. Claudio avait un thérémine, donc on s'est dit : « tiens, on l'amène, on va s'en servir ». On l'avait utilisé à un moment donné dans la pièce. Claudio s'en servait déjà dans ses spectacles avec le *Trio de Bubar*, en le connectant à l'ordinateur, en s'en servant comme interface. Pour *Typhon*, on avait rajouté un contrôle de l'image vidéo, c'est-à-dire que le geste autour du thérémine faisait également varier l'image vidéo. À la sortie du projet, on s'est dit « tiens, ce serait bien de faire une pièce uniquement pour cet instrument ». Donc ce n'est pas du tout l'idée d'un compositeur qui écrit pour un interprète, parce que Claudio n'est pas un interprète. Claudio c'est Claudio ([*rires*], **Claudio** : Vincent c'est Vincent). C'est presque naturellement qu'on prend plaisir à travailler ensemble et c'est comme ça que les choses se sont mises en place pour *Toucher*.

Modes de jeux

Cyril : comment s'est passée la découverte des modes de jeu, des gestes qui ont finalement été retenus pour *Toucher* ? Est-ce plutôt Claudio qui a expérimenté ou bien avez-vous tout le temps travaillé en collaboration ?

Claudio : je me rappelle que tu [Vincent] as proposé d'écrire une pièce à partir du thérémine, et que j'ai répondu : « avec très grand plaisir ». Tu as tout écrit, tu as fait tous les modules, puis on s'est retrouvé à la Villa Gillet. On a commencé à expérimenter ça. À un moment donné, je t'ai donné le thérémine et tu as travaillé avec l'instrument. C'était génial, parce que quand j'ai acheté ça, je ne connaissais pas grand-chose, je ne savais pas comment je pouvais l'utiliser. Du coup, je l'utilisais comme capteur, mais en exploitant seulement 10% des possibilités. Puis, grâce à Vincent, j'ai rajouté les 90 qui manquaient. Il m'a beaucoup appris à ce sujet. Quand je lui ai donné, il a tout développé, une interface qui permettait, à partir de simples données, de contrôler beaucoup de paramètres. Ce n'est qu'après qu'il a préparé tout un travail.

Vincent : ton rôle dans le travail de composition y était. Il y a eu une période durant laquelle j'ai pris l'instrument. Mais je crois même que j'avais déjà fait le programme informatique avant car ce n'est pas facile de tout faire simultanément. J'avais enregistré le thérémine, et je me servais de l'enregistrement, du son du thérémine, pour tester le patcher Max. Après, j'ai pris le

thérémine, et j'essayais de voir comment on pouvait, grâce aux gestes, contrôler les différents événements dans la pièce. Ça a donné des suggestions, une sorte de typologie gestuelle qu'on a creusée après en répétant ensemble à la Villa Gillet.

La dernière page est un script. C'était ça le début de la partition. Et encore pour toi [Claudio] c'est la partition. J'ai écrit les portées de manière plus détaillée pour moi, pour me rappeler éventuellement de certains passages, pour avoir une meilleure idée. Ça a d'ailleurs beaucoup servi pour les gens qui l'ont repris après. Encore maintenant, je pense que c'est plus facile d'avoir une première lecture par le script qui donne de manière un peu plus large quelques instructions, quelques idées de la gestuelle, puis on peut ensuite aller voir dans les détails avec la partition notée. Mais au départ, il y avait juste ce script-là. Pour être beaucoup plus clair dans ce qui se passe à chaque moment, il y a toute l'autre partition, bien plus précise, où il y a une description des sons, des types de gestes, des durées des différents événements, etc.

Cyril : est-ce que cette acquisition du thérémine était motivée par une utilisation spécifique de capteur de gestes ?

Claudio : c'était un peu un rêve d'enfance. Je l'avais vu à la TV quand j'étais gamin, j'étais halluciné. Puis j'avais vu un concert à Lyon dans un conservatoire où il y avait un pianiste qui l'utilisait en improvisation. Et là je me suis dit : « ah mais c'est quand même génial ». Je ne savais pas du tout comment l'utiliser mais un matin je me suis levé pour aller au magasin juste pour voir à quoi ça ressemblait. Je suis rentré à la maison avec un thérémine [rires]. Et après, je l'ai monté et j'ai dit : « bon, et maintenant ? » [rires]. Pendant une semaine j'ai fait toutes les études contenues dans le DVD fourni avec l'instrument, avec Clara¹⁴¹⁷ [Rockmore]. Je faisais tous les exercices : les gammes, les arpèges, les octaves, etc. Ensuite, je l'ai connecté à l'ordinateur. Au début, j'analysais juste la fréquence. Je l'utilisais comme capteur mais de façon très simple (des déclenchements de fichiers sons, etc.). C'était très simple à l'époque, et je ne me souviens pas exactement comment je faisais. C'est quand Vincent m'a dit « ça te dirait que j'écrive une pièce ? », qu'il a développé une interface que j'utilise à ce jour pour mon travail. Parce qu'à partir de simples gestes, de deux données (fréquence et volume), on a vraiment une palette de paramètres très large. Je lui ai piqué tout le travail de paramètres qu'il a développé

¹⁴¹⁷ Claudio fait ici référence à la méthode *Mastering the Theremin and Clara Rockmore, the World's Greatest Theremin Virtuosa* publiée sous forme de DVD en 2004 par Moog Music.

autour du thérémine, qui est très bien. C'est là que j'ai vraiment commencé à l'utiliser plus sérieusement comme capteur. De temps en temps, je mets des effets dessus...

Répétitions

Cyril : comment s'est passée l'étape des répétitions ? Proposiez-vous certains gestes musicaux pour certains passages ou bien était-ce plutôt la qualité du son qui prenait le dessus ? Je suppose que vous communiquiez pour savoir si cela pouvait convenir l'un à l'autre.

Vincent : il y a des gestes qui sont imposés, puisque l'ordinateur va détecter si on s'approche ou on s'éloigne de l'antenne, si on est dans certaines zones plus ou moins proches par rapport aux deux antennes, si on déplace la ou les mains rapidement ou lentement, s'il faut passer d'un point à un autre en un temps donné, etc. Ce sont des choses qui sont déterminées du point de vue gestuel. Les mouvements sont déterminés (vitesses, position, etc.). Cela étant, il y a des passages qui peuvent être plus ou moins libres ou plus ou moins complexes. Tout y est également déterminé, mais il y a une sorte de complexité qui fait que peu importe ce que l'on fait, il y aura une réaction. Donc il y a quelque chose de déterminé mais à la fois ouvert puisqu'il faut pouvoir gérer ce type de complexité. Puis les choses se font dans une certaine continuité, donc comment faire en sorte de garder dans le geste une certaine logique qui fasse que quand on va d'un point à l'autre – même si à la fin la complexité est telle que l'on perd le lien entre le geste qu'on fait et ce qu'on entend – on reste quand même dans une continuité ? Mais il y a d'autres endroits où la machine est indifférente au geste. Dans ce cas, une fois que le son est parti, il suit sa propre logique. Voilà, ce sont les trois manières d'envisager formellement la relation entre geste et production sonore. Partant de là, il y a eu des propositions que Claudio a faites, il y avait des choses que j'avais proposées aussi. Je pense que c'est toi [Claudio], c'est ta présence qui est déterminante dans la manière dont tu vas jouer avec l'instrument. Je ne sais pas comment tu le vis. Il n'y a pas de théâtralité mis à part certains passages, n'est-ce pas ?

Claudio : au départ, je voulais être sobre parce que j'ai très peur qu'un geste dise trop de ce qu'il devrait dire. J'ai un peu peur d'aller trop loin parce que je n'ai pas forcément de formation de comédiens. J'ai un peu peur quand je fais un geste que ce soit gratuit, d'autant plus que dans la percussion le geste instrumental est très important pour produire du son. Et malheureusement, souvent, il y a une école de percussionnistes qui mise beaucoup sur le geste juste pour en mettre pleins les yeux, mais ce n'est pas cohérent musicalement. Donc voilà, j'essaie de ne pas du tout

être comme ça parce que j'ai un peu horreur de ça. A contrario, dans le thérémine, il n'y avait que des gestes que je pouvais faire pour créer de la musique. Donc la gestuelle était un point très important pour produire du son. Mais de quelles façons ? Où voulait-on aller ? On s'est posé beaucoup de questions. Personnellement, j'avais très peur de partir dans quelque chose de pas assez sobre au niveau chorégraphique. Nous nous sommes quand même trouvés assez vite pour ça. Cependant, on a quand même mis l'importance avant tout dans le son. Le travail c'est « Écoute, essaye ce module, tu as le son à droite qui se comporte comme ça et puis... ». Voilà, Vincent m'a vraiment amené en me disant : « là, j'aimerais bien que tu travailles le son de cette façon, que t'aïlles chercher plutôt ce son ». Donc c'était des espèces d'improvisations structurées et guidées par Vincent. Mais il avait une idée très claire. Il m'a amené vraiment sur ce qu'il voulait entendre, même s'il me laissait une liberté plus ou moins large, mais au niveau musical il voulait quelque chose d'assez précis. Ça fait une écriture très claire à la fin.

Vincent : tu l'as bien vu dans la lecture, l'analyse que tu as faite. Par exemple, tout au début, il y a un geste qui se met en place. Mais attention, on ne met pas en place un geste parce que c'est un geste, mais simplement parce que la machine réagit à certains types de mouvements. C'est comme ça. Au début, elle réagit à des choses ponctuelles à deux endroits (près de l'antenne ou en haut) et après elle va réagir à un mouvement qui s'approche. C'est un peu comme si on avait des points puis on avait des lignes qui relient ces points là, ce qui fait une trajectoire et ensuite des ornements. À l'intérieur de la trajectoire, il y a des gestes plus ou moins rapides qui reprennent la chose. C'est un peu comme si tu avais une sorte de figure, une ligne avec un contour plus ou moins dessinée, et petit à petit, tu faisais des boucles, des petits détours, des ornements autour de la ligne. La pièce est faite comme ça parce que la machine réagit à ces types de mouvements. Ça, c'était assez naturel. Il y a des choses assez naturelles comme celle-ci. Je m'en rappelle. On en avait pas mal discuté : Claudio voyait très bien qu'à certains endroits on pouvait utiliser le même type de gestes. De toutes manières, le lien entre ce qu'on entend et le geste est complètement arbitraire. A partir du moment où on a eu un passage où on a fait ça et il y a eu tel résultat, dans une autre partie de la pièce où le résultat sonore était différent, Claudio se disait : « oui, mais je ne vais pas faire le même geste ». Il ne faut pas que je le montre pareil parce que ça se lit dans l'interprétation : si je fais le même geste alors qu'on entend quelque chose d'autre, eh bien ça ne va pas ! Il faut quand même qu'il y a une corrélation entre la variété des moments musicaux et la variété des gestes qu'on trouve, tout simplement parce qu'en tant qu'interprète, ton rôle aussi c'est de donner à entendre la richesse musicale. Trouver une variation dans le geste permettait de rendre musicalement plus prégnant la

construction de la pièce. Ça, je m'en rappelle, on en avait discuté. Tu m'as dit : « là je ne vais pas faire la même chose ».

Claudio : c'est un peu comme si on devait jouer une mélodie staccato, on utilise un certain geste, et pour un phrasé plus legato on utilise un autre geste. Mais là on parle de l'ordinateur, de nombres. Il fallait quand même aller chercher un geste même si derrière il n'y avait que des nombres par rapport aux gestes. Mais après la musique, la résultante musicale faisait que le geste était plus ou moins approprié. On a mis beaucoup de temps quand même, on s'est posé beaucoup de questions. Il y avait du son tout le temps même quand il n'y avait pas de gestes, parce qu'il y avait des trames qui s'installaient, donc de quelles façons on va gérer ça ? Parce que bon moi je suis là, mais je voudrais que les gens qui écoutent et qui voient, qui puissent se rendre compte que c'est moi qui gère ça, que ce n'est pas des gestes au hasard. Ce n'est pas une chorégraphie sur la musique gratuite. Je ne suis pas là pour orner, mais c'est là, c'est moi qui joue en temps réel.

Cyril : est-ce la raison pour laquelle vous faites de grands gestes pour déclencher des trames à un moment donné ? C'est vraiment visible. Étant donné que le son dure, il faut qu'on se rappelle que ça a été déclenché. Peut-être qu'un geste de grande amplitude implique une meilleure mémorisation pour le spectateur, parce qu'ensuite le son dure et vous n'avez plus de contrôle sur celui-ci.

Claudio : il y a un passage qui pour moi était un peu difficile à interpréter. Cher Vincent, je ne te l'ai jamais dit, tu vois, ça tombe bien [*rires*]. C'est un passage où je commence avec des gestes qui déclenchent des petites cloches qui arrivent en retard. C'est-à-dire que j'envoie le geste, puis j'entends « titititititi ». Je me dis « attends, par contre, je donne un geste rapide pour envoyer ça mais la résultante derrière n'est pas avec mon geste ». Ce qui m'intéressait alors, c'était de travailler avec la résultante derrière. J'envoie le son mais après derrière j'envoie l'arrivée du son, qui m'en renvoie un autre encore. Du coup, c'est la machine, qui de façon aléatoire, va choisir plus ou moins long ou court ces déclenchements. Du coup, mes gestes sont influencés par ce que la machine décide derrière. J'ai dû trouver quand même un jeu avec la résultante...

Vincent : on entend beaucoup dire que les nouvelles lutheries servent à se rapprocher de la relation à l'instrument traditionnel. C'est une espèce de mythe dont sont issus beaucoup de travaux sur la notion de retours de force, les modèles physiques, des choses comme ça. Je suis

assez sceptique vis-à-vis de ça. Il était quand même intéressant que l'interprète ne se sente pas, à certains moments, être un pur opérateur, en particulier dans le passage où on a des déclenchements de type percussion-résonance, interrupteur on/off (on fait un geste, « pof », et ça lance un échantillon). L'idée était d'aller au-delà de ça. Il faut que ces gestes-là puissent créer une certaine tension. L'idée était de mettre des percussions-résonances mais qui ont des durées différentes, et dont l'attaque puisse être plus ou moins longue. Du coup, quand Claudio fait ces gestes-là, il n'est pas sûr que la chose parte tout de suite, en tous cas il ne peut pas en enchaîner plusieurs. Il ne sait pas à quel moment il faut qu'il soit attentif à la durée du résultat pour pouvoir enchaîner. Si on a une percussion-résonance qui met un peu plus de temps à émerger et qui est un peu plus longue, il faut que lui puisse adapter son geste et le suivant à cette durée-là. Parfois, ce sont des valeurs très simples, c'est juste être à l'écoute de ce qu'on fait, et pouvoir sentir le résultat qu'on a fait dans le geste pour pouvoir s'adapter à ce qu'on entend. Voilà, c'est ce passage-là. Effectivement, il y a des passages où on fait un geste où on a l'impression qu'il devrait y avoir un impact assez clair tout de suite, mais ça ne part pas comme ça. Je ne sais pas comment tu [Claudio] as fait, mais tu as réussi à faire quelque chose avec ça [*rires*].

Claudio : oui, j'ai eu un peu de mal. C'est intéressant parce que j'ai dû trouver derrière une façon de l'interpréter. Ce dont tu parles à propos de la nouvelle lutherie sont les choses que je préfère dans l'utilisation de la machine, parce que ça donne en quelque sorte un peu de vie à la machine. Si on utilise la notion d'aléatoire, je ne sais pas comment va exactement réagir la machine. Je sais dans quelle structure je suis, mais c'est elle qui choisit de quelles façons elle va envoyer les informations. Donc il y a une espèce de vie qui se crée de la part de la machine, qui commence à jouer avec moi. C'est ça qui selon moi est le plus intéressant dans les nouvelles technologies d'aujourd'hui, de donner un peu de responsabilités à la machine, de jouer avec elle.

Vincent : c'est un peu la base de ce qu'on appelle les systèmes interactifs. À un moment donné, pour qu'on ne se retrouve pas dans une relation qui est toujours unidirectionnelle (c'est l'homme qui provoque un résultat dans la machine), il faut que la machine se comporte comme un humain. C'est là où tous les systèmes d'intelligence artificielle entrent en jeu. Pour l'instant, je crois que ça se réduit toujours plus ou moins à ça, le moyen le plus efficace de donner l'impression que la machine est capable d'avoir une certaine initiative, c'est d'utiliser des fonctions stochastiques, des fonctions aléatoires, des tirages aléatoires, etc. Ce qui est assez facile à faire. (Claudio : mais ça marche très bien justement, et il y a énormément de choses à

faire avec). Cela étant, ça peut être plus ou moins complexes, pour des cas comme ça... Comme tu disais tout à l'heure, pour que cette relation soit claire entre le geste et ce qu'on entend, il ne faut pas qu'il y en ait trop. Par exemple, il y a des passages où on avait discuté, où plus on a un résultat complexe musicalement, moins il faut en faire. Ça veut dire que tu ne fais rien, et puis là quand tu fais un geste il va te rendre compte de ce qu'il se passe. Alors que si tu en fais beaucoup, et que c'est déjà très complexe, on perd le lien entre les deux.

Claudio : c'est là où le moment où j'ai que ça à faire. Dans *Toucher*, j'ai plusieurs paramètres que je travaille en même temps, du coup je n'ai jamais une chose simple à faire, mais plusieurs paramètres à gérer en même temps.

Narration

Cyril : dans *Toucher*, j'ai l'impression – et mes étudiants également¹⁴¹⁸ – que la pièce est peut-être construite autour d'une idée de confrontation (est-ce le bon terme ?) entre l'instrumentiste et son instrument. L'interprète communique avec des gestes et la machine répond par des sonorités. Par exemple, dès le début, Claudio s'approche du thérémine, pour entrer en contact avec lui. On pourrait croire que c'est un autochtone, quelqu'un qui arrive sur une terre inconnue [*rires*]. Quelques minutes après, on entend le son original du thérémine réverbéré, on a l'impression que l'instrument communique. Après, il y a une sorte de retrait, avec l'indication «*boxe* ». Claudio recule puis s'approche et fait des gestes très rapides près des antennes. On a l'impression que c'est une sorte de conflit sur scène. Dans la partie suivante, le thérémine communique encore, et à la fin on a l'impression qu'il faut aller au maximum des capacités du patch. Il y a une sorte de tutti rassemblant toutes les sonorités. On entend des buzz, des sortes d'artéfacts, où la machine sature. Claudio laisse tomber et s'en va en coulisses. Comment a été gérée cette dualité entre l'exécutant et le thérémine ? Y a-t-il une trame narrative sous-jacente similaire à celle de mon imaginaire, ou bien une autre ?

Vincent : tout d'abord, il y a le récit de l'histoire qu'on peut raconter, le lien au spectacle, la relation au spectacle. Un objet magique est présent sur scène. Ce qui est intéressant avec le thérémine par rapport à d'autres types de capteurs (que l'on met par exemple aux poignets), c'est que l'on se trouve face à un objet, donc on retrouve quelque chose de l'ordre du rituel, un

¹⁴¹⁸ En 2016, l'étude de *Toucher* a été proposée lors d'un cours aux Masters.

truc un peu magique qui est sur scène. On se retrouve donc immédiatement dans une relation qui est « spectaculaire ». Partant de là, on a donné un cadre très basique par rapport à cette situation : c'est l'entrée et la sortie, qui sont, il me semble, les deux moments les plus théâtralisés. Claudio arrive, s'approche, et touche l'antenne. Effectivement, c'est fait pour donner cette impression que tu as ressentie. Il y a toute une histoire, et à la fin on est en quelque sorte dépassé par ce que cet instrument peut produire comme sonorités, ce qui fait qu'on perd tout contrôle. Peu importe ce qu'on fait, de toutes manières, ce sont des avalanches sonores qui sont presque vomies par l'instrument. On se dit : « eh bien, puisque c'est comme ça je m'en vais ! ». Voilà pour ce qui est du cadre global qui entoure la mise en relation de la pièce avec un récit, un spectacle, les aspects scéniques, etc.

Ensuite, il y a la manière dont l'instrument lui-même est plus ou moins dévoilé. C'est une pièce mixte, c'est-à-dire une pièce pour instrument et dispositif. Je voulais quand même garder quelque chose qui soit à la fois perceptible et structurant dans la pièce. Donc effectivement, dans la construction, il y a deux parties où les éléments musicaux vont s'enrichir. C'est un peu comme si l'on construisait la partie électroacoustique. Et quand la partie électroacoustique est faite, à ce moment-là, entre l'instrument qui est le thérémine (au début avec le registre grave de l'instrument, c'est le passage avec les vagues dont tu parlais tout à l'heure où là il y a une mélodie où est indiqué : « ondoyant, oriental ») là c'est le thérémine qui joue et puis la bande qui accompagne. C'est typiquement une pièce pour instrument et bande. Pour l'idée de la boîte, il fallait faire des mouvements très rapides et à un moment donné on avait aussi besoin de se détacher un peu des antennes, donc d'avoir un peu plus de liberté par rapport à la relation au corps et l'instrument – parce qu'on a tendance à être vraiment très pris par ces deux antennes là et très collés à elles – donc ce passage avec la boîte permettant, à un moment donné, d'étendre les muscles, de pouvoir repartir dans la deuxième partie, où on a un peu le même type de construction. Des éléments commencent à s'accumuler avec toujours ce geste de base qui est plus ou moins armé jusqu'à l'endroit où on entend le thérémine qui arrive et qui fait disons la reprise, thème B de la deuxième partie, qui est en plus harmonisé avec différents types de voix qui suivent un peu le son de l'instrument. On l'appelle le Théréminvox, il y a donc un lien entre le timbre de l'instrument tel que l'avait pensé Léon Thérémine et la voix humaine. On retrouve dans *Toucher* un aspect structurel avec la manière dont l'instrument et le son de l'instrument lui-même se dévoilent. On l'explore, on le travaille jusqu'à ce qu'on fasse sortir son propre son, on joue avec. Ensuite, il y a le côté scénique qui fait un peu partie –

c'est important n'est-ce pas ? – de la perception qu'on peut avoir de l'œuvre musicale. Le visuel, depuis toujours, est important.

Claudio : en ce qui me concerne, la narration était d'abord totalement musicale. Puis petit à petit, je me suis naturellement trouvé mon histoire. Mais c'est quelque chose de personnel. Il n'est pas important que la mienne soit la même qu'un auditeur qui écoute la pièce. C'est même plus intéressant quand une pièce peut être interprétée de plusieurs façons, que chacun puisse se faire son histoire. De ce fait, un mouvement ou un passage peut être interprété selon les personnes d'une façon ou d'une autre. Ça reste ouvert. Raconter une histoire claire aux gens ne nous intéresse pas, mais il faut qu'un imaginaire se crée. Avec le temps, à chaque fois, j'ai renforcé une histoire à moi. Étant donné que je joue par cœur, je suis aussi obligé de me faire des formes mentales pour me souvenir des passages : des images, etc.

Titre

Cyril : le thérémine est normalement un instrument qu'on ne touche pas, à part éventuellement pour couper complètement le son. Pourquoi avoir appelé cette œuvre *Toucher* ? Est-ce de l'ironie ?

Vincent : au départ, j'avais pensé à *Toccata*. Il y avait quelque chose effectivement... C'était presque...ça s'est imposé ! Penser au toucher est venu immédiatement, ne serait-ce que par contradiction – c'est un instrument qu'on ne touche pas. Mais ce n'est pas vraiment de l'ironie... C'est le sujet même de la pièce. Il y a un autre « arc narratif » dans la pièce, c'est la manière dont on va toucher concrètement l'instrument, alors que c'est un instrument avec lequel on joue normalement sans qu'il y ait de contact physique. Là, le contact physique était assumé. Par exemple, à la fin, on le touche clairement. On le touche et on entend que c'est un instrument électrique, parce que le buzz, les artéfacts, etc. sont les conséquences de l'électricité. On est donc vraiment dans quelque chose de très matériel, de très... on prend le jus ! On touche à tel point qu'on prend le jus. Je ne sais pas, c'est venu comme ça... C'est un instrument qui est comme ça. C'est un instrument électrique, et j'avais aussi envie de le donner à sentir, de faire sentir qu'il y a quand même de la matière. Ce n'est pas simplement un truc fantomatique qui est très beau. C'est aussi un instrument où à l'intérieur se trouvent des circuits qui ont une vie. C'est un peu fétichiste peut-être, je ne sais pas... [*rires*].

Notation

Cyril : avant que vous ne parliez du script, j'avais une question sur la notation. J'aurais voulu vous demander si vous aviez justement pensé à une autre notation avant les trois portées. Mais comme vous l'avez dit, la notation elle-même fut plutôt envisagée comme une description ?

Vincent : je ne me rappelle plus comment je l'avais travaillée. En fait, la notation s'est élargie à plusieurs niveaux pendant la pièce (sous forme de schémas, de figures éventuellement, qui sont des brouillons). De toutes manières, Il fallait trouver une solution parce qu'on ne peut pas jouer avec un pupitre. On ne peut pas mettre un objet à côté du théramine. C'est pour ça qu'y compris dans la forme elle-même, il fallait trouver des choses qui soient facilement mémorisables et qui puissent être décrites à l'aide de phrases simples. C'est beaucoup plus difficile que ça en a l'air. C'est en effet très difficile à mémoriser parce qu'il y a toujours beaucoup de paramètres à contrôler, comme le disait Claudio. On en est donc resté au script, car on avait beaucoup travaillé ensemble avant que la pièce ne soit entièrement finie. On a pas mal travaillé, ce qui a permis de l'ingurgiter, de la mémoriser. Mais il fallait quand même fixer une notation qui donne de bonnes informations sur ce qu'il se passe, dans le cas où quelqu'un d'autre pourrait la reprendre – ce qui était le cas – ou pour moi-même. La partition sous forme opérative avec les trois portées reste quand même plus lisible que le programme informatique, qui lui, est... très difficile à lire [*rires*].

Interprétation

Cyril : je me suis plutôt penché sur l'interprétation de Claudio. Même si j'ai nécessairement regardé les autres interprétations, c'est celle sur laquelle je me suis attardé. Par contre, quand j'ai regardé celle de Frédérique Cambreling, je me suis aperçu de différences flagrantes. Les gestes sont beaucoup plus recentrés, plus précis. Je me demande donc jusqu'à quel point l'interprète est libre pour jouer *Toucher*. Par exemple, comment interpréter une indication d'expression d'un point de vue gestuel ? *A priori*, les interprétations peuvent être radicalement différentes, comme celles de Claudio et de Frédérique. Je ne suis pas sûr qu'il y en ait une plus juste ou plus fausse. Le fait que Claudio soit percussionniste et que Frédérique soit harpiste y

est certainement pour quelque chose. Cette donnée fait que le résultat est forcément différent. Qu'est-ce qui est important pour vous ? Est-ce le résultat sonore ou la partie visuelle qui prime ? Le fait d'avoir utilisé un thérémine n'est pas anodin. Je suppose que le côté spectaculaire, au premier sens du terme (quelque chose qui se voit) doit être présent. Mais si le résultat sonore est identique et que la qualité visuelle est différente, est-ce qu'il y a quelque chose qui serait fidèle ou moins fidèle à une idée esthétique sous-jacente ? Quel degré de liberté est accordé à l'interprète ?

Vincent : il faudrait voir un passage précis, voir aussi si le résultat sonore est différent ou si c'est exactement le même. Mais je ne crois pas qu'on puisse l'aborder à partir de cet angle-là. Ce qui m'intéresse est évidemment le résultat sonore. Il faut faire la part entre le travail de composition et lorsque je suis dans une salle et que je vois quelqu'un jouer. Ce sont deux appréciations différentes. La pièce est écrite, mais pas les gestes eux-mêmes... Je ne sais pas ce à quoi tu fais référence, peut-être l'esthétique du geste ou la typologie du geste. Si elle n'a aucune incidence sur le résultat sonore, à ce moment-là, comment veux-tu l'apprécier autrement que d'un point de vue esthétique, plastique, scénique, théâtral ? Tu ne peux pas le faire autrement. Mais ce n'est pas une question de fidélité par rapport à l'œuvre. Ce serait différent si au lieu de mettre une partition, on avait mis une vidéo avec Claudio et on avait dit : « pour jouer *Toucher*, il faut avoir une barbe, il faut avoir les cheveux longs... » [rires]. Exactement dire « voilà, ça c'est le modèle ». Mais cela voudrait dire que j'ai écrit Claudio. Ça ce n'est pas vrai... Cela étant, je peux avoir des préférences, des goûts différents ou des affinités. Il y a pleins de choses qui rentrent en considération, qui sont très difficiles à analyser d'un point de vue musical. C'est vraiment très difficile à traiter. Cela dit, je crois quand même que la présence sur scène et le geste que tu vas avoir, la souplesse que tu vas avoir vis-à-vis de l'instrument, ça ne peut qu'avoir une incidence sur le son et sur la continuité formelle de la pièce. Ça je l'ai également perçu. Par exemple, on peut avoir l'impression d'une pièce très longue ou d'une pièce beaucoup plus courte en fonction des gestes que l'interprète fait. Par contre, j'aurais du mal à dire pourquoi. Il faudrait aller voir les choses en détails. Je pense que tu [Claudio] as aussi eu l'impression parfois que la pièce passait plus ou moins vite ou que t'avais besoin de prendre un peu plus de temps.

Claudio : oui, mais ça dépend aussi du lieu, le niveau sonore auquel les gens l'entendent, la lumière, etc. Si tu écoutes juste la musique c'est une chose, mais si tu es dans le concert, ça joue beaucoup. Il y a beaucoup de paramètres qui rentrent en compte. Il y a aussi simplement l'interprétation de la pièce. Chacun interprète d'une autre façon. Je pense que même si je l'ai

créée, ce n'est pas intéressant pour quelqu'un d'autre. Si je devais reprendre une pièce qui a été créée par quelqu'un et que, par hasard je l'ai regardée, j'ai plutôt tendance à ne surtout pas faire le choix artistique de cette personne, juste parce que c'est son histoire à lui.

Vincent : effectivement, que ce soit Frédérique Cambreling, ou Dominique Clément, tous les deux m'ont dit « non, il faut qu'on trouve quelque chose d'autre que ce que fait Claudio ». Le fait d'avoir la vidéo via YouTube est donc quand même assez déterminant.

Claudio : en fait ça n'aide pas, ça dérange. Moi je pense que pour cette pièce-là, la chose la plus intéressante c'est de ne pas regarder ce qu'ont fait les autres. Ce qui est intéressant est d'avoir la partition, la créer. Il peut y avoir des choses qui se rejoignent (Vincent : en même temps, ils ont eu envie de la jouer parce qu'ils ont vu ce que tu as fait [*rires*]). Oui mais ce serait intéressant que quelqu'un ne voit pas. Car il y a maintenant y'en a trois ou quatre de vidéos différentes qui tournent sur internet. Moi quand je dois reprendre, je vais regarder ma vidéo parce que c'est une référence pour moi, pour me souvenir tous les déplacements, tout ça. Donc ça m'aide de la regarder. Mais si je devais travailler ça et que je ne la connaissais pas, surtout pas j'irais regarder la vidéo sur internet avant. Ça c'est personnel. Je dirais « ah, ça j'aimerais bien le faire aussi », mais après je me sentirais un peu mal à l'aise. En plus, reproduire quelque chose que fait quelqu'un d'autre, ce n'est pas forcément la meilleure façon de bien faire.

Définition du geste

Cyril : depuis tout à l'heure, on parle de geste musical, et c'est aussi le sujet de mon doctorat et j'aurais juste une question qui paraît simple mais la réponse va être compliquée. J'aimerais savoir ce que vous entendez par le mot, l'expression « geste musical ». Chacun votre tour, si vous essayez de définir ce qu'est un geste en musique.

Vincent : [blanc] j'essaie de réfléchir. Il y a encore deux choses différentes pour moi dans le mot « geste musical ». Il y a d'une part le geste en tant que force, énergie nécessaire pour mettre en branle un mécanisme. Car quand tu joues d'un instrument, tu es obligé d'appliquer une force à cet instrument-là (que ce soit du souffle, pousser, un coup d'archet, etc.). Une force qui permette d'actionner un mécanisme qui produit du son. Il y a ce côté assez systématique, déterministe, etc. du geste musical qui est déterminé par l'instrument avec lequel tu joues.

A côté de ça, il y a quelque chose qui est vraiment très intéressant, c'est le geste sonore, la trace qu'une forme sonore peut laisser, par exemple quand on écoute avec les yeux fermés, peut imprimer le geste comme quelque chose qui produit une trace qui s'imprime à travers la perception qu'on peut avoir, dans notre système nerveux, notre système perceptif, etc. Et le sens que ce geste-là peut créer, peut développer dans la perception musicale d'une œuvre, mais détaché de l'aspect disons lié à l'instrument. C'est un peu presque dans le cas d'une écoute réduite, et phénoménologiquement isolée de la manière dont le son va être produit. Comme tu peux percevoir vraiment un son comme une trajectoire, par exemple dans l'espace. Que ce soit dans l'espace de la stéréo ou en mouvement ascendant avec un instrument. Et tu vas percevoir aussi comme une énergie qui évolue dans le temps, qui va laisser une trace dans notre corps, d'une manière ou d'une autre. Donc ce qui peut laisser une trace dans notre propre corps, en tous cas dans le système nerveux.

Ensuite, il y a le geste théâtral. Ce que tu vois. C'est-à-dire le geste comme quelque chose que tu perçois, quand quelqu'un est sur scène, qui va faire un mouvement, qui va être transformé en son. Bon, ça c'est quelque chose d'autre. C'est tout je crois.

Claudio : pour moi le geste c'est voilà. Comme je te disais, je suis percussionniste, donc je suis un peu obligé à propos du son à avoir une gestuelle particulière. Cela dit, il y a aussi la question très importante pour moi : éviter que le geste soit gratuit, parce que ça raconte quand même quelque chose d'assez fort. Ça dépend de la gestuelle. Donc si après on est dans le théâtre musical, que c'est quand même une catégorie assez importante, surtout qui a été développé beaucoup pour les percussionnistes. Donc là du coup OK, le geste, il y a un côté théâtral qui est très important, qui est même est à la base est un peu avec la musique de ce style de musique.

Ce qui m'intéresse dans les nouvelles technologies, c'est pour ça que j'ai commencé aussi à travailler beaucoup avec ça, c'est comment amplifier ce geste. Donc du coup, voilà, il y a un geste musical. Mais est-ce que je peux aller plus loin grâce à l'utilisation des nouvelles technologies. Donc comment amplifier ce geste-là. C'est un peu le travail qu'on fait avec Vincent aussi...

Vincent : c'est difficile de répondre d'une manière très... « qu'est-ce que c'est que le geste musical ? » Par contre, qu'est-ce qu'il y a d'intéressant dans le travail entre le geste musical et les nouvelles lutheries, c'est tout simplement qu'en fait, on les dissocie. Tu vois les deux choses dont je t'ai parlées tout à l'heure (le phénomène sonore et le geste lui-même), ils sont dissociés. Du coup, la manière de composer, c'est déjà réfléchir à la manière dont tu vas associer un geste

à un résultat. Mais ce type d'associations c'est un choix. Tu vois, il n'est pas déterminé. Là si je veux faire sonner la corde (finger corde guitare), il faut vraiment que j'applique une force, sinon ça ne marche pas. Donc le lien entre ce que je fais et le résultat sonore n'est pas du tout arbitraire, il est déterminé. Alors que ce que dit Claudio, ce qui intéressant avec les nouvelles lutheries, c'est qu'on peut les dissocier. Et qu'en les associant, composer c'est en quelque sorte aussi associer des catégories différentes (comme le geste, l'instrument, etc.) mais pensés d'une nouvelle manière.

Claudio : bon, c'est sûr que moi si je vais jouer sa guitare par exemple avec un geste ou avec un autre. Même si je vais toujours la mettre en vibration, l'intention que je mets au niveau musical, si je suis dans une expression musicale, ça change tout. Moi, je suis persuadé de ça. Cela dit, il me semble qu'il ne suffit pas de grand-chose pour voir si un geste il est musical, gratuit ou pas.

Vincent : mais est-ce que tu ne trouves pas que l'intention que tu vas mettre va modifier le geste que tu vas faire sur la guitare ?

Claudio : l'intention musicale... Les gestes sont des gestes que l'on répète techniquement pour apprendre à jouer l'instrument. Mais de quelles façons on les applique selon la musique qu'on joue, et ce qu'on veut dire, ça c'est une autre chose. Ce qui m'intéresse aussi, c'est d'élargir ce geste, de le mettre en relation avec la lumière, le son, la vidéo, tout ce que l'on peut faire aujourd'hui. C'est-à-dire pas seulement un geste musical, mais la relation de ce geste. Et là en danse par exemple c'est génial, parce que tu peux ouvrir ça à énormément... par exemple avec le derviche que j'ai fait son spectacle lui il dit bien danseur, mais en même temps j'ai reçu la lumière sur scène, j'ai reçu la musique et j'ai reçu la vidéo. Juste avec son geste, qui est en plus répétitif, de tourner autour de lui-même. Du coup c'est cette envie d'aller vraiment dans l'amplification de ce geste avec tout ce qu'on peut avoir. Bien entendu, toujours sans montrer : « regarder, je vous en mets pleins les yeux, j'ai quatre ordinateurs pour faire ça ça ça et ça ». Mais en essayant de donner toujours un côté poétique à tout ça. Parce que bon, on est toujours dans un travail musical, un travail artistique. C'est un peu aussi le but du travail de *Toucher* : rester dans une démarche artistique.

Vincent : parce que l'on peut les dissocier. Avant on ne pouvait pas faire ça. Si tu n'avais pas de système de captation, de gestes, la possibilité de fabriquer le son à part, etc. tu ne pouvais pas dissocier le geste. Je ne sais pas s'il y a des exemples où on dissocie le geste du résultat sonore. Et que tu dis « voilà, je prends le geste, je prends le son, je les sépare, puis tiens je vais

mettre le son mais je vais mettre la lumière, je vais mettre l'image, etc. » Il faut d'abord le séparer, et c'est ça que permettent les nouvelles lutheries. Je ne pense pas qu'on pouvait le faire avant, je n'ai pas d'exemple qui vienne spontanément. Je crois que le plus avancé là-dessus, ce doit être avec l'orgue. Où vraiment là, entre le geste que tu fais et ce que tu entends, c'est vrai qu'il y a une différence énorme. Tu n'as pas vraiment de lien entre la force que tu appliques et la puissance sonore d'après, parce qu'il y a un mécanisme très élaboré.

Claudio : avant c'était juste une sorte de « trompe-l'oreille ». Si tu regardes les danseurs, eux avaient une chorégraphie sur une musique. Ce que l'on peut faire aujourd'hui, c'est une espèce de chorégraphie en temps réel. C'est moi qui fais la musique selon la chorégraphie, alors qu'avant c'était plutôt « je fais une chorégraphie sur la musique qu'il y a ». Là on peut s'amuser, pourquoi pas, on va mettre des effets de lumière, etc. Et ça marche, les deux marchent. Mais du coup, ce qui rend la chose plus vivante, c'est que là je vais décider sur le moment comment je vais gérer la lumière, la musique, la vidéo. Il y a donc un côté vivant qui s'installe sur scène grâce à l'improvisation, même si c'est structuré. Et ça change je pense beaucoup dans le ressenti des gens qui voient. Mais c'est vrai dans les deux sens je pense. Puis les gens qui voient ne s'intéressent pas... en fait il ne faut pas regarder ce que je fais. Il faut faire attention à pas rentrer, selon moi, dans l'intérêt technique de la chose. Mais ça doit être juste la finalité artistique, en tous cas dans mon travail c'est ce que j'essaie de privilégier. C'est pour ça qu'à chaque fois, je dis à Vincent que je préfère ne pas avoir d'écran sur scène, parce que ça cache un peu. Ce n'est pas grave, je vois un peu où on est. La pédale, je la cache et j'essaie de la faire le plus doucement possible, que les gens ne la voient pas trop, car il s'agit du côté technique. Jamais d'ordinateur sur scène, ça c'est la règle numéro un. Pas d'ordinateur visible sur scène. Ça n'intéresse pas. Les gens s'en foutent, ils ne viennent pour voir un programme informatique (Vincent : laptop-concert, [*rires*]). Ils ne viennent pas voir si j'utilise une marque ou si j'utilise un PC, voire un truc... (Vincent : la pomme, [*rires*]). Voilà, ils ne viennent pas voir la pomme.

Intention

Cyril : tout à l'heure, vous parliez d'intention. J'aurais voulu savoir, comment avez-vous gérer les indications d'expression qui sont dans *Toucher – téméraire*, etc. Est-ce que ça a été écrit au moment d'écrire des portées ? Était-ce déjà pensé dans le script ?

Vincent : c'était pensé dans la pièce. Claudio disait tout à l'heure qu'il se crée des images, mais moi-aussi je devais m'en créer lors du travail de préparation. C'est un peu comme différents types d'expression. Quand tu écris *espressivo*, *morendo*, ou autre (Claudio : *dolce*, *vivace*...), en rêvant, un peu rêveur. Voilà des petites choses comme ça. Ça donne quelques indications sur la conduite expressive qui touche au tempo, qui touche à la dynamique, etc. l'énergie en fait que tu mets dans le jeu. Voilà, c'est des indications. Mais comment tu te les es appropriées, je ne sais pas. (Cyril : c'est plutôt pour fluidifier un peu le flux musical ?). Oui, c'était d'une part pour trouver un contraste, pour donner des contrastes entre chacun des passages, les caractériser. Surtout, ce qui est important c'est de les différencier. Il y a une continuité, mais quelque part il faut trouver une manière de relancer à chaque fois la forme. C'est comme quand tu enchaînes deux phrases musicales, il faut que tu penses à la manière dont tu vas les enchaîner. Si tu fais de manière plate... Quelque part, il faut qu'il y ait des contrastes à un endroit ou à un autre. Un truc qui respire, qui est relancé, etc. juste le fait de dire de reprendre le souffle, de réattaquer, ça veut dire avec plus ou moins d'amplitude, etc. Tout ça ce sont des petites choses, que quand on joue d'un instrument qu'on connaît bien, on fait naturellement. Là, on est dans quelque chose qui ne passe pas par une technicité instrumentale, donc il fallait trouver quand même des moyens de caractériser les différentes séquences, juste trouver les moyens de les différencier. Voilà. Ça aurait pu être ça ou une autre chose. Ensuite, il y a des passages quand même où tu t'en sers. Par exemple, avec la boxe. Le côté oriental, je ne sais pas si tu y penses ?

Claudio : oui, bien sûr. On a tellement travaillé ensemble, qu'il y a beaucoup de messages qui se sont installés. Je pense que c'est plus important pour les gens qui travaillent la pièce après, afin d'avoir une idée plus précise. De mon côté, j'ai eu la chance de travailler directement avec Vincent. On a donc eu beaucoup de temps pour rentrer dans la pièce (Vincent : oui, tu ne regardes même pas la partition. On parlait oralement : « vas-y, là il faut être téméraire », [*rires*]). Sincèrement, la partition je l'ai regardée quand il l'a écrite et après, mais je n'ai jamais travaillé la pièce en regardant la partition. Parce que ça me parle plus le script, parce que pour moi il est comme ça (Vincent : parce que tu avais déjà intégré tout). Mais voilà, il y a un côté oral que j'ai beaucoup aimé en plus de travailler avec Vincent. Mais c'est bien qu'il puisse y avoir cette partition pour d'autres. Mais mon inspiration je ne la prends pas forcément sur la partition qu'il a écrite après, sur des portées.

Anecdotes geste/son

Cyril : dans *Toucher*, j'ai l'impression qu'il y a comme une grosse correspondance, alors que tout est possible entre d'une part le geste et le son qui est déclenché comme vous avez dit tout à l'heure, c'est un peu arbitraire. C'est la force des nouvelles technologies, des nouvelles lutheries. Mais il y a quand même une certaine cohérence, entre par exemple un geste de va-et-vient et un mouvement, je ne sais pas si c'est un tourne-disque, ou quelque chose qui repart et qui revient (Vincent : diouuuuui). Par exemple un geste qui freine et un son qui freine aussi, qui devient de plus en plus lent. Un mouvement avec un poing qui se ferme donne l'impression qu'il y a des graviers à l'intérieur. On a aussi par exemple quand on prend directement l'antenne et que ça fait un buzz, là c'est encore plus explicite. J'aurais voulu savoir si pendant certaines parties peut-être, vous avez pensé le son et après il fallait être dans telle ou telle zones pour avoir ce type de résultat ou si c'est plutôt expérimenter tel geste pour avoir tel résultat. Comment est gérée cette articulation son/geste ? C'est un peu compliqué à répondre peut-être mais c'est très intéressant.

Vincent : ça c'est difficile, parce qu'il y avait pour moi vraiment un souci dans ce travail-là, c'est de pouvoir travailler sur le geste continu. Parce que quand tu modules la matière sonore en faisant du continu, c'est très difficile, sauf à utiliser des sons de synthèse, mais souvent les sons de synthèse ne sont pas très intéressants. Donc il fallait trouver des systèmes qui permettent d'avoir une matière assez riche, faite à partir d'échantillons, de sons concrets, mais qu'on puisse aussi travailler dans la continuité. Tous ces passages auxquels tu fais référence souvent (les graviers, puis le fait de travailler sur une certaine zone), c'est souvent sur des sons continus. Et donc après il y avait par exemple dans cet exemple du gravier, celui-là n'est pas un son, ce sont des centaines de petits sons différents, et chaque fois qu'on fait un mouvement descendant vers l'antenne, il en lance. Donc chaque fois que la machine détecte qu'il y a une variation plus grande que X, je ne sais plus, mais en diminuant, parce que là on va vers le silence quand tu fais ce mouvement-là [Vincent réalise un mouvement aérien avec ses mains]. Donc il va déclencher un échantillon. Donc quand tu fais ça, il en déclenche des dizaines de différents. Il y a d'autres passages, où tel type de mouvement, par exemple quand on va toucher l'antenne, en fait là, à la fin avec les sons de batterie, on a un son continu. Mais là il n'y a pas de mouvement, c'est juste le fait de poser la main sur l'antenne. Cela dit, il y a un peu de théâtre, mais je ne sais pas si tu fais exprès, ou si tu le sens comme ça. Fait qu'il y a un échantillon qui est... c'est un peu comme s'il était lu en boucle en permanence, puis pof tu vois, il va émerger

et disparaître à certains moments, donc c'est le buzz, et pareil avec l'autre. Voilà, donc ça c'est pour ce type de mouvements dont tu prenais exemple. C'était déjà assez difficile à réaliser, car c'était des sons qui doivent à la fois être continus, mais en même temps, ils ne sont pas fixés par avance. Le geste que Claudio utilisait je me rappelle, avec le gravier, en fait toutes les autres personnes qui ont joué la pièce font le même, parce que c'est plus facile, en fait je ne sais pas s'il y a une autre manière de le faire qu'en faisant comme ça. Comme c'est dans un espace assez petit, si tu veux avoir de la continuité, il faut que tu descendes, et comme tu es assez rapidement au bout, il faut qu'assez rapidement l'autre main prenne le relai. Je crois que tu es obligé de faire comme ça pour avoir un peu de continuité, non ? Je ne sais plus...

Claudio : je travaille sur les deux. Par contre, tous les sons sont nés avant le geste. Il n'y a aucun son où il a dit : « tiens, mais avec ce geste, c'est vrai, j'aurais pu mettre ce son » (Vincent : il fallait choisir le son qui se prête à ça, tu vois, que l'on puisse varier avec des gestes continus). Vincent était là et me disait : « ce module c'était ça ». Il fallait faire un geste pour déclencher ça, donc... le son était là. Comme tous les autres sons, le geste est né après. Bon, dans ta tête, il y avait déjà une gestuelle précise, mais après. C'est d'abord le son et ensuite la gestuelle (**Vincent** : je ne sais pas ce qui est indiqué à cet endroit, quand tu fais ça, c'est dans un passage un peu complexe, je ne me rappelle plus...). Tu commences à avoir le premier geste rapide, des petits « clic, clac », des petits sons secs (**Vincent** : je ne sais plus ce qu'il y a comme indication). Il y a plusieurs choses. A un moment donné, il y a aussi un peu de scratch qui s'installe, avec des sons secs.

Vincent : voilà, ce qui était important, c'était de trouver la matière. Puis le geste s'est imposé, d'une certaine manière. Mais ce n'est pas évident ces passages comme ça. Parce que soit tu fais de la synthèse granulaire, soit tu gèles, mais ça revient au même. C'est du freeze sur un extrait (**Claudio** : soit tu fais la vitesse de lecture). Voilà, mais ensuite ça fait : « uuuuuooooaaa ». Ou alors tu fais des étirements, des choses comme ça. Si tu veux vraiment avoir quelque chose où il y a une sorte d'évolution, ou on n'entend pas tellement un effet (**Claudio** : parce qu'en plus tu ne mets pas d'effet, plugin, ou choses comme ça). Ah, il n'y en a aucun, c'est nature, c'est bio, tout est bio [*rires*]. J'ai mis une réverb, une petite réverb.

Claudio : c'est bien parce que du coup... je n'interviens pas dans les effets disons. Je n'interviens pas dans la réverb, il n'y a pas de délai où je dis « tiens, si je fais un geste »...

Vincent : non, il y a juste de la réverb sur le son du thérémine, c'est le seul effet.

Cohérence geste/son

Cyril : est-ce que vous pensez qu'il y aurait une cohérence du geste musical sur l'ensemble de la pièce qui se déduirait de la cohérence de la musique, de l'audio ? Parce que si la forme musicale est là, et cohérente en elle-même, ça induit directement qu'on a une sorte de logique du geste musical qui ne se contredit pas vraiment. Par exemple, à chaque type de nouveau son, il y a en général un nouveau geste. Même si on a gardé un peu certains gestes précédents, on a quand même aussi une grande cohérence au niveau du geste musical. Est-ce que ça a été un peu pensé ou c'est juste que ça se déduit de l'audio ?

Vincent : comme tu dis, je pense qu'il y a une logique qui apparaît, qui émerge de la pièce. Mais ce n'est pas le geste qui était dans la construction de la pièce au départ (encore que j'avais le thérémine, j'essayais des choses). Mais comme je disais, il y a des mouvements qui sont obligatoires. Mais après, si tu trouves qu'il y a de la cohérence, je pense que... je ne sais pas comment tu...

Claudio : je pense que la musique est née. Il fallait que je joue en temps réel une pièce d'électroacoustique, avec des gestes. Mais la pièce était là. Il savait ce qu'il voulait. Mais ça ne l'intéressait pas, dis-moi si je me trompe, de faire une bande. Parce qu'il aurait pu très bien faire une bande à partir de tout ça, mais ce qui l'intéressait, c'était que je la fasse moi en temps réel, un peu comme un DJ si l'on veut.

Acousmatique

Vincent : ça fait partie aussi effectivement... À la fin du l'entends comme ça. C'est comme une pièce acousmatique mais qui est construite en temps réel. Ce que j'aime bien là-dedans. Ce n'est pas seulement une bande, parce qu'il y a quand même le lien à ton travail à toi, à ta présence sur scène, à l'objet thérémine, etc. qui étaient quand même importants. Mais il y a quelque chose que j'aime beaucoup, c'est effectivement d'essayer d'imaginer une pièce électroacoustique, bon ça fait partie d'une très vieille problématique qui existe avec les musiques acousmatiques depuis toujours, c'est la part d'interprétation qu'elle peuvent avoir sur scène. Il y a des gens qui travaillent beaucoup là-dessus, comme l'équipe de Motu, Jonathan Prager, etc. Dans la continuité de ce que faisait François Bayle avec l'acousmonium et le travail

de diffusion de musique électroacoustique. Moi, ce qui me plaisait bien là-dedans, c'est d'essayer d'imaginer, voilà tu vas jouer une pièce électroacoustique, mais tu la joues un peu comme si tu faisais émerger des choses. Elle est là, et puis tu la tires. Tu fais apparaître les événements, tu la construis petit à petit, « tiens je vais mettre ça, je vais mettre ça, etc. ». Et que ces choix-là, qu'ils soient visibles. C'est-à-dire qu'on n'est pas simplement en train de bouger...on aurait pu le faire, on pourrait très bien... de toutes manières après tu changes le capteur et peut-être ça reviendrait au même, je ne sais pas. Encore que, des capteurs comme le thérémine, franchement... (**Claudio** : non, il ne faut pas changer, c'est bien comme ça). Je ne pense pas qu'on puisse trouver des équivalents. Mais je veux dire que théoriquement, je peux presque la mettre en mode automatique la pièce. Tu vois, je peux simuler un thérémine, je le fais avec l'ordinateur. Et donner à entendre quelque chose qui pourrait être présenté comme une pièce purement acousmatique. Mais je crois qu'à partir du moment où tu penses concert, ça c'est une autre problématique-là qui entre en jeu, c'est pourquoi... on pourrait la présenter sous forme d'installation, mais là on dit que c'est une œuvre de concert. A ce moment-là il faut l'assumer. Il y a un concert, il y a un public, il y a une scène. C'est inévitable. Parce qu'autrement, tu n'as pas de raison commencer et finir là-bas tout le monde ensemble à la même heure, tout simplement [*rires*]. (**Claudio** : Il y a aussi le côté spatialisation). Oui oui, mais ça c'est une dimension en plus. Mais je veux dire que là tu as cette présence... cette relation que tu vas avoir entre ce que tu entends et le corps qui le produit est vraiment essentiel dans une situation de spectacle, que ce soit spectaculaire. Même si pour moi, le spectacle c'est quelque chose de très scolaire par rapport au travail de composition, je veux dire. Mais à partir du moment en effet... il faut l'assumer, il faut le faire de la manière la plus artistiquement intéressante. Voilà, c'est un peu ce qu'on a fait.

Claudio : par contre, on est passé deux fois sur Radio France. C'était assez amusant puisque on avait finalement une écoute différente de la pièce. Je trouvais ça également intéressant d'écouter cette pièce tout-à-fait visuelle à la radio, c'est... (Vincent : tu entends, ça pourrait être une pièce pour bande). Oui, mais tu entends quand même que ce n'est pas forcément une bande fixe (Vincent : je ne sais pas, tu le perçois ça ?). Tu entends que c'est... Oui, je suis sûr qu'il y a quand même un côté humain qui est là. Je ne sais pas, peut-être parce que je la joue... Mais si tu fais une version automatique et que je fais une version à moi, ce serait drôle de comparer. On pourrait faire des tests pour voir si ça c'est la machine ou pas et comment les gens ressentent ça. Je ne sais pas si on peut faire un lien par exemple entre une pièce qui est jouée par l'ordinateur avec des échantillons, et quelqu'un qui joue en vrai la pièce.

Vincent : ça n'a pas beaucoup d'intérêt. Mais c'est vrai. Tu vois, ça c'est une question que l'on m'a posée quelques fois, pas avec Claudio, mais avec Dominique et Frédérique Cambreling. Est-ce qu'il se cale sur la musique, ou est-ce que la musique est vraiment faite par l'interprète sur scène ? C'est une question qu'on se pose. C'est quelque chose qui est assez intéressant de remarquer.

Théâtre Instrumental

Cyril : est-ce que le fait de se poser cette question, ça ne ferait pas penser à une pratique de théâtre instrumental. Du fait que, vous dites qu'on tire les choses un peu comme ça. Tout à l'heure, Claudio parlait du DJ... Est-ce qu'il n'y a pas une certaine...

Vincent : moi je pense que c'est parce qu'on baigne tous dans un univers où on a pris conscience de la puissance des systèmes automatiques. On se demande s'il y en a en concert. On chante en playback s'il chante en playback. On sait que ça existe donc on se pose toujours les questions de comment ça marche.

Claudio : bon, le but est quand même que les gens viennent, qui voient, qui prennent le temps de voir la pièce, sans forcément se poser toutes ces questions, que ça reste musical, une pièce visuelle, musicale.

Vincent : mais tu vois, pour que ces questions-là ne se posent pas, il faut vraiment être très clair, presque très didactique, dans le lien entre le geste et la musique. Je crois que c'est un critère encore en plus. On a dit souvent, « non il ne faut pas trop en faire parce que là, on perd le lien entre le geste et le son ». Du coup, ça détermine la forme même de certains passages. Il faut par exemple qu'il y ait moins d'action, moins de densité. S'il y a trop de densité, cette relation ne marche plus. Et du coup, en concert, alors que tu pourrais très bien l'entendre, ça pourrait être un truc intéressant à écouter sur une partie électroacoustique, en concert, ça ne marche pas, parce qu'on décroche. On dit : « qu'est-ce qu'il est en train de faire là ? il fait n'importe quoi ».

Méthodes d'analyse

Flux (Rudolf Laban)

Cyril : pour finir, je vais vous parler un petit peu des méthodes d'analyse que j'essaie d'employer, d'adapter, de tester surtout. Je vais vous parler un peu de Rudolf Laban. C'est un chorégraphe qui était aussi danseur, qui a aussi fondé quelques écoles, qui a écrit aussi pas mal de livres. Il a écrit une théorie du mouvement, qui englobe toute son œuvre écrite. Il est surtout célèbre pour avoir inventé une notation chorégraphique. En 1947, il a publié un livre pour que les gens fassent le moins d'effort dans leurs gestes de la vie quotidienne, que ce soit à l'usine, ou domestique, à la maison. Selon lui, on peut qualifier chaque action de n'importe quelle activité humaine, en particulier la musique (il cite un peu tout, il dit que ça peut être le mime, ça peut être ceci cela, ça peut être la musique), dans toutes ces activités-là il y a des actions (il appelle ça actions), qu'on peut qualifier par quatre facteurs. Selon lui, il y a le facteur de temps. Donc il y a des choses qui sont plus ou moins rapides, ça c'est assez élémentaire. Il y a le facteur qu'il appelle Poids, quelque chose qui est plus ou moins lourd ou léger. Mais ça reste abstrait, ce n'est pas forcément quelque chose qui va vers le bas. Ce n'est pas parce que c'est lourd que c'est forcément vers le bas par exemple. Il y a le facteur d'Espace. Selon lui, quand on fait un geste, soit c'est dirigé, soit c'est plutôt flexible. Et un dernier facteur qu'il nomme le Flux. Et ça je ne vais pas dire exactement ce que c'est. Mais justement, j'aimerais savoir si pour vous Claudio la notion de flux est importante, si c'est quelque chose qui vous parle, et qui pour *Toucher*, peut avoir une certaine importance.

Claudio : flux F-L-U-X c'est ça ? *Flusso* [rises]. Le flux, dans mon imaginaire, c'est quelque chose de continu, quelque chose qui voyage comme ça. Mais je vois plutôt une masse quand on parle de flux. Comme ça en répondant à chaud. Mais au niveau du thérémine, oui tout à fait, tu disais la continuité Vincent, justement, c'est une espèce de flux continu qu'on envoie avec le thérémine. Par rapport à la pièce je vois ça comme notion de flux.

Cyril : OK. En fait, selon Laban, ça c'est sa définition à lui, c'est un peu ça, c'est le degré de libération dans le mouvement. C'est-à-dire que, est-ce que quand on exécute un mouvement, est-ce qu'on peut le retenir ? C'est ça qu'il dit. Il y a des actions dans lesquelles où on peut dire « là, le mouvement peut être retenu, là on ne peut pas l'arrêter ». C'est ça en fait. Est-ce qu'en entendant cette définition, c'est quelque chose qui peut être... Peut-être que quand on regarde

Toucher, où en tous cas il y a un bout de partition il y a marqué « mélismes », et ces mélismes il y a quand même un certain degré de libération et en même temps ce sont des choses qui sont à la fois prévisibles mais à la fois imprévisibles, parce qu'on ne sait pas quand est-ce que ça s'arrête. Je pense au mélisme au premier sens du terme. Peut-être que ça peut être intéressant de croiser ce terme-là avec justement *Toucher*.

Vincent : ça marche bien avec le passage là que tu cites, je trouve, c'est assez adéquat. Parce que c'est vrai que le passage ondoyant, tu sais avec les mélismes, c'est vraiment un peu comme une onde, ce qui est l'image du flux pour moi (**Claudio** : il y en a deux comme ça). C'est vrai que là, tu entretiens un flux d'une certaine manière, dans le geste. Puis il y a la vague qui peut aussi aller avec le flux, etc. Ça va, c'est bien avec ce passage. Mais là d'après ce que tu dis, c'est plus pour lui, ça a l'air d'être plus en lien avec l'inertie, la force cinétique, la manière dont tu vas mettre ou arrêter un certain élan.

Cyril : oui voilà, mais c'est toujours pensé au niveau intérieur. Parce que le mot qui est le plus important pour lui dans cette théorie-là c'est le mot « effort ». Et pour lui, effort c'est une « impulsion intérieure à partir duquel le mouvement prend son origine ». Et donc voilà, donc c'est pour ça qu'il n'utilise pas des mots de la physique. Mais bon, c'est quand même ça. On a l'impression que ce sont des choses qui sont en mouvement, il y a de l'énergie qui s'arrête, et qui se diffuse ou qui ne se diffuse pas.

Claudio : justement, la diffusion oui ça c'est intéressant. Moi je pense au geste instrumental large. Quand on fait un geste, si on veut quelque chose de sec, on coupe, il y a une énergie qui reste dans le corps, qui est ensuite évacuée avec la respiration ou autre. Mais justement le fait de doser cette énergie dans le geste, ça fait qu'on peut donner une impulsion musicale différente. Mais quand tu dis flux, moi je pense vraiment à quelque chose de continu, toute une énergie véhiculée mais plus gros.

UST

Cyril : il y a aussi quelque chose sur laquelle je travaille, que j'essaie d'expérimenter en ce moment. C'est un travail sur les UST, Vincent vous connaissez ? On va dire que globalement, ce sont des petites unités qui sont signifiantes du point de vue du temps, et selon lesquelles on

pourrait décrire des musiques électroacoustiques. A la base, c'est créé vraiment pour la musique électroacoustique, où on dit « là on a des musiques où on n'a plus de battue, on n'a plus vraiment de hauteur, parfois pas de rythme, parfois un peu, comment on fait pour décrire des musiques comme ça ? ». Eh bien il y a quand même des figures où ça se contracte et ça se détend, ou des choses qui s'accélèrent, des choses qui freinent, tout ça d'un point de vue de la perception du temps. Et donc, l'idée justement, ce que j'essaye de faire, c'est de me dire que peut-être que c'est pareil au niveau du mouvement, mais, bon le risque c'est quand même de dire : « oui, mais si je fais un mouvement qui freine, le son va freiner », parce que dans les instruments acoustiques on va dire, la plupart du temps c'est peut-être ça. Mais là où c'est intéressant justement, avec cette nouvelle lutherie, où le lien est brisé, donc la question que je voulais vous poser, peut-être plus pour Vincent, est-ce que ça a été pensé, est-ce que la perception du temps de l'auditeur est quand même prise en compte dans *Toucher* ? C'est peut-être inconscient...

Vincent : probablement... Ce sont des étapes de travail. En général, dans le travail de composition, l'idée de prendre beaucoup en considération le temps, j'essaye de ne pas trop y penser si tu veux, parce qu'il faut travailler d'abord la matière, d'abord le son, la qualité sonore, la couleur, les formes, pas forme entendue sous forme de récit, mais forme en tant qu'élément qui peut se prêter à une construction structurelle, donc un élément formel si tu veux. Un élément de quelque chose d'un peu plus large. Mais ça c'est un peu la mauvaise habitude ou l'habitude intéressante du travail d'écriture traditionnelle, où tu transformes les valeurs, un phénomène sonore temporel, tu le transformes en symbole géométrique, tu vois. Une partition, sur le papier, tu peux commencer par la fin, par le début, etc. Donc il faut que tu puisses mettre en place des éléments qui se prêtent à des opérations logiques qui permettent d'avoir une construction, etc. Et du coup, le résultat, la manière dont la temporalité va être traitée dans ces éléments-là, voilà, il apparaît progressivement comme le résultat d'un certain nombre de relations qui se mettent en place entre le matériau de départ que tu vas utiliser. Mais par rapport à cette recherche sur les Unités Sémiotiques Temporelles, s'il y en a, elles ne sont pas... je ne pense pas du tout comme ça. Ce n'est pas du tout pris en compte dans le travail de composition. Ou alors vraiment à la fin, parce que tu sens que voilà, après tel élément, il faut que tu écarter un peu, il faut que le ralentisses, il faut que tu l'accélères, il faut que tu le contractes, il faut qu'il y ait une chute, etc. Et ces choses-là peuvent résulter un peu de la nécessité finale, du travail de phrasé, etc. Mais tu vois, il y a deux choses qui sont... ça c'est pas... en fait... ça c'est moi qui travaille comme ça. Je ne travaille pas avec des phrases les unes après les autres comme ça, c'est vraiment avec des trucs qui partent dans tous les sens, et après voir comment les choses peuvent

se mettre en relation. Et donc la relation entre le son et le geste, c'est pareil. Tu vois, c'est des choses, je ne sais pas, tu as des gestes d'un côté, tu sais qu'avec le thérémine tu peux faire comme si comme ça puis tu le prends presque comme un élément séparé du reste. Puis les agencements se font toujours de manière très désordonnée, bricolée, etc.

Analyse fonctionnelle (Stéphane Roy)

Cyril : j'aimerais vous parler pour finir de ce qu'on appelle l'analyse fonctionnelle. Le mot est un peu brut comme ça. C'est quelqu'un qui s'appelle Stéphane Roy, qui a essayé de décrire une méthode d'analyse des musiques électroacoustiques mais basée sur des fonctions. C'est-à-dire que peut-être un certain objet sonore a une fonction d'anticipation d'un prochain objet sonore qui va arriver un peu plus loin. Ce sont des choses qui paraissent naturelles. Ce que je trouve intéressant, c'est de se dire que depuis surtout dans la seconde moitié du XXe, avec certaines pièces de Théâtre Musical ou Instrumental, on a du geste qui n'a plus uniquement de fonction soit acoustique soit expressive, globalement. Et qu'il y a peut-être des fonctions on va dire structurelles, dramaturgiques, rhétoriques, etc. mais qui est inscrit sur partition. Parce que pour avoir un geste qui renforce une certaine qualité d'une passion ou je ne sais quoi dans un opéra, mais ça le geste n'est pas écrit sur la partition. Enfin, c'est évident, ça vient avec l'interprétation. Mais dans certaines pièces de Kagel, par exemple, on peut vraiment avoir des contradictions entre un son qui va être émis par un musicien et un geste qui va être joué par un autre, qui ne fait peut-être pas de son lui, même des jeux de regards, des choses comme ça. C'est ça que je trouvais intéressant. Et dans ces fonctions-là, donc là j'ai dit qu'il y a peut-être une fonction d'anticipation. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il a défini une classe de rhétorique, de fonctions rhétoriques, où là il nous dit que peut-être là il y a des fonctions qui freinent le discours musical. Par exemple il appelle ça la rétention. Donc il y a quelque chose que je trouve intéressant dans *Toucher*, c'est la fin de la pièce, où il y a pleins de gestes un peu rapides comme ça, et qui sont entrecoupés, du moins pour l'interprétation de Claudio, par des mouvements comme ça qui sont un peu lents, qui rompent le discours mais momentanément, qui le retiennent plutôt que ne le rompent. D'un seul coup, il y a une rétention du discours comme ça. Et donc ça me semblait pertinent peut-être de prendre ces fonctions de Stéphane Roy, du moins quelques-unes, et les appliquer aux gestes en eux-mêmes par ce que ça se voit, mais finalement, ça marche aussi avec le son. Parce que ces gestes-là déclenchent certains sons, et ces sont là

aussi retiennent le discours. Mais peut-être que de le penser au niveau visuel c'est un autre point de vue, qui se recoupera avec le son. Et voilà, je me demandais quelque chose, c'est quand il y a une indication de jeu comme téméraire, Vincent a déjà répondu à la question, mais je pensais que peut-être pourvu que l'interprète joue de façon téméraire, eh bien il y avait justement pleins de gestes possibles, et peut-être que la chose la plus importante c'était la fonction que l'interprète pouvait remplir vis-à-vis de l'auditeur. Peut-être que la question qui serait la plus claire, c'est : comment pensez-vous l'écriture au niveau des fonctions des phrases musicales ?

Vincent : je ne sais pas, j'aurais du mal à répondre, parce que je ne vois pas très clairement... j'avais regardé des choses là-dessus mais je ne me rappelle plus ce que tu appelles vraiment fonction. Je n'ai pas très bien... Tu veux dire fonction, en fait c'est un peu comme si c'était les différentes parties dans une narration ? (**Cyril** : oui, en fait il y a des choses qui sont structurées, et on va dire qu'il y a des phrases qui ont leur place, et qui peut-être annoncent des choses qui vont se passer plus tard, ou des choses qui sont hors contexte, des choses qui...). Oui oui. Mais ça, ce sont des problématiques d'analyse ça, non ? [*rires*] Il me semble, ça, j'ai l'impression que ce sont plus des outils d'analyse. Mais l'interprétation, la manière dont la forme est structurée, etc. si tu veux, comme je te disais tout à l'heure, c'est très concret, c'est le type de matériaux, de couleurs, etc. avec lequel je travaille, mais sans lui donner forcément une fonction déterminée. Tu vois par exemple, le passage dont tu as parlé, téméraire, alors je ne me rappelle plus exactement où c'est (**Claudio** : moi non plus), je suppose que c'est à un endroit où au début il y a une certaine distance, on s'approche puis à un moment donné on lâche, il faut se lâcher. Effectivement, ce que toi tu vas peut-être pouvoir analyser comme étant une relation qu'on peut rapprocher de tension-détente d'une certaine manière, ou de rétention-expression, ou je ne sais pas comment on pourrait appeler ça. Là c'est exprimé d'une certaine manière aussi, mais tu vois ce n'est pas pensé avec ces catégories-là, fonctionnelles, mais peut-être que ça revient au même. Ceci dit, je ne peux pas le rattacher à des outils analytiques comme ce qu'a développé Stéphane Roy. C'est dans le travail qu'il a fait sur la pièce de Parmegiani ? (**Cyril** : c'est Dhomont, c'est Point de fuites). Ah oui oui, c'est ça, où il prend le travail de Nattiez, etc. Pour moi, c'est vraiment des outils analytiques, qui marchent très bien. D'ailleurs, c'est très inspiré de la linguistique. Et donc, tu vois, là tu es déjà dans des... en fait, qui marchent très bien dans des formes discursives d'une certaine manière (**Cyril** : peut-être dans des formes plus longues ?) Non, je pense c'est vraiment des formes que tu peux rattacher des structures linguistiques (comme sujet-prédicat), ou même des fonctions comme tu sais, les fonctions dans les structures des contes merveilleux, où là chaque élément de la narration a une certaine fonction

(l'auxiliaire, le personnage). Il y a comme ça des éléments. Et on est dans du structuralisme très... dans cette école-là, d'analyse structurale. Les sémiologues sont à fond là-dedans aussi. Mais pour moi, c'est vraiment des démarches très analytiques. Je pense que c'est des outils très difficiles, je ne sais pas quelle expérience tu peux avoir là-dessus, de pouvoir s'en servir dans le travail de création. Tu as travaillé là-dessus ? Tu as fait des choses ?

Cyril : non, pas au niveau de la composition, ça c'est clair. C'est juste pour... ce qui m'intéressait c'est le côté rhétorique, le fait de voir qu'il y a peut-être des figures, des fonctions un peu naturelles, qu'on retrouve souvent. Qu'il y a des choses qui se passent, puis des choses qui se réaffirment, des choses qui rompent momentanément le discours, des choses qui ne sont pas du tout musical, qui sont extra-musicales. Peut-être pas dans *Toucher*. Mais par exemple dans des pièces d'Aperghis, parfois d'un seul coup il se passe quelque chose. On a l'impression que ça ne fait pas partie du discours musical. Ça a toujours quand même un lien, mais d'apparence c'est extra-musical. Quelqu'un qui croque une pomme d'un coup. Oui mais en fait on peut quand même le rattacher. Et ça, voilà, ça donne une petite grille de lecture en fait. C'est surtout ça que j'ai fait avec ça.

Vincent : oui, peut-être ce sont des choses qui peuvent peut-être fonctionnées à ce niveau-là, dans le travail d'interprétation effectivement. Parce que là... en fait ce qui est musical ou extra-musical, si tu veux la frontière est difficile à... oui, parce que ça dépend... ce qu'on disait tout à l'heure, est-ce que la situation elle-même de concert est musicale ? *A priori*, si tu écoutes l'enregistrement, tu écoutes la musique chez toi, tu peux dire en fait « ce qui est musical c'est la partition, c'est le résultat sonore, etc. Les gens qui jouent du violon, les interprètes et tout ça, c'est des fonctionnaires, des opérateurs. Ils font leur job ». Mais surtout comme disait Claudio, il ne faut pas trop qu'on les voit, parce que c'est de la technique d'une certaine manière. Sauf dans le cas où effectivement tu dissocies le geste de la production sonore, et là tout d'un coup ça prend une importance aussi particulière, où il peut y avoir des gestes, des moments qui peuvent être ressentis comme extra-musicaux. Mais est-ce que ça l'est vraiment ? Je ne suis pas sûr... Il n'y a pas d'anecdote. Il n'arrive pas avec un objet. Tout ce qu'il fait est quand même relié à l'instrument. Mais la manière dont ils sont faits, c'est des choix. Comme on disait tout à l'heure, ce n'est pas déterminé. Et donc, est-ce que à ce moment-là c'est extra-musical ? Est-ce que le fait de faire ça (geste), ou de faire ça (geste) ou de faire ça (geste), est-ce que ce choix-là est musical ou extra-musical ? Je ne sais pas...

Claudio : je pense que dans la pièce ça change l'écoute, tout à fait. Si je fais ça (geste), si je fais ça (geste), si je fais ça (geste), il ressent le son différemment, je pense.

Notice des extraits vidéos

1. Gestes structurants

- 1.1. Gestes de rupture (*Adventures of an Annihilated Mirror*)
- 1.2. Geste suspensif (*Auftakte, sechshändig*)
- 1.3. Gestes de rupture (*Auftakte, sechshändig*)
- 1.4. Geste suspensif (*Circles*)
- 1.5. Geste d'attaque (*Circles*)
- 1.6. Geste de rupture (*Hiérophonie V*)
- 1.7. Gestes suspensifs (*Morphosis*)
- 1.8. Geste de rupture (*Toucher*)
- 1.9. Gestes suspensifs (*Toucher*)

2. Phraséologie du geste

- 2.1. G-phrase (*Aphasia*)
- 2.2. Bruit gestuel (*Aphasia*)
- 2.3. G-phrase (*Circles*)
- 2.4. Bruit gestuel collectif (*Circles*)
- 2.5. G-phrase (*Le patch bien tempéré III*)
- 2.6. G-phrase collective (*Hiérophonie V*)
- 2.7. G-phrase (*Morphosis*)
- 2.8. G-phrase (*Morphosis*)
- 2.9. Bruit gestuel (*Toucher*)

3. Fonctions extra-sonores

- 3.1. Geste rhétorique (*Aphasia*)

- 3.2. Rituel du concert (*Circles*)
- 3.3. Geste rhétorique (*Rot Blau*)
- 3.4. Rituel du concert (*Rot Blau*)
- 3.5. Geste narratif (*Toucher*)
- 3.6. Symbolique agonistique (*Toucher*)
- 3.7. Symbolique agonistique (*Les sept crimes de l'amour*)
- 3.8. Geste narratif (*Les sept crimes de l'amour*)

4. Éléments perturbateurs

- 4.1. Dissonance visuelle (*Aphasia*)
- 4.2. Dissonance visuelle (*Auftakte, sechshändig*)
- 4.3. Geste perturbateur (*Marsch (Etude VI)*)
- 4.4. Geste perturbateur (*Hiérophonie V*)
- 4.5. Dissonance visuelle (*Hiérophonie V*)
- 4.6. Dissonance visuelle (*Rot Blau*)
- 4.7. Geste perturbateur (*Rot Blau*)
- 4.8. Dissonance visuelle (*Study for String Instrument #1*)
- 4.9. Dissonance visuelle (*Acustica*)
- 4.10. Geste perturbateur (*Acustica*)
- 4.11. Geste perturbateur (*Les sept crimes de l'amour*)

5. Appréhension multimodale

a. Amplification et émergence

- 5.1. Amplification (*Aphasia*)
- 5.2. Amplification (*Auftakte, sechshändig*)
- 5.3. Amplification (*Morphosis*)
- 5.4. Émergence (*Rot Blau*)
- 5.5. Amplification (*Rot Blau*)
- 5.6. Émergence (*Study for String Instrument #1*)

5.7. Amplification (*Acustica*)

b. Masquage et discordance synesthésique

5.8. Discordance synesthésique (*Aphasia*)

5.9. Masquage (*Hiérophonie V*)

5.10. Discordance synesthésique (*Morphosis*)

5.11. Masquage (*Morphosis*)

5.12. Masquage (*Acustica*)

5.13. Discordance synesthésique (*Auftakte, sechshändig*)

5.14. Discordance synesthésique (*Le patch bien tempéré III*)

5.15. Masquage (*Rot Blau*)

6. Accord geste-son

6.1. Accord geste-son convergent (*Aphasia*)

6.2. Accord geste-son fragmentaire (*Aphasia*)

6.3. Accord geste-son divergent (*Aphasia*)

6.4. Accord geste-son divergent (*Auftakte, sechshändig*)

6.5. Accord geste-son convergent (*Le patch bien tempéré III*)

6.6. Accord geste-son convergent (*Rot Blau*)

6.7. Accord geste-son divergent (*Study for String Instrument #1*)

6.8. Accord geste-son fragmentaire (*Toucher*)

6.9. Accord geste-son convergent (*Toucher*)

7. Espace dynamique

7.1. Contrepoint visuel (*Auftakte, sechshändig*)

7.2. Élargissement de l'espace de jeu collectif (*Circles*)

- 7.3. Objet sonore stéréophonique (*Circles*)
- 7.4. Déplacement (*Circles*)
- 7.5. Figure visuelle (*Circles*)
- 7.6. Élargissement de l'espace de jeu collectif (*Hiérophonie V*)
- 7.7. Objet sonore stéréophonique (*Hiérophonie V*)
- 7.8. Élargissement de l'espace de jeu (*Toucher*)
- 7.9. Figure visuelle (*Les sept crimes de l'amour*)
- 7.10. Déplacement (*Adventures of an Annihilated Mirror*)

Feuilles de calcul¹⁴¹⁹

Circles

tps	event
00:00:00;00	A
00:02:41;11	Interlude A-B
00:03:29;18	B
00:03:55;16	geste cadentiel
00:04:37;16	moooooortee
00:04:54;17	Attaque
00:05:09;28	reprise poème
00:05:51;14	Interlude B-C
00:06:39;23	reprise
00:07:47;09	C + geste intro
00:08:19;04	geste conclu
00:08:31;23	now
00:09:42;16	pic énergie
00:11:02;00	pic
00:11:17;04	attaque
00:11:19;22	attaque + cercle percu
00:11:33;13	reprise
00:12:04;06	pic
00:12:25;00	palmas + onom antiph
00:12:56;06	Interlude C-B
00:13:03;03	clap
00:13:08;26	clap
00:13:28;16	pic
00:14:09;07	cercle percu
00:14:21;03	B
00:16:42;24	Interlude B-A
00:17:22;24	A
00:19:39;29	FIN

¹⁴¹⁹ Certaines œuvres n'ont pas nécessité de calculs aussi rigoureux (*Adventures of an Annihilated Mirror*, *Les sept crimes de l'amour*, *Marsch (Etude VI)*). Pour *Hiérophonie V*, les calculs n'ont pas fait l'objet d'une étape par le tableur et ont directement été reporté dans le logiciel de dessin (sauf pour la section 1-1). Enfin, pour *Toucher*, la feuille de calcul a été perdue.

00:00:00	DEBUT : part 1		secondes
00:00:06	poing		6
00:00:13	rythme poings (x4, jusqu'à 27")		13
00:00:32	résidus		32
00:00:37	résidus		37
00:00:41	pied		41
00:00:42	paumes table		42
00:00:43	dissymétrie gant rouge seul		43
00:00:47	symétrie en X rouge/bleu		47
00:00:51	va-et-vient gauche-droite paumes		51
00:00:57	accélération		57
00:01:02	répétition		62
00:01:10	rythme : symétrie jeu mais couleurs alternent miroir ou X		60
00:01:20	zone de jeu tête : re-symétrie		60
00:01:32	paumes sur table puis glisser (geste cadentiel)		60
00:01:55	vraie cadence avec geste vocal puis frappe paumes table		60
00:02:01	part 2		120
00:02:08	lumières ds bouche		120
00:02:25	vocal tonique masse variable		120
00:02:52	part 2-2 avec frappe sur table		120
00:03:00	glisse miroir haut-bas puis gauche-droite		180
00:03:15	forme rectangle miroir		180
00:03:24	jeu		180
00:03:30	répét + accél rythme		180
00:03:37	miaou		180
00:03:43	gestes non visibles : re-jeu mais sans voir		180
00:04:00	lumières ds bouche retour		240
00:04:07	part 3		240
00:04:17	symétrie + expressions faciales		240
00:04:29	rythme miroir sauf perruques, accél		240
00:05:08	dissymétrie		300
00:05:12	voient les 2 gants, couleurs X + byebye		300
00:05:19	part 4 : tous modes de jeu		300
00:05:25	miroir		300
00:05:55	pas contentes (gants différents)		300
00:06:07	eurêka		360
00:06:14	rythme début avec sourire et gants OK		360
00:06:32	pied puis frappe paumes table		360
00:06:35	remarque gants OK		360
00:06:37	couche tête puis tourne : cadence		360
00:06:41	FIN		360

Hiérophonie V (section 1-1)

event	nb secondes		diff		sommes	
#1	0	début cri	1.5		jeu	43.9
	1.5	fin	10.3		silence	83.4
#2	11.8	frappe	4.4			
	16.2	fin	10.3			
#3	26.5	frappe	0.3			
	26.8	fin	5.6			
#4	32.4	frappe	9			
	41.4	fin bloc	3.7			
#5	45.1	cri	0.3			
	45.4	fin bloc	2.6			
#6	48	cri	1			
	49	fin	3.6			
#7	52.6	cri	2.3			
	54.9	fin	11.7			
#8	66.6	cri	12.3			
	78.9	fin	3			
#9	81.9	trem	0.4			
	82.3	fin bloc	12.3			
#10	94.6	trem	2.2			
	96.8	fin	4.7			
#11	101.5	frappe	3.3			
	104.8	fin tam	7.9			
#12	112.7	cri	6.3			
	119	fin bloc	3.6			
#13	122.6	fouet	0.6			
	123.2	fin bloc	4.1			
	127.3	section 1-2				

Acustica

Terry			Mathilda			Mélissa			Cyril		
Immobilé	00:00		Immobilé	00:00		Immobilé	00:00		Immobilé	00:00	
Pré	01:08		Pré	01:50		Pré	02:04		Pré	01:00	
Action	01:53	Angelbretter	Action	02:06	Pfeifen	Action	02:11	Ressort	Action	01:17	Schwirrholz
Post	03:37		Post	05:00		Post	04:55		Immobilé	02:05	
Immobilé	04:00		Immobilé	05:17		Immobilé	05:08		Pré	03:40	
Pré	05:04		Pré	06:02		Pré	07:12		Action	03:47	Schwirrholz
Action	05:22	Backentrommel	Action	06:36	Kamm/Seidpapier	Action	07:22	Luftballoon	Post	04:17	
Post	06:37		Post	07:05		Post	08:18		Immobilé	04:27	
Immobilé	06:49		Immobilé	07:16		Immobilé	08:58		Pré	04:56	
Pré (dépl)	07:10		Action	16:55	Backentrommel	Pré	11:07		Action	05:18	Holzstange
Immobilé	07:35		Immobilé	18:45		Action	11:20	Runstabgeige	Post	05:53	
Pré	08:10		FIN	22:00		Post	12:24		Immobilé	06:08	
Action	08:30	Runstabgeige				Immobilé	12:54		Pré	08:02	
Pré	11:00					Pré	14:35		Action	08:24	Handbecken
Action	12:08	Panxylo				Action	15:22	Runstabgeige	Post	09:55	
Post	14:08					Post	16:45		Immobilé	10:12	
Immobilé	14:18					Immobilé	16:55		Pré	11:07	
FIN	22:00					FIN	22:00		Action	11:20	Runstabgeige
									Post	12:35	
									Immobilé	12:42	
									Pré	14:25	
									Action	14:45	Luftballoon
									Immobilé	16:34	
									FIN	22:00	
Stéphanie			Louis			Vincent			Huizi		
Immobilé	00:00		Immobilé	00:00		Immobilé	00:00		Immobilé	00:00	
Pré	01:07		Pré	02:04		Action	01:10	Plattenspieler	Pré	01:18	
Action	01:45	Spielzeugmotor	Action	02:13	Luftballoon	Immobilé	06:00		Action	01:30	Plattenspieler
Post	04:20		Post	02:54		Pré	06:55		Post	05:55	
Immobilé	05:10		Immobilé	03:04		Action	07:13	Ukulele	Immobilé	06:05	
Pré (dépl)	05:28		Pré	05:00		Post	09:19		Pré	07:08	
Immobilé	05:40		Action	05:55	Schwinger	Action	09:33	Ukulele	Action	07:18	Spé
Pré	07:42		Post	07:28		Post	11:55		Immobilé	09:12	
Action	08:05	Scabellum	Immobilé	07:35		Immobilé	12:15		Action	12:30	Plattenspieler
Post	11:35		Pré	07:58		Pré	12:30		Immobilé	14:10	
Immobilé	11:52		Action	08:25	Luftballoon	Action	12:38	Plattenspieler	Pré	18:12	
Pré	13:53		Immobilé	09:53		Post	14:06		Action	18:26	Plattenspieler
Action	16:40	Glockenspieltasten	Pré	19:20		Immobilé	14:20		Post	20:02	
Post	16:53		Action	19:26	Tuyaux	Pré	18:09		Action	20:10	Plattenspieler
Immobilé	17:04		Sortie	20:30		Action	18:25	Klingelstab	Immobilé	21:25	
Pré	17:45		FIN	22:00		Post	20:02		FIN	22:00	
Action	18:00					Action	20:25	Plattenspieler			
Immobilé	21:10					Post	21:18				
FIN	22:00					Immobilé	21:25				
						FIN	22:00				
Alain											
Immobilé	00:00										
Pré	02:40										
Action	03:25	Geige									
Post	08:40										
Immobilé	09:05										
FIN	22:00										

Aphasia

geste/mm.	1-13	14-25	26-34	35-48	49-63	64-73	74-76	77-81	82-105	106-113	114-119	119-133	134-136	138-152	153-168	169-177	part 2
centurion	1	1															
key	1	1		1		1									1	1	
paper	1	1															
shoe	1	1															
boat	1																
sunglasses		1															
sandwich		1															
smelling		1															
superman		1															
batte		1															
spray			1														
post-it			1														
knife			1														
peace			1														
type-writer				1	1												
arc				1													
ticket				1													
DJ				1													
beer				1													
window				1													
dice				1													
pen				1													
airplane				1													
bubble				1													
smell fruit				1													
pulse					1												
rouleau					1												
pinball					1												
ring					1												
moustache					1												
chevaux					1												
loves me not					1												
stretch						1											
lipstick							1										
ceinture							1	1									
carpenter							1										
thumbs								1									
statue								1									
namaste								1									
stopwatch								1									
smear								1									
blood								1									
ziplock								1									
sparkler									1								
motorcycle									1								
ball									1								
chainsaw									1								
tie									1								
carriage									1								
remote									1								
disco									1								
watching									1								
lens									1								
doorknob									1								
light									1								
zipper									1								
pluck									1								
number									1								
fishing									1								
break									1								
death										1							
shaky										1	1						
yo-yo										1							
bus										1	1						
game											1						

huh											1							
vanished											1							
arc											1							
saw											1	1						
rubik												1						
cup												1						
steeple												1						
needle												1						
genie												1						
chatter												1						
marble												1						
left												1						
dip												1						
shoulder												1						
pray												1						
poke												1						
rock												1						
gimme												1						
page												1						
missile												1						
stop												1						
tea													1					
karaté													1					
towel													1					
dumbbelle													1					
chain light													1					
dart													1					
breast													1	1				
etch														1				
banana														1				
3-card														1				
bend														1				
crumb														1				
pledge														1				
cloth														1				
scissor														1				
call														1				
hands														1				
binoculars														1				
cradle														1				
fly														1				
third																	1	
bucket																	1	
rain																	1	
cat																	1	
spider																	1	
ear																	1	
knocker																	1	
mute																	1	
water																	1	
maraca																	1	
apple																	1	
ultra																	1	
squeeze																	1	
bring																		1
done																		1
total	5	9	4	12	8	2	3	8	17	4	7	18	7	14	14	2	1	
new geste	5	5	4	11	7	1	3	7	17	4	5	17	7	13	13	1	1	
old geste	0	4	0	1	1	1	0	1	0	0	2	1	0	1	1	1	0	

Morphosis (gestes)

	Start	End	Length	Name	start - 8 seconds	length (seconds)	converti
00:00:08	00:00:39	00:00:43:14	00:00:04:06	electro 01	00:00:31	4	0.84
00:00:08	00:00:53	00:01:10:16	00:00:17:00	electro 02	00:00:45	17	3.59
00:00:08	00:01:20	00:01:34:01	00:00:02:00	electro 03	00:01:12	2	0.42
00:00:08	00:01:40	00:01:45:03	00:00:05:00	electro 04	00:01:32	5	1.05
00:00:08	00:01:54	00:01:57:13	00:00:03:12	electro 05	00:01:46	3	0.63
00:00:08	00:02:42	00:02:45:03	00:00:02:04	electro 06	00:02:34	2	0.42
00:00:08	00:02:50	00:02:56:02	00:00:05:17	electro 07	00:02:42	6	1.27
00:00:08	00:03:47	00:03:53:21	00:00:05:23	electro 08	00:03:39	6	1.27
00:00:08	00:04:05	00:04:09:02	00:00:03:17	electro 09	00:03:57	4	0.84
00:00:08	00:04:38	00:04:40:11	00:00:02:11	electro 10	00:04:30	2	0.42
00:00:08	00:04:42	00:04:44:14	00:00:01:22	electro 11	00:04:34	2	0.42
00:00:08	00:05:11	00:05:18:00	00:00:06:22	electro 12	00:05:03	7	1.48
00:00:08	00:05:29	00:05:35:02	00:00:05:07	electro 13	00:05:21	5	1.05
00:00:08	00:05:41	00:05:51:18	00:00:09:19	electro 14	00:05:33	10	2.11
00:00:08	00:06:13	00:06:22:07	00:00:09:02	electro 15	00:06:05	9	1.90
00:00:08	00:06:30	00:06:34:07	00:00:03:10	electro 16	00:06:22	3	0.63
00:00:08	00:07:06	00:07:31:22	00:00:25:03	electro 17	00:06:58	25	5.27
00:00:08	00:00:21	00:00:24:24	00:00:03:10	geste 01	00:00:13	3	0.63
00:00:08	00:01:22	00:01:34:01	00:00:12:02	geste 02	00:01:14	12	2.53
00:00:08	00:01:59	00:02:05:10	00:00:06:07	geste 03	00:01:51	6	1.27
00:00:08	00:02:28	00:02:33:24	00:00:05:03	geste 04	00:02:20	5	1.05
00:00:08	00:02:36	00:02:38:19	00:00:02:19	geste 05	00:02:28	3	0.63
00:00:08	00:03:53	00:03:55:23	00:00:02:02	geste 06	00:03:45	2	0.42
00:00:08	00:03:58	00:04:03:08	00:00:04:15	geste 07	00:03:50	5	1.05
00:00:08	00:04:10	00:04:12:21	00:00:02:03	geste 08	00:04:02	2	0.42
00:00:08	00:04:15	00:04:17:14	00:00:01:24	geste 09	00:04:07	2	0.42
00:00:08	00:04:25	00:04:26:06	00:00:01:04	geste 10	00:04:17	1	0.21
00:00:08	00:04:27	00:04:29:19	00:00:01:21	geste 11	00:04:19	2	0.42
00:00:08	00:04:30	00:04:32:02	00:00:01:05	geste 12	00:04:22	1	0.21
00:00:08	00:04:56	00:05:06:08	00:00:09:21	geste 13	00:04:48	10	2.11
00:00:08	00:06:55	00:06:58:17	00:00:03:09	geste 14	00:06:47	3	0.63
00:00:08	00:07:02	00:07:03:24	00:00:01:18	geste 15	00:06:54	2	0.42
00:00:08	00:07:22	00:07:26:00	00:00:03:21	geste 16	00:07:14	4	0.84

Morphosis (UST)

#	tps départ	UST	durée	ca.	converti	tps départ	VISUEL	durée	ca.	converti
1	00:00:00	en flottement	00:39:25	39	8.23	00:00:00	en flottement	00:38:59	39	8.21
2	00:39:25	chute	00:12:19	12	2.53	00:38:59	obsessionnel	00:05:53	6	1.26
3	00:51:44	stationnaire	00:12:35	13	2.74	00:44:52	qui avance	00:26:00	26	5.47
4	01:04:19	qui avance	00:05:49	6	1.27	01:10:52	en flottement	00:16:13	16	3.37
5	01:10:08	sur l'erre	00:16:56	17	3.59	01:27:05	en flottement	00:19:52	20	4.21
6	01:27:04	en flottement	00:18:30	18	3.80	01:46:57	en flottement	00:10:37	11	2.32
7	01:45:34	sur l'erre	00:12:02	12	2.53	01:57:34	par vagues	00:20:45	21	4.42
8	01:57:36	qui veut démarrer	00:19:40	20	4.22	02:18:19	en flottement	00:05:34	6	1.26
9	02:17:16	suspension-interrogation	00:06:42	7	1.48	02:23:53	en flottement	00:04:33	5	1.05
10	02:23:58	en flottement	00:16:17	16	3.38	02:28:26	par vagues	00:05:42	6	1.26
11	02:40:15	sur l'erre	00:07:08	7	1.48	02:34:08	par vagues	00:05:56	6	1.26
12	02:47:23	en flottement	00:15:13	15	3.16	02:40:04	sur l'erre	00:05:12	5	1.05
13	03:02:36	trajectoire inexorable	00:23:40	24	5.06	02:45:16	en flottement	00:12:24	12	2.53
14	03:26:16	stationnaire	00:16:17	16	3.38	02:57:40	stationnaire	00:22:39	23	4.84
15	03:42:33	freinage	00:03:28	3	0.63	03:20:19	?	00:28:15	28	5.89
16	03:46:01	stationnaire	00:02:09	2	0.42	03:48:34	en flottement	00:04:00	4	0.84
17	03:48:10	freinage	00:04:40	5	1.05	03:52:34	freinage	00:06:18	6	1.26
18	03:52:50	qui veut démarrer	00:06:06	6	1.27	03:58:52	?	00:01:29	1	0.21
19	03:58:56	qui veut démarrer	00:04:14	4	0.84	04:00:21	en flottement	00:02:18	2	0.42
20	04:03:10	qui veut démarrer	00:04:17	4	0.84	04:02:39	?	00:02:19	2	0.42
21	04:07:27	chute	00:04:20	4	0.84	04:04:58	chute	00:06:56	7	1.47
22	04:11:47	obsessionnel	00:02:22	2	0.42	04:11:54	obsessionnel	00:02:19	2	0.42
23	04:14:09	suspension-interrogation	00:01:37	2	0.42	04:14:13	en flottement	00:01:32	2	0.42
24	04:15:46	qui veut démarrer	00:03:39	4	0.84	04:15:45	?	00:01:42	2	0.42
25	04:19:25	qui veut démarrer	00:02:06	2	0.42	04:17:27	en flottement	00:01:53	2	0.42
26	04:21:31	contracté-étendu	00:08:48	9	1.90	04:19:20	?	00:00:49	1	0.21
27	04:30:19	contracté-étendu	00:04:09	4	0.84	04:20:09	en flottement	00:01:20	1	0.21
28	04:34:28	contracté-étendu	00:02:37	3	0.63	04:21:29	?	00:02:51	3	0.63
29	04:37:05	qui veut démarrer	00:02:46	2	0.42	04:24:20	par vagues	00:31:33	32	6.74
30	04:39:51	qui veut démarrer	00:03:15	3	0.63	04:55:53	obsessionnel	00:31:45	31	6.53
31	04:43:06	sur l'erre	00:13:01	13	2.74	05:27:38	?	00:29:32	30	6.32
32	04:56:07	élan	00:02:20	2	0.42	05:57:10	obsessionnel	00:04:43	5	1.05
33	04:58:27	qui tourne	00:21:12	21	4.43	06:01:53	trajectoire inexorable	00:08:43	9	1.89
34	05:19:39	sur l'erre	00:07:47	8	1.69	06:10:36	stationnaire	00:06:25	6	1.26
35	05:27:26	stationnaire	00:30:22	30	6.33	06:17:01	obsessionnel	00:05:07	5	1.05
36	05:57:48	chute	00:20:46	21	4.43	06:22:08	qui avance	00:14:20	14	2.95
37	06:18:34	chute	00:16:31	17	3.59	06:36:28	contracté-étendu	00:11:55	12	2.53
38	06:35:05	contracté-étendu	00:13:31	14	2.95	06:48:23	contracté-étendu	00:06:10	6	1.26
39	06:48:36	contracté-étendu	00:05:34	6	1.27	06:54:33	par vagues	00:09:55	10	2.11
40	06:54:10	par vagues	00:35:40	36	7.59	07:04:28	en flottement	00:07:22	7	1.47
41	07:29:50	sur l'erre	00:24:38	25	5.27	07:11:50	en flottement	00:04:48	5	1.05
	07:54:28	FIN				07:16:38	en flottement	00:37:50	38	8.00
						07:54:28	FIN			
		Total	07:54:28	474	100.00				475	

Toucher (patch Max/MSP)

event Max point CUE	A1	A2	A3	A5	A6	A7	A8	A9	A10	B1	B2	B2b	B3	B4	B4b	B5	B6	B7	B8	B9	
1	x	x	x																		
2			x	x	x	x															
3			x	x	x	x	x	x	x												
4						x				x	x										
5									x	x	x	x	x	x	x	x					x
6									x		x	x	x			x	x	x			x
7									x		x	x	x			x	x	x	x	x	
8									x		x	x	x			x	x	x	x		
9									x		x	x	x			x	x	x	x		
10									x		x	x	x			x	x	x	x		
11									x		x	x	x			x	x	x	x		
12									x		x	x	x			x	x	x	x		
13									x		x	x	x			x	x	x	x		
14									x		x	x	x			x	x	x	x		
15									x		x	x	x			x	x	x	x		
16									x		x	x	x			x	x	x	x		
17									x		x	x	x			x	x	x	x		
18									x		x	x	x			x	x	x	x		
19									x		x	x	x			x	x	x	x		
	C1	C2	C3	C4	C5	D1	D2	D3	E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	F1	F2a	F3	F4	F5
1																					
2																					
3																					
4																					
5																					
6																					
7																					
8																					
9	x	x																			
10	x	x	x																		
11	x	x	x	x	x																
12	x	x	x	x	x	x															
13	x	x	x	x	x		x	x	x												
14	x	x	x	x	x		x	x	x			x									
15	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x								
16	x	x	x	x	x				x	x	x		x	x	x						
17	x	x	x	x	x				x	x	x		x	x	x	x					
18	x	x	x	x	x												x				
19	x	x	x	x	x												x	x			
	x	x	x	x	x												x	x	x	x	x

Auftakte, sechshändig

	arrondi	begin	shift begin	seconds		seconds ok	divise par 2	r/r partie préc	
00:00:57:21	00:58	00:58	00:00	0	0	0	0.0		début : partie 1 (levée_cluster_conscience)
00:01:07:20	01:08	00:58	00:10	10	0	10	5.0		surprise longue
00:01:13:17	01:14	00:58	00:16	16	0	16	8.0		tambourin
00:01:16:00	01:16	00:58	00:18	18	0	18	9.0		tambourin
00:01:16:23	01:17	00:58	00:19	19	0	19	9.5		disso visuelle (rupture trem, pause)
00:01:19:20	01:20	00:58	00:22	22	0	22	11.0		surprise longue reprend dessus + trem
00:01:28:00	01:28	00:58	00:30	30	0	30	15.0		shaker
00:01:32:12	01:32	00:58	00:34	34	0	34	17.0		tambourin (fin trem)
00:01:34:24	01:35	00:58	00:37	37	0	37	18.5		entrée piano
00:01:42:21	01:43	00:58	00:45	45	0	45	22.5		tam-tam
00:01:46:07	01:46	00:58	00:48	48	0	48	24.0		trem
00:01:50:00	01:50	00:58	00:52	52	0	52	26.0		fin piano
00:02:02:24	02:03	00:58	01:05	5	60	65	32.5		tambourin
00:02:05:12	02:05	00:58	01:07	7	60	67	33.5		disso visuelle (rupture)
00:02:10:10	02:10	00:58	01:12	12	60	72	36.0		reprise piano
00:02:13:18	02:14	00:58	01:16	16	60	76	38.0		reprise trem
00:02:22:01	02:22	00:58	01:24	24	60	84	42.0		fin trem sur cadence piano
00:02:27:16	02:28	00:58	01:30	30	60	90	45.0		sortie piano
00:02:30:18	02:31	00:58	01:33	33	60	93	46.5		reprise trem
00:02:45:17	02:46	00:58	01:48	48	60	108	54.0		trouaille sono-visuelle (tam-tam + geste) fade out
00:02:59:09	02:59	00:58	02:01	1	120	121	60.5	0.0	partie 2 : allegretto 1 (marimba + métró cabasa)
00:03:10:24	03:11	00:58	02:13	13	120	133	66.5	6.0	relance cabasa tapoter cresc
00:03:16:08	03:16	00:58	02:18	18	120	138	69.0	8.5	secouer suspensif + réso piano + 2 coups marimba
00:03:23:24	03:24	00:58	02:26	26	120	146	73.0	12.5	allegretto 2 (var hauteurs motifs, + haut), métró cabasa taper cresc.
00:03:30:15	03:31	00:58	02:33	33	120	153	76.5	16.0	secouer ff decresc rall + trem marimba suspensif + réso piano
00:03:43:19	03:44	00:58	02:46	46	120	166	83.0	22.5	relance sans piano, cresc
00:03:50:02	03:50	00:58	02:52	52	120	172	86.0	25.5	secouer + trem marimba suspensif
00:03:55:23	03:56	00:58	02:58	58	120	178	89.0	28.5	piano
00:04:04:22	04:05	00:58	03:07	7	180	187	93.5	33.0	tam-tam
00:04:13:06	04:13	00:58	03:15	15	180	195	97.5	37.0	vivace, dos cabasa timbale (reprise à 3)
00:04:30:12	04:30	00:58	03:32	32	180	212	106.0	45.5	molto più mosso (bongos huizi), temps figé_bouclé
00:04:48:06	04:48	00:58	03:50	50	180	230	115.0	54.5	isochrone (cabasa tourne)
00:04:55:23	04:56	00:58	03:58	58	180	238	119.0	58.5	piano sort
00:05:01:01	05:01	00:58	04:03	3	240	243	121.5	61.0	cabasa sort, marimba trem ff
00:05:12:24	05:13	00:58	04:15	15	240	255	127.5	0.0	partie 3 : cajons
00:05:16:05	05:16	00:58	04:18	18	240	258	129.0	1.5	piano interrompt
00:05:17:08	05:17	00:58	04:19	19	240	259	129.5	2.0	reprise
00:05:24:05	05:24	00:58	04:26	26	240	266	133.0	5.5	piano interrompt
00:05:26:23	05:27	00:58	04:29	29	240	269	134.5	7.0	reprise
00:05:32:00	05:32	00:58	04:34	34	240	274	137.0	9.5	cajons sort
00:05:36:04	05:36	00:58	04:38	38	240	278	139.0	11.5	baguettes
00:05:40:11	05:40	00:58	04:42	42	240	282	141.0	13.5	disso visuelle, incidentale

00:05:48:20	05:49	00:58	04:51	51	240	291	145.5	18.0	disso visuelle
00:05:52:18	05:53	00:58	04:55	55	240	295	147.5	20.0	tam-tam
00:05:58:23	05:59	00:58	05:01	1	300	301	150.5	23.0	trem bols
00:06:04:04	06:04	00:58	05:06	6	300	306	153.0	25.5	sortie
00:06:11:21	06:12	00:58	05:14	14	300	314	157.0	29.5	partie 4 : boîtes_cajons + piano (cacophonie mais var dyanmique continue)
00:06:52:04	06:52	00:58	05:54	54	300	354	177.0	0.0	partie 5 : ralenti (énergie dissipée), notes piano
00:06:56:18	06:57	00:58	05:59	59	300	359	179.5	2.5	cajons
00:07:01:06	07:01	00:58	06:03	3	360	363	181.5	4.5	cajons
00:07:05:18	07:06	00:58	06:08	8	360	368	184.0	7.0	cajons
00:07:07:19	07:08	00:58	06:10	10	360	370	185.0	8.0	boite
00:07:10:07	07:10	00:58	06:12	12	360	372	186.0	9.0	cajons
00:07:12:17	07:13	00:58	06:15	15	360	375	187.5	10.5	caisse inaudible
00:07:14:20	07:15	00:58	06:17	17	360	377	188.5	11.5	timbale B
00:07:17:10	07:17	00:58	06:19	19	360	379	189.5	12.5	boites
00:07:19:17	07:20	00:58	06:22	22	360	382	191.0	14.0	cajons
00:07:22:05	07:22	00:58	06:24	24	360	384	192.0	15.0	caisse
00:07:25:01	07:25	00:58	06:27	27	360	387	193.5	16.5	timbale inaudible
00:07:26:01	07:26	00:58	06:28	28	360	388	194.0	17.0	boites
00:07:28:11	07:28	00:58	06:30	30	360	390	195.0	18.0	caisse
00:07:29:17	07:30	00:58	06:32	32	360	392	196.0	19.0	cajons
00:07:34:06	07:34	00:58	06:36	36	360	396	198.0	21.0	boite
00:07:35:21	07:36	00:58	06:38	38	360	398	199.0	22.0	cajon
00:07:37:11	07:37	00:58	06:39	39	360	399	199.5	22.5	caisse inaudible
00:07:39:06	07:39	00:58	06:41	41	360	401	200.5	23.5	timbale B
00:07:41:19	07:42	00:58	06:44	44	360	404	202.0	25.0	boites (sortie piano)
00:07:43:05	07:43	00:58	06:45	45	360	405	202.5	25.5	cajon
00:07:44:22	07:45	00:58	06:47	47	360	407	203.5	26.5	caisse
00:07:46:18	07:47	00:58	06:49	49	360	409	204.5	27.5	cajon
00:07:48:17	07:49	00:58	06:51	51	360	411	205.5	28.5	accel, jeu boites_cajons
00:08:01:21	08:02	00:58	07:04	4	420	424	212.0	35.0	cresc cajons => timbale => caisse
00:08:06:15	08:07	00:58	07:09	9	420	429	214.5		partie 6 : piano excité decresc cresc
00:08:18:07	08:18	00:58	07:20	20	420	440	220.0	5.5	métro homo percus (tous ensemble)
00:08:29:19	08:30	00:58	07:32	32	420	452	226.0	11.5	piano détaché
00:08:36:13	08:37	00:58	07:39	39	420	459	229.5	15.0	secouer cabasa (joueur A assure métró)
00:08:45:01	08:45	00:58	07:47	47	420	467	233.5	19.0	reprise ensemble
00:08:51:03	08:51	00:58	07:53	53	420	473	236.5	22.0	stacc ensemble (comme début)
00:09:00:04	09:00	00:58	08:02	2	480	482	241.0	26.5	cymbale : cedendo (rupture)
00:09:09:21	09:10	00:58	08:12	12	480	492	246.0	31.5	levée piano
00:09:10:17	09:11	00:58	08:13	13	480	493	246.5	32.0	climax : cacophonie (cymbale) pas ensemble
00:09:30:23	09:31	00:58	08:33	33	480	513	256.5	42.0	accel piano bloqué
00:09:37:08	09:37	00:58	08:39	39	480	519	259.5	45.0	cadence notes marimba
00:09:52:12	09:52	00:58	08:54	54	480	534	267.0		partie 7 : coups épars
00:10:33:00	10:33	00:58	09:35	35	540	575	287.5	20.5	marche funèbre : pose baguettes, prend cajons_boites_timbales_caisse (coups épars)
00:11:18:17	11:19	00:58	10:21	21	600	621	310.5	43.5	piano seul
00:11:35:05	11:35	00:58	10:37	37	600	637	318.5	51.5	frappes encore plus éparées (piano sort) freeze
00:11:52:06	11:52	00:58	10:54	54	600	654	327.0	60.0	disso visuelle alors que freeze
00:11:58:11	11:58	00:58	11:00	0	660	660	330.0	63.0	fouille accompagnée
00:12:06:08	12:06	00:58	11:08	8	660	668	334.0	67.0	stop

00:12:08:15	12:09	00:58	11:11	11	660	671	335.5	68.5	reprise
00:12:15:14	12:16	00:58	11:18	18	660	678	339.0	72.0	stop
00:12:17:15	12:18	00:58	11:20	20	660	680	340.0	73.0	reprise
00:12:22:00	12:22	00:58	11:24	24	660	684	342.0	75.0	stop
00:12:23:19	12:24	00:58	11:26	26	660	686	343.0	76.0	reprise
00:12:29:02	12:29	00:58	11:31	31	660	691	345.5	78.5	stop
00:12:31:17	12:32	00:58	11:34	34	660	694	347.0	80.0	reprise
00:12:36:02	12:36	00:58	11:38	38	660	698	349.0	82.0	stop
00:12:38:22	12:39	00:58	11:41	41	660	701	350.5	83.5	reprise
00:12:41:17	12:42	00:58	11:44	44	660	704	352.0	85.0	stop
00:12:52:24	12:53	00:58	11:55	55	660	715	357.5	90.5	baguette
00:12:53:24	12:54	00:58	11:56	56	660	716	358.0	91.0	note piano cajons
	12:57	00:58	11:59	59	660	719	359.5		fin

Study for String Instrument #1

	temps	temps arrondi	temps à 0	en secondes		normé & arrondi	
m1	00:00:05:27	00:06	00:00	0		0.00	m1
m7	00:00:32:01	00:32	00:26	26		17.16	m7
m18	00:00:49:28	00:50	00:44	44		29.04	m18
m29	00:01:11:14	01:11	01:05	65		42.90	m29
m39	00:01:36:24	01:37	01:31	91		60.07	m39
m50	00:01:54:28	01:55	01:49	109		71.95	m50
m52	00:01:58:02	01:58	01:52	112		73.93	m52
m59	00:02:05:10	02:05	01:59	119		78.55	m59
m65	00:02:14:13	02:14	02:08	128		84.49	m65
m69	00:02:20:26	02:20	02:14	134		88.45	m69
m84	00:02:46:22	02:47	02:41	161		106.27	m84
m110	00:03:19:23	03:20	03:14	194		128.05	m110
m118	00:03:33:29	03:34	03:28	208		137.29	m118
m139	00:04:05:06	04:05	03:59	239		157.76	m139
m145	00:04:18:23	04:19	04:13	253		167.00	m145
m153	00:04:33:28	04:34	04:28	268		176.90	m153
m162	00:04:47:04	04:47	04:41	281		185.48	m162
m177	00:05:09:06	05:09	05:03	303		200.00	m177
fin	05:32:02	05:32	05:26	326		215.18	fin

Le patch bien tempéré III

		approx	-6	secondes	minutes	total secondes	nom	durée event	event
0:06:00	0:05:22	0:06:00	0:00:00			0	K101 : karlax seul	28	1
0:06:00	0:33:17	0:34:00	0:28:00			28	AA'	27	2
0:06:00	1:00:15	1:01:00	0:55:00			55	flatt	23	3
0:06:00	1:24:12	1:24:00	1:18:00			78	trame B	17	4
0:06:00	1:40:29	1:41:00	1:35:00			95	F102 : B	15	5
0:06:00	1:55:18	1:56:00	1:50:00			110	AA'	16	6
0:06:00	2:11:16	2:12:00	2:06:00	6	120	126	AA' (change note)	12	7
0:06:00	2:24:13	2:24:00	2:18:00	18	120	138	F104 : G-phrase	10	8
0:06:00	2:33:20	2:34:00	2:28:00	28	120	148	G-phrase cadence	6	9
0:06:00	2:40:04	2:40:00	2:34:00	34	120	154	F105 : coda E	14	10
0:06:00	2:53:23	2:54:00	2:48:00	48	120	168	E	10	11
0:06:00	3:03:27	3:04:00	2:58:00	58	120	178	PART 2 : F107, g-phrase 2	5	12
0:06:00	3:08:22	3:09:00	3:03:00	3	180	183	G-phrase mid	6	13
0:06:00	3:14:29	3:15:00	3:09:00	9	180	189	reprise	4	14
0:06:00	3:19:10	3:19:00	3:13:00	13	180	193	reprise mid	6	15
0:06:00	3:25:01	3:25:00	3:19:00	19	180	199	F109, pizz AA	5	16
0:06:00	3:29:26	3:30:00	3:24:00	24	180	204	F111 : trilles	7	17
0:06:00	3:36:26	3:37:00	3:31:00	31	180	211	pizz cadence	2	18
0:06:00	3:39:04	3:39:00	3:33:00	33	180	213	suspensif	7	19
0:06:00	3:45:15	3:46:00	3:40:00	40	180	220	pizz A + tongue ram	2	20
0:06:00	3:47:17	3:48:00	3:42:00	42	180	222	F114 : trilles BBB	5	21
0:06:00	3:53:03	3:53:00	3:47:00	47	180	227	pizz + tongue ram	2	22
0:06:00	3:54:15	3:55:00	3:49:00	49	180	229	suspensif/élan	7	23
0:06:00	4:02:02	4:02:00	3:56:00	56	180	236	pizz cadence	1	24
0:06:00	4:03:13	4:03:00	3:57:00	57	180	237	électrique A	7	25
0:06:00	4:10:02	4:10:00	4:04:00	4	240	244	cafouilli	3	26
0:06:00	4:12:25	4:13:00	4:07:00	7	240	247	électrique B	4	27
0:06:00	4:16:26	4:17:00	4:11:00	11	240	251	tenue karlax dessus	5	28
0:06:00	4:22:13	4:22:00	4:16:00	16	240	256	électrique C	3	29
0:06:00	4:24:29	4:25:00	4:19:00	19	240	259	phrase saillante	6	30
0:06:00	4:30:29	4:31:00	4:25:00	25	240	265	percus	1	31
0:06:00	4:32:09	4:32:00	4:26:00	26	240	266	pizz trame	4	32
0:06:00	4:35:20	4:36:00	4:30:00	30	240	270	électrique C	4	33
0:06:00	4:39:26	4:40:00	4:34:00	34	240	274	space	4	34
0:06:00	4:43:17	4:44:00	4:38:00	38	240	278	trilles + cresc	8	35
0:06:00	4:51:29	4:52:00	4:46:00	46	240	286	cafouilli	8	36
0:06:00	4:59:23	5:00:00	4:54:00	54	240	294	reprise avec trilles	13	37
0:06:00	5:12:22	5:13:00	5:07:00	7	300	307	cadence part 2	20	38
0:06:00	5:32:26	5:33:00	5:27:00	27	300	327	PART 3 : K201	33	39
0:06:00	6:05:27	6:06:00	6:00:00	0	360	360	F202	21	40
0:06:00	6:26:16	6:27:00	6:21:00	21	360	381	F203	171	41
		6:43:00	6:37:00	37	360	397	F204		
	09:18:14	09:18	09:12	12	540	552	FIN		

Outils d'analyse

Typologies des gestes de la communication non verbale

*Tsuyoshi Kida*¹⁴²⁰

A) Indexical :

- Geste déictique (concret et abstrait) ;
- Geste physiographique :
 - Geste iconographique : rapport direct entre référent-objet et geste ;
 - Geste kinétographique : forme d'une action ou activité humaine et non humaine ;
 - Geste métaphorique : rapport indirect entre référent et geste ainsi que gestes spatio-topologiques ;

B) Emblème

C) Discursif :

- Geste bâtonique : abstrait sur le plan formel, souvent utilisé pour rythmer ou mettre en emphase le discours ;
- Geste idéographique : plus ou moins concret sur le plan formel, mais sémantiquement abstrait.

¹⁴²⁰ Transcription réalisée à partir de : KIDA, Tsuyoshi. « Transcrire le geste », *op. cit.*, pp. 130-131.

Les gestes iconiques montrent, dans leur forme et leur mode d'exécution, des aspects concrets de la même scène que celle que le discours présente également. Les icônes apparaissent avec des références narratives aux événements concrets de l'histoire.

Les gestes métaphoriques présentent, dans leur forme et leur mode d'exécution, des concepts et des relations abstraits. Les métaphores apparaissent avec des références méta-narratives à la structure de l'histoire elle-même.

Les de battement sont chronométrés pour se produire avec des discontinuités thématiques dans le discours et ne dépeignent pas d'images. Les battements apparaissent souvent avec des décalages entre les niveaux narratifs.

Les gestes déictiques (abstrait) désignent un endroit dans l'espace gestuel qui représente un concept ou une relation abstraite. Les déictiques apparaissent également au niveau métanarratif.

¹⁴²¹ McNEILL, David., PEDELTY, Laura L. « Right Brain and Gesture », *op. cit.*, p. 65.

Typologies des gestes musicaux

Claude Cadoz¹⁴²²

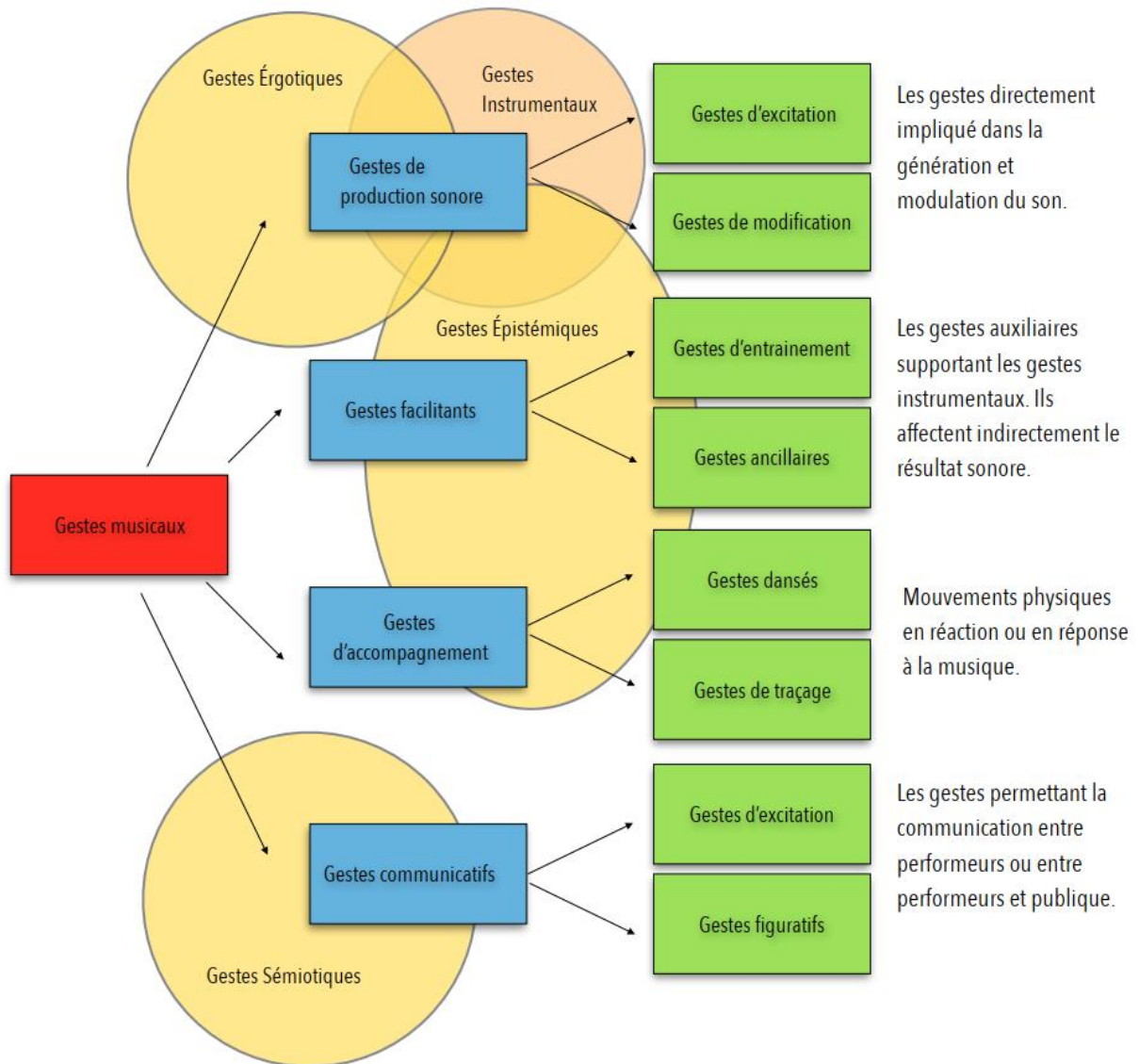
Geste instrumental :

- Geste d'excitation
 - *Instantanée* – ex : pincement, percussion
 - *Continu* – ex : raclement
 - *Entretenu* – ex : frottement d'archet, souffle (instruments à vent)
- Geste de modification
 - *Structurel* – ex : modification de jeux d'orgue
 - *Paramétrique*
 - *Continu* – ex : main gauche au violon, piston de trombone
 - *Discret* – ex : main gauche guitare
- Geste de sélection
 - *Séquentiel* – ex : jeu mélodique au clavier
 - *Simultané* – ex : accord plaqué au clavier

Geste non instrumental :

- Geste à nu – ex : direction sans baguette, langue des signes
- Geste équipé – ex : direction avec baguette

¹⁴²² CADOZ, Claude. « Musique, geste, technologie », *op. cit.*, p. 92.



¹⁴²³ GIOMI, Andrea. *La pensée sonore du corps. Pour une approche écologique à la médiation technologique, au mouvement et à l'interaction sonore*, op. cit., p. 232.

- Les gestes producteurs de son sont ceux qui produisent efficacement le son. Ils peuvent être subdivisés en gestes d'*excitation* et de *modification* [...];
- Les gestes communicatifs sont principalement destinés à la communication [...] De tels mouvements peuvent être subdivisés en types de communication *performeur-performeur* ou *performeur-spectateur* [...];
- Les gestes facilitateurs soutiennent les gestes de production du son de diverses façons [...] De tels gestes peuvent être subdivisés en gestes de *soutien*, de *phrasé* et d'*entraînement* [...];
- Les gestes accompagnateurs ne sont pas impliqués dans la production sonore elle-même, mais suivent la musique. Ils peuvent être *tracer le son*, c'est-à-dire suivre le contour des éléments sonores [...], ou bien *imiter* les gestes sonores [...].

¹⁴²⁴ Traduction personnelle réalisée à partir de : JENSENIUS, Alexander R., WANDERLEY, Marcelo M., GØDOY, Rolf Inge *et al.* « Musical Gestures. Concepts and Methods in Research », *op. cit.*, pp. 23-24.

- 1) **Geste symbolique générique** : le chef d'orchestre utilise un geste symbolique qui peut aussi être compris par des non-musiciens car étant aussi exploité, avec le même sens, dans la vie quotidienne des profanes. Par exemple, *l'index sur les lèvres*, signifiant « silence », est utilisé pour demander « piano » ;
- 2) **Geste symbolique spécifique** : un geste symbolique qui, dans la vie de tous les jours, a une certaine signification est utilisé dans la conduite avec une signification légèrement différente ou plus spécifique. *Les mains, paumes vers le haut et oscillant sur le poignet vers le bas*, cela signifie généralement « venez ici » signifie dans la conduite « allez, jouez/chantez plus fort » ;
- 3) **Geste iconique direct** : le geste du chef d'orchestre imite un mouvement dans une autre modalité. Par exemple, *l'élargissement de la courbe des bras*, qui imitent un corps gonflé, demande un « crescendo » : un son gonflé. Il s'agit d'un cas d'« iconicité transmodale » (une sorte de synesthésie), où l'on établit une analogie entre l'élargissement d'une forme physique et l'amplification progressive d'un son : du domaine visuel à celui de l'audition ;
- 4) **Geste iconique indirect** : le geste du chef d'orchestre n'imité pas directement le mouvement auquel il fait référence, ni son analogue transmodal, mais un mouvement qui, par déduction, peut rappeler l'intensité désirée. Cette iconicité indirecte peut passer par deux types de mouvements différents :
 - a. **Attitude motrice** : le geste imite un mouvement habituellement exécuté en produisant un autre mouvement ou le son qui en résulte. Pour signifier « sforzato » (forte avec un effort), le chef d'orchestre *serre soudainement le poing*, imitant ainsi le mouvement que font les gens lorsqu'ils réalisent un effort lors d'une action physique ;
 - b. **Expression d'une émotion** : le geste imite des mouvements typiquement exécutés dans l'expression d'une émotion qui, lorsqu'elle est ressentie, induit le type d'attitude ou de mouvement souhaité. *Les mains en forme de pinces, vibrant avec une forte tension musculaire*, fonctionnent comme une indication « forte » parce que la tension est typique d'une émotion active comme la colère, et la colère appelle l'énergie nécessaire pour jouer ou chanter « forte ».

¹⁴²⁵ Traduction personnelle à partir de : POGGI, Isabella., ANSANI, Alessandro. « *Forte, piano, crescendo, diminuendo. Gestures of Intensity in Orchestra and Choir Conduction* », *op. cit.*, p. 113.

CARACTERISTIQUES	Voix	Percussion
ORIGINE	parole homo sapiens	geste homo faber
PARTIE DU CORPS	tête/gorge/souffle	ventre/thorax et main
FORME D'INTELLIGENCE	abstraction, idéal raison et déduction	intelligence de la matière, du monde raison et induction
FORME EMOTIVE	émotivité, subjectivité individuelle	émotivité collective, fusion dans la masse
MONDE	humain tendant vers le surhumain (ascèse)	non-humain tendant vers l'humain (machine quasi-vivante)
DOMAINE SOCIAL	individuel ou solitaire	collectif
TENDANCE	apollinienne-dionysiaque	dionysiaque-apollinienne
IDEAL SONORE	pureté	complexité
FORME ACOUSTIQUE	son entretenu	son percussif
TYPE DE SON	harmonique	inharmonique/flou/glissant
ANALOGIE AVEC LANGAGE	voyelle	consonne
FORMES MUSICALES	thématisation des hauteurs et motifs rapsodies, improvisations sur réservoirs motiviques (ou formes couplet-refrain, selon le texte)	non-thématisation répétitions-variations (formes de danse) développements des figures et des personnages rythmiques déductions logiques
DENSITE	linéarité/voix individuelles	effets de masses impact global
DOMINANCE	mélodie	timbre et rythme
ECRITURE	ligne/contrepoint phrasé expressif	harmonie
ORCHESTRATION IDEALE	solo, a capella	ensemble ou orchestre
COMPLEXITE ATTEINTE PAR	ornementation	accroissement de la masse
CONCEPTION DU TEMPS	limité par le souffle et le corps mais vise les continuum (hauteurs, temps, timbre, etc.)	illimité (recours aux machines) mais favorise les événements discrets
PERCEPTION	synchronique/synthétique	diachronique/historique
TECHNOLOGIE	analogique	numérique
PARADIGME DE SYNTHESE	synthèse soustractive modèle source/filtre, sources harmoniques	synthèse non linéaire et par modèle physique modèle source/filtre, sources harmoniques

¹⁴²⁶ LALIBERTE, Martin. « Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments », *op. cit.*, p. 128 (transcription personnelle).

Théorie de Rudolf Laban

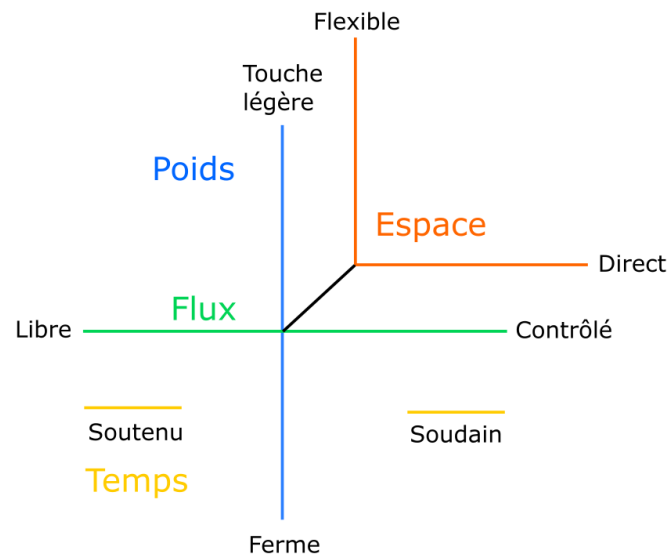


Figure 166 : modèle graphique de représentation de l'effort labanien. LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement, op. cit.*, p. 112 (transcription personnelle)

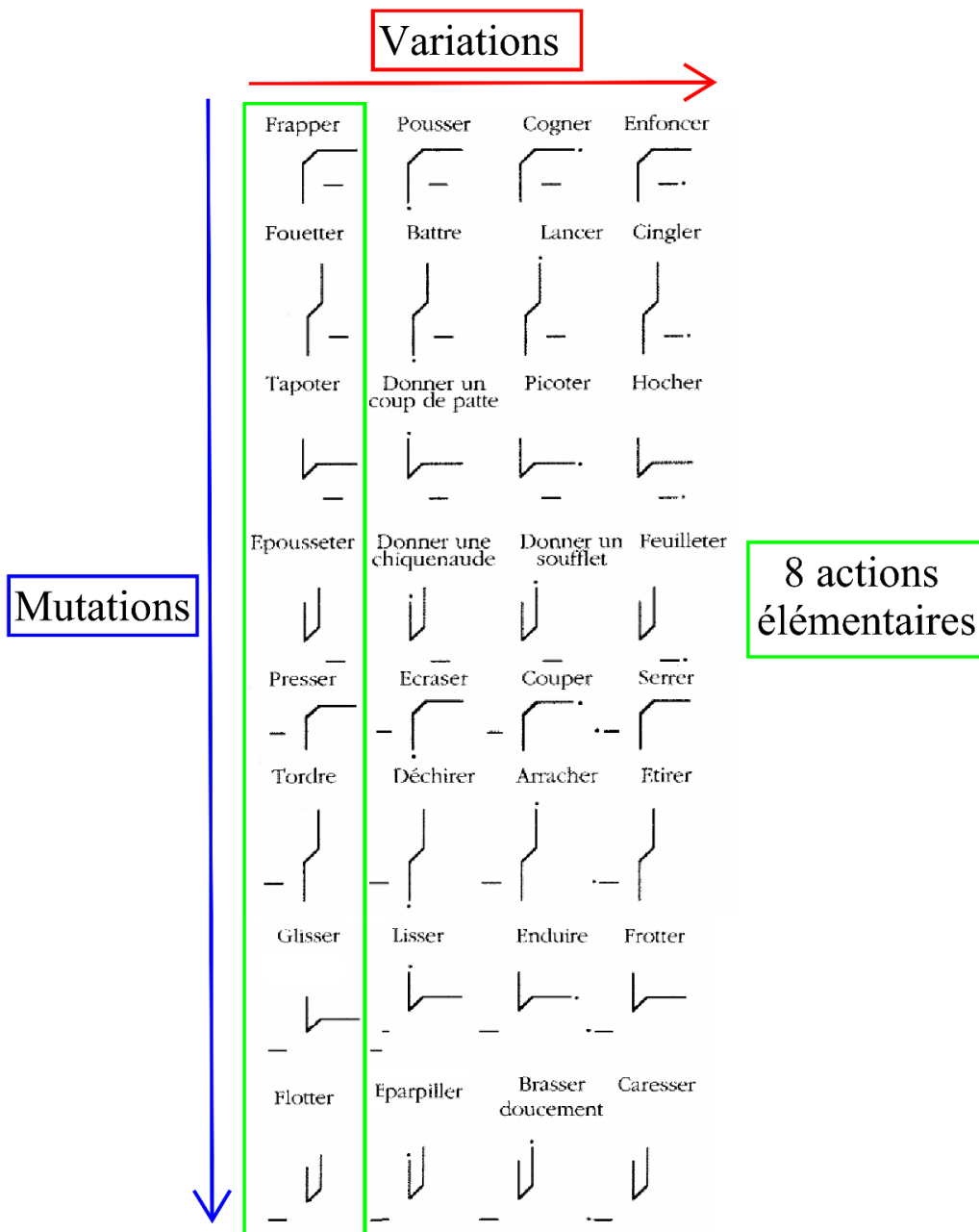


Figure 167 : diagrammes des 8 actions élémentaires et de leurs variations, d'après la théorie de l'Effort de Rudolf Laban. Annotations personnelles, à partir de : LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*, op. cit., pp. 251-252

Unités Sémiotiques Temporelles

Abr.	Délimitée dans le temps	Non délimitée dans le temps	Abr.
Ch	Chute	Trajectoire inexorable	Tr
Co	Contracté-étendu	En flottement	Fl
El	Élan	Sans direction par divergence d'information	
	Étirement	Lourdeur	
Fr	Freinage	Obsessionnel	Ob
In	Suspension-interrogation	Qui avance	Av
Er	Sur l'erre	Qui tourne	To
Dé		Qui veut démarrer	
		Sans direction par excès d'information	
		En suspension	
		Par vagues	Va
		Stationnaire	St

Tableau 22 : classification standard des UST et abréviations utilisées dans l'analyse de *Morphosis*. L'équipe du MIM. *Les Unités Sémiotiques Temporelles : éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille : MIM, 1996, *op. cit.*

<i>Invariants</i>			<i>Variants</i>		
Par répétition	Par stagnation	Par effet chaotique	A évolution uniforme	A évolution contrariée	A équilibre rompu
<ul style="list-style-type: none"> ○ Par vagues ○ Qui tourne ○ Obsessionnel 	<ul style="list-style-type: none"> ○ En suspension ○ Stationnaire ○ En flottement 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Sans direction par divergence d'information ○ Sans direction par excès d'information 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Qui avance ○ Trajectoire inexorable ○ Lourdeur 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Sur l'erre ○ Freinage ○ Étirement ○ Qui veut démarrer 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Chute ○ Élan ○ Contracté-étendu ○ Suspension-interrogation

Tableau 23 : classification des UST en variants/invariants. HAUTOIS, Xavier. « Essai de classement des UST selon des catégories de mouvements temporels ». In : RIX, Emmanuelle., FORMOSA, Marcel (dir.). « Vers une sémiotique générale du temps dans les arts », *op. cit.*, pp. 207-209

Grille d'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy

Catégorie de rhétorique

1- Rhétorique relationnelle:

Appel	? A >	et réponse	> R !
Annonce	> A >	et rappel	< R <
Thème	> <<<	et variation	<<<
Anticipation	>→		
Affirmation	> !		
Réitération	>→→		
Imitation	>→→→		
Antagonisme simultané	> <		
et successif	> <<		

2- Rhétorique de la rupture:

Déviaton	> ∨
Parenthèse	()
Indice	< >
Articulation	⌈⌋
Rétention	← →
Rupture	⊠
Spatialisation	△

Figure 168 : fonctions rhétoriques de Stéphane Roy. ROY, Stéphane. « L'analyse fonctionnelle de la musique électroacoustique », *op. cit.*, p. 342

Index des œuvres

A

Adams, John

Nixon in China, 203

Adès, Thomas

Catch, 253

Aldrich, Robert

En quatrième vitesse, 33

Allais, Alphonse

Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd, 258

Alvarez, Javier

Temazcal, 240, 263

Anderson, Laurie

Viophonograph, 249

Andriessen, Louis

Hoketus, 253

Antheil, George

Airplane, 104

Ballet mécanique, 104, 117, 142

Cyclops, 104

Aperghis, Georges

Avis de tempête, 230, 242, 245

Cinq calme-plats, 322

Commentaires, 183, 228

Conversations, 231

Dans le mur, 242

Énumérations, 322, 593

Fidélité, 231, 326

Happy End, 242

Histoire de loups, 181, 183, 203, 228

L'aveugle de Bagnolet, 228

L'écharpe rouge, 183, 203, 228

La bouteille à la mer, 183, 228

La Poupée Nina, 228

La tour de Babel, 228

La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir, 183, 228, 229

Le corps à corps, 99, 229, 231, 256, 504

Les Boulingrin, 242

Les guetteurs de sons, 208, 263

Les sept crimes de l'amour, 99, 101, 148, 160, 178, 183, 231, 254, 260, 299, 300, 322-340, 341, 366, 402, 501, 504, 505, 506, 510, 519, 525

Luna Park, 66, 230, 231, 242, 281

Machinations, 149, 230, 231, 241

Musical Box, 322

Oraison funèbre, 334

Pandaemonium, 183

Paysage sous surveillance, 242

Quatorze jactations, 322

Récitation n°1, 155

Récitation n°11, 128

Récitation n°9, 230

Rire physiologique, 229, 231, 256, 334, 505

Self, 203

The Only Line, 242

Thinking Things, 231, 242

Un temps bis, 165

Apollinaire, Guillaume

La colombe poignardée et le jet d'eau, 81

La cravate et la montre, 81

La Tour Eiffel, 81

Applebaum, Mark

Aphasia, 225, 254, 294, 299, 300, 429-442, 470, 501, 503, 504, 506, 507, 508, 510, 511, 514, 516, 517, 519

Tlön, 246

Arman

Chopin's Waterloo, 248

Arnold, Malcolm

Carnival of the Animals, 260

Arnold, Martin

Alone. Life Wastes Andy Hardy, 82

Arnstam, Lev

Les amies, 115

Arp, Jean

Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance, 171

Arrigo, Girolamo & Bourgeade, Pierre & Lavelli, Jorge

Orden, 203

Artaud, Antonin

Héliogabale, 157

Les Cenci, 154

Pour en finir avec le jugement de Dieu, 154, 156, 157

Tutuguri, 157

Aumont, Pierre-Yves

Clepsydre, 269

Avraamov, Arseny

Symphonie des sirènes, 104

B**Bach, Jean-Sébastien**

Concerto pour deux clavecins BWV 1061, 251

L'art de la fugue, 543

Passion selon Saint Matthieu, 250

Balla, Giacomo

Macchina tipografia, 87

Bartók, Béla

Allegro barbaro, 75, 105

Musique pour cordes, percussion et célesta, 543

Out of Doors, 105

Quatuor à cordes n°3, 109

Battistelli, Giorgio

Experimentum mundi, 201

Teorema, 261

Beckett, Samuel

Actes sans paroles, 178, 220, 259

Beckett Shorts, 165

Comédie, 164, 254

Company, 165

En attendant Godot, 163, 164

Fin de partie, 165, 254

L'innommable, 165

La dernière bande, 164

Not I, 164, 187

Oh les beaux jours, 164, 254

Play, 165

Quad, 213

The Lost Ones, 165

Beethoven, Ludwig van

Fidelio, 101

Quatuor à cordes n°14, 257

Quatuor à cordes n°9, 251

Sonate pour piano n°21, 73

Sonate pour piano n°8, 235

Symphonie n°9, 538

Beller, Grégory

Babil-on 2, 268

Ben-Tal, Oded & Wilkins, Caroline

Zaum, Beyond Mind, 267

Berberian, Cathy

Stripsody, 189, 196, 197

Berberian, Cathy & Weill, Kurt

Three Songs, 161

Berg, Alban

Lulu, 118, 232

Suite lyrique, 543

Wozzeck, 74, 109, 181

Berio, Luciano

Allelujah II, 320

Allez Hop, 162, 259

Chamber Music, 193

Circles, 99, 125, 128, 149, 160, 162, 189, 190, 216, 246, 253, 261, 299, 300, 303-321, 341, 402, 500, 504, 505, 506, 508, 510, 589

Différences, 320

Epifanie, 162, 189, 193

Formazioni, 320

Gesti, 125, 225, 256, 510, 513

La vera storia, 245

Laborintus II, 181, 182, 189, 193, 224, 303

Mimusique 2, 161, 259

Opera, 66, 141, 149, 161, 171

Outis, 162, 238

Passaggio, 148, 160, 184, 245, 303, 321

Sequenza III, 189, 191, 196, 212, 225, 291, 295, 303

Sequenza V, 149, 178, 195, 210, 212, 249, 275, 284, 285

Sequenza VII, 297

Sinfonia, 143, 162, 165, 189
Tempi concertati, 320
Thema (Omaggio a Joyce), 189, 190, 193, 244, 303,
 318
Un re in ascolto, 161
Visage, 190, 244

Berlioz, Hector
Grande messe des morts, 250
Symphonie fantastique, 109

Bertoncini, Mario
Spazio-Tempo, 260, 271

Beuys, Joseph
Plight, 248

Biber, Heinrich
Battalia, 109

Boccioni, Umberto
La ville se lève, 89

Borges, Jorge Luis
Fictions, 221, 224

Boulez, Pierre
Cummings ist der dichter, 303
Domaines, 253
Marteau sans maître, 188
Répons, 233, 254
Rituel in memoriam Bruno Maderna, 157
Sonate pour piano n°3, 147

Brahms, Johannes
Danse hongroise n°5, 131

Brant, Henry
Hidden Hemisphere, 253

Brecht, Bertolt
An die Nachgeborenen, 162
La vie de Galilée, 161
To Posterity, 161

Brecht, Bertolt & Weill, Kurt
Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny,
 102, 159, 212
Happy End, 161
L'Opéra de quat'sous, 100, 101, 161, 208

Brecht, George
Incidental Music, 175, 176, 177, 341
Three Arrangements, 175

Two Exercises, 175
Water Yam, 175

Brissot, Jacques

Fer chaud, 179

Brown, Earle

December 52, 147

Bruñel, Luis

Belle de jour, 139

L'âge d'or, 82

La voie lactée, 139

Burden, Chris

Fire Roll, 177

Shoot, 177

Velvet Water, 177

Bussotti, Sylvano

Pour clavier, 200

C

Cage, John

36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp, 216

4'33", 219, 220, 258

57 ½ Seconds for a String Player, 199

62 Mesostics Re Merce Cunningham, 214

Amores, 111, 117

Aria, 192, 193, 219, 321

Composed Improvisation, 282

Concerto pour piano, 125, 219

Concerto pour piano préparé, 543

Construction n°1, 103, 111, 112

Electronic Music for Piano, 233

Experiences 2, 303

Five Songs for Contralto, 303

Forever and Sunsmell, 303

Imaginary Landscape n°1, 123, 249

Imaginary Landscape n°4, 144

Music of Changes, 171

Music Walk, 144, 149, 177, 178, 189, 208, 210, 212,

216, 217, 219, 321, 504

Roaratorio, 193

Sonates et interludes, 111

Song Books, 189, 192, 216

String Quartet in Four Parts, 201

- Untitled Event*, 168, 170
Variations I, 147, 219, 246
Variations V, 218
Water Music, 170, 216, 219, 220, 321
Water Walk, 216, 217
William's Mix, 144, 219
- Cangelosi, Casey**
Plato's Cave, 264
Tap Oratory, 263
The Big Audition, 263
Theatric 10, 264
- Carinola, Vincent-Raphaël**
Toucher, 268, 299, 301, 465-480, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 514, 517
Typhon, 465
- Casavola, Franco & Prampoloni, Enrico**
Le marchand de cœurs, 88
- Cassidy, Aaron**
The Crutch of Memory, 199
- Cervantes**
Don Quichotte, 97
- Chaikin, Joseph**
Terminal, 171
- Chamagne, Mathieu**
Apertures, 267
- Chaplin, Charlie**
Le Dictateur, 131, 493
- Chiari, Giuseppe**
Per arco, 200
- Childs, Mary Ellen**
Click, 241, 265
DrumRoll, 265
Hands, 240, 263, 265
Still Life, 266
Talking Stick, 265
- Chopin, Frédéric**
Concerto pour piano n°2, 109
Prélude pour piano op. 8-4, 52
- Chostakovitch, Dmitri**
Symphonie n°7, 109
- Christou, Jani**
Anaparastasis I, 255
- Anaparastasis III*, 178, 246, 253, 255, 256
Enantiodynamia, 247
Mysterion, 275
Perses, 192
Praxis for 12, 247
Strychnine Lady, 247, 248, 275, 504, 505
- Clavel, Gilbert & Depero, Fortunato**
Dances plastiques, 87
- Copland, Aaron**
Poet's Song, 303
The Second Hurricane, 115
- Cordier, Baude**
Tout par compas suys composee, 543
- Cowell, Henry**
Æolian Harp, 107
Antinomy, 75
Dynamic Motion, 106, 118
The Banshee, 107
The Tides of Manaunaun, 106
- Crumb, George**
Echoes of Time and the River, 200, 216, 504
Lux Aeterna, 275
- cummings, e.e.**
n(o)w, 304, 314
riverly, 304, 309
stinging, 304, 306
- D**
- Dallapiccola, Luigi**
Il prigioniero, 120, 181
- Daves, Delmer**
La Maison rouge, 115
- Davies, Char**
Osmose, 267
- De Falla, Manuel**
Les Tréteaux de maître Pierre, 97
- De Leeuw, Ton**
Car nos vignes sont en fleur, 253
- De Machaut, Guillaume**
Ma fin est mon commencement, 543
- De Mey, Thierry**
Light Music, 236, 246, 270, 504

Musique de tables, 240, 263, 265, 504, 506
Silence Must Be!, 246, 261, 263, 504, 506, 507, 510,
520, 523, 524, 525

De Ory, Solveig & Sedano, Jean-Robert

Musique en marche, 177
Papillon électrique, 177
Pavillon chromatique, 177
Sonopticon, 177

Debussy, Claude

Jeux, 128, 144
Pelléas et Mélisande, 179
Sirènes, 189

Dhomont, Francis

Points de fuite, 286

Duchamp, Marcel

Erratum musical, 216
Objets trouvés, 171

Dury, Rémi & Lochar, Jean

Étude pour deux Karlox, 269

E

Eimert, Herbert

Epitaph für Aikichi Kuboyama, 120

Eisenstein, Sergueï

Le cuirassé Potemkine, 131
Octobre, 130

Eötvös, Peter

Trois sœurs, 212

Ernst, Jeppe

Double, 481, 497-498
Klagesang, 481, 497-498
Kor, 246, 481, 482-487, 488, 490, 492, 497, 498
Marsch, 261, 266, 299, 301, 481-499, 502, 504, 506,
510
Monodi, 261, 266
Offertorium, 261, 481, 504
Rekviem (The Physical Treatment), 481
*The Mass for a Human Body (The Private
Treatments)*, 481
The Mass for a Human Body (The Social Treatments),
481

Estrada, Julio

Canto naciente, 253
Yuunohui'se, 199, 257

Euripide

Les bacchantes, 255

Evangelisti, Franco

Die Schachtel, 260

F

Faulkner, William

Le bruit et la fureur, 245

Feldman, Morton

For Samuel Beckett, 165
Intermission VI, 147
Neither, 165, 181
The King of Denmark, 282, 283

Fellini, Federico

Huit et demi, 139
La douceur de vivre, 139

Ferneyhough, Brian

Cassandra's Dream Song, 197, 198, 258, 504
Superscriptio, 258
Time and Motion Study 2, 197, 258
Unity Capsule, 258

Ferrari, Luc

Hétérozygote, 240
J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort, 147, 261
Presque rien n°1, 240
Presque rien n°2, 49, 240

Filidei, Francesco

I funerali dell'anarchico Serantini, 261, 264, 510, 516

Finissy, Michael

English country tunes, 258

Fuleihan, Anis

Concerto for Etherphone and Orchestra, 115

G

Gabrieli, Giovanni

Sacrae Symphoniae, 250

Gance, Abel

La roue, 104

Gay, John

The Beggar's Opera, 101

Gelber, Jack

The Apple, 148

Genzmer, Harald

Concerto pour traonium et orchestre, 115

Gervasoni, Stefano

Pas si, 165

Globokar, Vinko

?Corporel, 196, 234, 240, 249, 282, 283, 504, 505, 514

Atemstudie, 256

Correspondences, 258

Drama, 504

La tromba e mobile, 253

Toucher, 161

Voix instrumentalisée, 256

Godard, Jean-Luc

À bout de souffle, 139

Week-end, 139

Goebbels, Heiner

Das wirkliche Leben des Jakob Geherda, 161

Die Ausnahme und die Regel, 161

Die Dreigroschenoper, 161

Eislermaterial, 161

Eraritjaritjaka, 270

In den Haenden seiner Erben, 161

Kleinbürgerhochzeit, 161

Max Black, 214

Morgens und abends zu lesen, 161

Roemische Hunde, 193

Trommeln in der Nacht, 161

Goebbels, Heiner & Harth, Alfred

Ich, Bertolt Brecht, 161

Grainger, Percy

Free Music n°1, 115

Grisey, Gérard

Partiels, 628

Grotowski, Jerzy

Akropolis, 165

Caïn, 165

Le prince Constant, 166

Shakuntala, 165

H

Harrison, Lou

Bomba, 111

Premier concerto pour flûte et percussions, 111

Reel, 111

Symphonie n°5, 111

Hausmann, Raoul

Kp'erioum, 81

R.L.Q.S. varie en trois cascades, 124

Haydn, Joseph

Symphonie n°67, 109

Hendrix, Jimi

Foxy Lady, 54

Henry, Pierre

Fragments pour Artaud, 158

Kyldex 1, 147, 179

Messe pour le temps présent, 178

Variations pour une porte et un soupir, 240

Henry, Pierre & Schaeffer, Pierre

Symphonie pour un homme seul, 128, 130, 132, 178,

244, 250

Henze, Hans Werner

El Cimarrón, 120, 212

Le radeau de la méduse, 120

Hindemith, Paul

Cardillac, 118

Concertino pour traonium et cordes, 115

Das Nusch-Nuschi, 77

Mörder, Hoffnung der Frauen, 77

Musique de chambre op. 24, 104

Sancta Susanna, 77

Trickaufnahmen, 135

Hitchcock, Alfred

La Maison du docteur Edwardes, 115

Les oiseaux, 115

Holst, Gustav

Planètes, 109

Honegger, Arthur

Jeanne au bûcher, 115

Le Cantique des cantiques, 115

Pacific 231, 103, 104, 105

Sémiramis, 115

Horn, Rebecca

Concert for Anarchy, 248

Hsiao-Hsien, Hou

Good Men, Good Women, 32

Huber, Nicolas A.

Clash Music, 263

I**Ionesco, Eugène**

La Cantatrice chauve, 139, 151, 163

Isou, Isodore

Traité de bave et d'éternité, 130

Ito, Shunya

Elle s'appelait Scorpion, 33

Ives, Charles

Sonate pour piano n°2, 117

Symphonie n°4, 115

The Unanswered Question, 97, 118, 251

J**Janáček, Leoš**

De la maison des morts, 103, 138

Jodlowski, Pierre

Time and Money, 263

Johnson, Tom

Nine Bells, 201

Jolivet, André

L'infante et le monstre, 115

Ouverture Rondeau, 115

Trois poèmes, 115

Jouaville, Raphaël-Tristan

Rotations Méandres Accélération, 269

Joyce, James

Finnegans Wake, 176

Ulysse, 104, 176, 190

K**Kafka, Franz**

La colonie pénitentiaire, 245

Kagel, Mauricio

Acustica, 66, 99, 113, 148, 199, 216, 222, 243, 252, 256, 299, 300, 403-428, 442, 443, 501, 504, 505, 507, 510, 511, 516, 518, 519, 520, 526

Anagrama, 188, 189, 193, 243, 246, 321

Antithese, 221, 225, 526

Atem, 224

Auftakte, sechshändig, 99, 224, 260, 301, 502, 504, 506, 508, 510, 515, 517, 518, 589-610

Bestiarium, 181

Camera oscura, 223, 275

Con voce, 203, 260, 504

Déménagement, 223, 224

Der Schall, 66, 221, 243, 281, 282, 293, 403, 404, 408, 410, 505, 515

Die Himmelsmechanik, 223

Dressur, 99, 178, 221, 224, 225, 226, 283, 405, 408, 504, 526, 589

Entführung im Konzertsaal, 224

Exotica, 221, 222, 223, 225, 246, 257, 357, 504, 526, 604

Fanfanfaren, 222, 605

Gegenstimmen, 160, 246, 305, 504, 526

Hallelujah, 187

Heterophonie, 223

Improvisation ajoutée, 225, 226

Kommentar und Extempore, 199, 261, 403

La Passion selon Saint-Bach, 226

La trahison orale, 223

Les idées fixes, 222

Ludwig van, 221, 226

Mare Nostrum, 223

Match, 199, 208, 210, 221, 223, 225, 252, 404, 408

Mirum, 223

Pandorasbox, 189, 200, 226, 252, 256, 525

Pas de cinq, 213, 216, 252, 504, 511, 526

Phonophonie, 188, 221, 257

Rrrrrrr..., 224

Sonant/1960..., 246, 261, 405, 526, 589

Staatstheater, 100, 149, 160, 181, 182, 199, 222, 223, 225, 403, 405, 526

Sur Scène, 221, 222, 224, 229, 252, 259

Tactil, 226

Tango alemán, 189
Transición II, 222, 249
Variations sans fugue, 226
Vox humana ?, 222
Zwei-Mann-Orchester, 203, 221, 222, 226, 243, 254,
255, 256, 408, 505, 506, 526

Kampela, Arthur

Percussion Study #1, 294

Kandinsky, Vassily

Noir et blanc, 94
Sonorité jaune, 94, 95
Sonorité verte, 94
Violet, 94, 95

Kaprow, Allan

18 Happenings in Six parts, 170

Klein, Yves

Saut dans le vide, 220
Symphonie monoton-silence, 220, 258

Kojs, Juraj

Adventures of an Annihilated Mirror, 299, 300, 341-
369, 402, 501, 504, 506, 507, 510
And All My Senses Suspended, 341
Four Kisses, 341
Music for Music Stands, 265
VIII, 341

Kozintsev, Grigori & Trauberg, Leonid

Seule, 115

Krueger, Myron

Glowflow, 177

L

Lachenmann, Helmut

Air, 120
Guero, 249
La petite fille aux allumettes, 120
Pression, 125, 199

Lauba, Christian

Brasil sem fim, 258

Les Paul

Lower, 135

Levinas, Michaël

Arsis et thesis, 189

Voix dans un vaisseau d'airain, 249

LeWitt, Sol

Wall Drawings, 220

Ligeti, György

Apparitions, 202
Artikulation, 189, 252, 253
Atmospheres, 125, 142
Aventures, 176, 189, 193, 194, 216, 224, 227, 426,
504
Continuum, 143
L'avenir de la musique, 176
Le grand macabre, 181
Lontano, 142
Nouvelles aventures, 216
Poème symphonique pour cent métronomes, 176,
177, 249
Ramifications, 254
Trois bagatelles pour un pianiste, 176

Liszt, Franz

La campanella, 73
Rhapsodie hongroise n°6, 73

Lucier, Alvin

Action Music, 178, 256

Luening, Otto & Ussachevsky, Vladimir

Fantasy in Space, 135
Sonic Contours, 135

M

Mac Low, Jackson

The Marrying Maiden, 171

Mâche, François-Bernard

Styx, 143

Maderna, Bruno

Don Perlimplin, 191, 212
Hyperion, 260
Musica su due dimensioni, 134
Satyricon, 144, 159, 181, 212

Mahler, Gustav

Symphonie n°2, 109, 251
Symphonie n°4, 251
Symphonie n°6, 117
Symphonie n°7, 109

Malina, Judith

The Brig, 155

Mallarmé, Stéphane

Livre, 147

Sonnet en X, 82

Marclay, Christian

Footsteps, 249

Guitar Drag, 249

Phonoguitar, 249

Marinetti, Filippo Tommaso

Le soir couchée dans son lit. Elle relisait la lettre de son artilleur au front, 79

Marino, Jessie

Heartful Bird, Vivid and Great in Style, 265

On Silence, 265

Rot Blau, 265, 299, 300, 370-383, 402, 501, 504, 505, 506, 507, 510, 511, 514, 517, 518, 519

TwisTisch, 265

Martinů, Bohuslav

Fantaisie pour quatuor à cordes, hautbois, théorème et piano, 115

Maxwell Davies, Peter

8 Songs for a Mad King, 243

Mays, Tom

Le patch bien tempéré III, 269, 301, 502, 503, 505, 509, 510, 514, 517, 625-639

Presque rien pour karlax, 269

McLeod Wilcox, Fred

Planète interdite, 115

Menke, Manfred

Eine kleine Tischmusik, 263

Messiaen, Olivier

Deux monodies en quarts de ton, 115

Fêtes des belles eaux, 115

L'île de feu 2, 147

Mode de valeurs et d'intensités, 147

Milhaud, Darius

Le pauvre matelot, 77, 118

Suite pour ondes musicales Martenot et piano, 115

Mion, Philippe

Si c'était du jour, 49

Monnet, Marc

À trappe, 181

Monteverdi, Claudio

Orfeo, 181

Morris, Jeffrey M.

This Is Not a Guitar, 133

Time Is the Substance of Which I Am Made, 133

Mossolov, Alexandre

Fonderies d'acier, 104

Les fonderies d'acier, 117

Mozart

Concerto pour violon n°5, 109

Don Giovanni, 102

Müller, Heiner

Hamlet-machine, 255

Mumma, Gordon

Medium Size Mograph, 199

Munch, Edvard

Cri, 98

N**Neuhaus, Max**

Audium, 147

Public Supply 1, 147

Radio Net, 147

Nono, Luigi

« *Hay que caminar* », *soñando*, 253

A floresta éjovem e cheja de vida, 172

Il canto sospeso, 120

Intolleranza 1960, 161, 181, 183, 203, 245

Prometeo, 181, 182

Nordin, Jesper

Sculpting the Air, 246, 269

Nunn, Patrick

Morphosis, 299, 301, 444-464, 480, 501, 504, 510

Nyby, Christian

La Chose d'un autre monde, 115

O**Obermaier, Klaus**

Dancing House, 267

Ohana, Maurice

Cris, 189

Oldenburg, Claes

Soft Viola, 248

Ornstein, Léo

Danse sauvage, 106

Impressions de la Tamise, 106

P

Paik, Nam June

Hommage à John Cage, 248

Pane, Gina

A Hot Afternoon, 177

Paris, François

Le cas Jekyll, 270

Parmegiani, Bernard

L'œil écoute, 49

Pärt, Arvo

Tabula rasa, 238

Penderecki, Krzysztof

Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima, 120

Pousseur, Henri

Mobile, 147

Répons, 162

Votre Faust, 147

Prampoloni, Enrico

Trois moments, 87

Pratella, Francesco Balilla

L'aviatore Dro, 89

Prey, Claude

On veut la lumière ? Allons-y, 203

Prins, Stefan

Piano Hero #1, 270

Prokofiev, Sergueï

L'amour des trois oranges, 151

Le joueur, 151

Pierre et le loup, 109

Semyon Kotko, 151

Symphonie n°2, 103, 104

R

Rauschenberg, Robert

White Paintings, 170, 172, 220

Ravel, Maurice

Boléro, 178, 402

Concerto en sol, 113, 117

Reich, Steve

Clapping Music, 125, 263

Pendulum Music, 177

Piano Phase, 125

Reed Phase, 125

Reinhardt, Ad

Black Quadriptych, 220

Resnais, Alain

Hiroshima mon amour, 139

Rihm, Wolfgang

Die Eroberung von Mexico, 157

Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes

d'après Antonin Artaud, instruments/voix..., 157

Tutuguri, poème dansé, 156, 263

Rokeby, David

Very Nervous System, 267

Russell, William

Three Dance Movements, 111

Russolo, Luigi

Réveil d'une capitale, 90

Ruttman, Walter

La mélodie du monde, 91

Wochenende, 93, 122

Rzewski, Frederic

Attica, 120

S

Satie, Erik

Parade, 95, 117, 220

Relâche, 118, 219

Vexations, 220

Scelsi, Giacinto

Konx-Om-Pax, 143

Quartetto #4, 199

Quattro pezzi su una nota sola, 628

Trilogia, 199

Schaeffer, Pierre

Études de bruits, 132, 240

- La coquille à planètes*, 132
- Schawinsky, Xanti**
Zirkus, 88
- Schillinger, Joseph**
Première suite aérophonique pour thérémine et orchestre, 115
- Schlemmer, Oskar**
Ballet triadique, 96
Danse du métal, 103
Danse du verre, 88
- Schmidt, Kurt**
Ballet mécanique, 88
Homme + Machine, 88
Les aventures du petit bossu, 88
- Schnebel, Dieter**
amn, 254
Atmezüge, 189
Das Urteil, 253
dt 31,6, 192, 193
espressivo, 246
Glossolalie 61, 143, 187, 190, 253
Handwerke-Blaswerke I, 178
madrasha II, 189, 243
Maulwerke, 178, 199, 225, 257, 274, 510
nostalgie, 3, 246, 261, 283, 481, 504
raum-zeit y, 253
Re-Visionen 1, 144
Re-Visionen 2, 144
visible music I, 246, 305
- Schöffner, Nicolas**
CYSP 1, 179
Grand Prisme de la Sorbonne, 179
Tour cybernétique, 179
Tour spatiodynamique cybernétique et sonore, 179
Variations sur 600, 179
- Schönberg, Arnold**
Erwartung, 74, 77, 98, 100, 180, 245
Gurrelieder, 108, 109
L'échelle de Jacob, 204
La main heureuse, 77, 98, 99, 100, 118, 180, 204, 245
Le regard rouge, 98
Moïse et Aaron, 204
- Pierrot lunaire*, 108, 109, 118, 245
Quatuor à cordes n°4, 109
Trio à cordes, 109
Un survivant à Varsovie, 120
Variations pour orchestre, 109
- Schulhoff, Erwin**
In futurum, 258
- Schumann, Robert**
Carnaval, 107
- Schwitters, Kurt**
Cigarren [elementar], 81
Ursonate, 81, 82, 176, 231
ZA [elementar], 81
- Sciarrino, Salvatore**
Luci mie traditrici, 212
- Scriabine, Alexandre**
Le Mystère, 91
Prométhée, 91, 232
- Séjourné, Emmanuel**
Martian Tribes, 241, 264
Venin, 240, 264
Vous avez du feu ?, 264, 510, 517
- Serocki, Kazimierz**
Continuum, 253
- Settel, Zack**
L'enfant des glaces, 268
- Siegel, Wayne**
Hands (Not Clapping), 294
- Smith, Saunders**
Songs I-IX, 283
- Spoerri, Daniel**
Eaten by Marcel Duchamp, 174
- Steen-Andersen, Simon**
4 Petitesses, 623
Amid, 623
Beside Besides, 265, 506, 510, 623
Difficulties Putting into Practice, 265
Nothing Integrated, 623
On and Off and to and Fro, 623
Study for String Instrument #1, 257, 265, 301, 502, 506, 507, 508, 510, 513, 517, 519, 521, 611-624
Study for String Instrument #2, 611

Study for String Instrument #3, 265, 270, 517, 611,
623

Stockhausen, Karlheinz

Alphabet pour Liège, 274
Carré, 145, 148, 253, 321
Dienstag aus Licht, 216
Donnerstag aus Licht, 246, 273
Gesang der Jünglinge, 188, 189, 190, 243, 244, 252,
253
Gruppen, 146, 148, 202, 252, 253, 321
Inori, 260, 273
Klavierstück V, 145
Klavierstück X, 258
Klavierstück XI, 145, 146, 147
Kontakte, 145, 202
Kontra-Punkte, 127, 128, 145
Kurzwellen, 233
Mantra, 232
Mikrophonie I, 249, 274
Mikrophonie II, 233
Mixtur, 148, 232
Momente, 145, 146, 162, 246
Originale, 175, 176, 218
Spektren, 233
Spiral, 233, 253
Sternklang, 233
Stimmung, 125, 141, 189
Zeitmaße, 146, 258
Zyklus, 148

Strauss, Richard

Don Quixote, 109
Elektra, 181

Stravinsky, Igor

Histoire du soldat, 99, 100, 118, 180, 245
L'oiseau de feu, 109
Le Sacre du printemps, 113, 144, 178, 188
Mavra, 180
Œdipus Rex, 100
Pulcinella, 180
Renard, 99, 180
Symphonies d'instruments à vent, 144, 145
Trois pièces pour clarinette solo, 100

Suzuki, Tadashi

Dionysus, 255

T

Taira, Yoshihisa

Campanella, 385
Diffraction, 385
Hiérophonie I, 384
Hiérophonie II, 384
Hiérophonie III, 384
Hiérophonie IV, 384
Hiérophonie V, 263, 299, 300, 384-402, 501, 504, 505,
506, 507, 510, 513, 515, 520
Monodrame I, 385
Prénombre, 385
Sonomorphie, 385
Tourbillon, 385
Trichromie, 385

Tarantino, Quentin

Reservoir Dogs, 33

Tchaikovsky, Piotr Ilitch

Concerto pour piano n°1, 73

Tchekhov, Anton

Les mouettes, 164

Tieck, Ludwig

Le Chat botté, 102, 172

Tzara, Tristan

Le Cœur à barbe, 174

U

Umeda, Hiroaki

Haptic, 267
Holistic Strata, 267

V

Varèse, Edgard

Amériques, 117, 145
Dance for Burgess, 112
Density 21,5, 112, 118, 297, 518
Déserts, 112, 134, 249
Ecuatorial, 115

Ionisation, 105, 111, 112

L'astronome, 158

Octandre, 109

Tuning Up, 112

Vertov, Dziga

Enthousiasme (La symphonie du Donbass), 122

L'homme à la caméra, 80, 82, 93, 131, 267

Vetter, Michael

Figurationen III, 147

Vivaldi, Antonio

Kyrie RV 587, 250

W

Wagner, Richard

Tristan und Isolde, 82

Wilder, Billy

Le Poison, 115

Wilkens, Friedrich

Dance in the Moon, 115

Willaert, Adrian

Salmi spezzati, 250

Wise, Robert

Le Jour où la Terre s'arrêta, 115

Wolff, Christian

Prose Collection, 167

X

Xenakis, Iannis

Alax, 253

Analogique A et B, 134, 249

Duel, 543

Evryali, 257

Linaïa-Agon, 543

Metastasis, 143

N'Shima, 249

Nomos Alpha, 518

Nomos Gamma, 253

Nuits, 187, 188, 249

Persephassa, 253

Polytope de Cluny, 179

Stratégie, 543

Terretektoth, 148, 253, 254

Y

Yun, Isang

Piri, 257

Z

Zimmermann, Bernd Alois

Les soldats, 144, 181, 209, 275

Requiem für einen jungen Dichter, 193

Zimmermann, Udo

Die Weiße Rose, 120

Zorn, John

Baseball, 543

Cobra, 543

Croquet, 543

Hockey, 543

Pool, 543

Table des figures

Figure 1 : exemples de gestes napolitains pratiqués au début du XIX ^e siècle	28
Figure 2 : proposition de vue synoptique des divers champs de recherche sur le geste	69
Figure 3 : exemple de musique pour piano engageant tout le corps de l'interprète	73
Figure 4 : exemple de planche <i>motlibriste</i> . MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le soir couchée dans son lit. Elle relisait la lettre de son artilleur au front ».	79
Figure 5 : exemple de planche optophonétique. HAUSMANN. Raoul. « Kp'erioum »	81
Figure 6 : SCHWITTERS, Kurt. « Scherzo (Dritter Teil aus meiner <i>Ursonate</i>) [extrait] »	82
Figure 7 : exemple simple de cinétogramme	84
Figure 8 : indications de lecture du cinétogramme	85
Figure 9 : BOCCIONI, Umberto. <i>La ville se lève</i> [La città che sale]	89
Figure 10 : RUSSOLO, Luigi. <i>Réveil d'une capitale</i> [extrait]	90
Figure 11 : comparaison de l'emploi du cluster chez Léo Ornstein et Henry Cowell	106
Figure 12 : exemple de geste mécanique engendré par une succession de clusters	111
Figure 13 : BERIO, Luciano. <i>Sequenza V</i> [extrait].	195
Figure 14 : GLOBOKAR, Vinko. <i>?Corporel</i> [extrait]	196
Figure 15 : BERBERIAN, Cathy. <i>Stripsody</i> [extrait]	197
Figure 16 : FERNEYHOUGH, Brian. <i>Cassandra's Dream Song</i> [extrait]	198
Figure 17 : exemple où le déplacement du performeur est un paramètre d'écriture	200
Figure 18 : BERIO, Luciano. [Notes préparatoires pour la conférence « On Vocal Gesture » (Université d'Harvard, Cambridge, 18 janvier 1967)]	206
Figure 19 : exemple de « mesostic »	215
Figure 20 : APERGHIS, Georges. « Récitation n°9 [extrait] »	230
Figure 21 : CHRISTOU, Jani. <i>Strychnine Lady</i> [extrait]	248
Figure 22 : structure des fonctions gestuelles de <i>The King of Denmark</i> (Morton Feldman, 1964)	283
Figure 23 : modèle graphique pour une analyse contrapuntique d'événements sonores et visuels	292
Figure 24 : extraits des trois poèmes d'e.e. cummings utilisés dans <i>Circles</i>	304
Figure 25 : diagramme circulaire proportionnel représentant la disposition des quatre moments d'actions au sein de la forme ABCB'A' de <i>Circles</i>	305
Figure 26 : sonagramme de trois percussions en bois	306
Figure 27 : diagrammes de l'effort représentant la battue de la mesure en 2/4 et l'intervention des claves de la chanteuse de <i>Circles</i>	307
Figure 28 : disposition scénique des pupitres dans le moment d'actions 1 de <i>Circles</i>	308
Figure 29 : geste d'attaque du moment d'actions 2 de <i>Circles</i>	311
Figure 30 : gestes d'attaque du moment d'actions 3 de <i>Circles</i>	313
Figure 31 : contrepoint geste-son du moment d'actions 3 de <i>Circles</i>	315
Figure 32 : diagramme circulaire synoptique de <i>Circles</i>	318
Figure 33 : contrepoint geste-son dans la séquence I des <i>Sept crimes de l'amour</i>	325
Figure 34 : posture de chaque performeur lors de la séquence II des <i>Sept crimes de l'amour</i>	327

Figure 35 : extrait de la partie B de la séquence II des <i>Sept crimes de l'amour</i>	328
Figure 36 : posture de chaque performeur lors de la séquence III des <i>Sept crimes de l'amour</i>	329
Figure 37 : vue synoptique de la séquence 3 des <i>Sept crimes de l'amour</i>	331
Figure 38 : posture de chaque performeur lors de la séquence IV des <i>Sept crimes de l'amour</i>	333
Figure 39 : imitations gestuelles de la chanteuse par le percussionniste lors de la séquence IV des <i>Sept crimes de l'amour</i>	334
Figure 40 : disposition scénique des performeurs pour la séquence V des <i>Sept crimes de l'amour</i>	335
Figure 41 : entrées tuilées lors de la séquence V des <i>Sept crimes de l'amour</i>	335
Figure 42 : structure de la séquence VII des <i>Sept crimes de l'amour</i>	338
Figure 43 : représentation graphique non proportionnelle de la section « Thousand Years » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	343
Figure 44 : KOJS, Juraj. <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> [extrait de la section 1]	344
Figure 45 : déplacement progressif des performeurs entre leur position initiale et celle de la deuxième section d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	345
Figure 46 : KOJS, Juraj. <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> [extrait de la section 2]	346
Figure 47 : vue synoptique de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	347
Figure 48 : notation cyclique de « Exaltation. Perpetuum Mobile » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	349
Figure 49 : vue synoptique de la section « Exaltation. Perpetuum Mobile » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	350
Figure 50 : KOJS, Juraj. <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> [extrait de la section 5]	353
Figure 51 : vue synoptique de la section « An Abyss » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	355
Figure 52 : réduction synoptique de la section « Illumined » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	359
Figure 53 : quatrième segment de la carte sonore de « Within Herself » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	361
Figure 54 : carte simplifiée de la section « Within Herself » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	361
Figure 55 : phrase de la section « Within Herself » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	363
Figure 56 : interprétation de la phrase de « Within Herself » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> , selon la courbe du segment 4	365
Figure 57 : vue synthétique et proportionnelle des différentes sections d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	368
Figure 58 : motif rythmique de la phase 1 (partie 1) de <i>Rot Blau</i>	371
Figure 59 : cellule rythmique de la phase 2 (partie 1) de <i>Rot Blau</i>	371
Figure 60 : MARINO, Jessie. <i>Rot Blau</i> [extrait de la partie 1, phase 3]	372
Figure 61 : vue synthétique de la partie 1 de <i>Rot Blau</i>	372
Figure 62 : MARINO, Jessie. <i>Rot Blau</i> [extrait de la partie 2, phase 1]	373
Figure 63 : jeu de gobelets dans la partie 2 de <i>Rot Blau</i> . MARINO, Jessie. <i>Rot Blau</i> [extrait de la partie 2, phase 2]	374
Figure 64 : vue synthétique de la partie 2 de <i>Rot Blau</i>	374
Figure 65 : G-phrase constituée de 13 actions lors de la partie 3 de <i>Rot Blau</i>	376
Figure 66 : vue synthétique de la partie 3 de <i>Rot Blau</i>	376

Figure 67 : moment de théâtre lors de la partie 4 de <i>Rot Blau</i>	377
Figure 68 : vue synthétique de la partie 4 de <i>Rot Blau</i>	378
Figure 69 : vue synoptique de <i>Rot Blau</i>	382
Figure 70 : figures musicales en jeu dans la section 1-1 de <i>Hiérophonie V</i>	386
Figure 71 : graphique proportionnel de la section 1-1 de <i>Hiérophonie V</i>	386
Figure 72 : graphique proportionnel de la section 1-2 de <i>Hiérophonie V</i>	387
Figure 73 : roulement collectif lors de la section 1-3 de <i>Hiérophonie V</i>	388
Figure 74 : graphique proportionnel de la section 1-3 de <i>Hiérophonie V</i>	388
Figure 75 : graphique proportionnel de la section 1-4 de <i>Hiérophonie V</i>	390
Figure 76 : motif rythmique circulant entre les pupitres 3, 4 et 5 lors de la partie 2 de <i>Hiérophonie V</i>	392
Figure 77 : graphique proportionnel de la partie 2 de <i>Hiérophonie V</i>	393
Figure 78 : changement de disposition des percussionnistes à la fin de la partie 2 de <i>Hiérophonie V</i>	394
Figure 79 : <i>ostinato</i> rythmique du tambour africain présent durant toute la partie 3 de <i>Hiérophonie V</i>	394
Figure 80 : motifs de la section 3-1 de <i>Hiérophonie V</i>	395
Figure 81 : graphique proportionnel de la section 3-1 de <i>Hiérophonie V</i>	396
Figure 82 : graphique proportionnel de la section 3-2 de <i>Hiérophonie V</i>	396
Figure 83 : graphique proportionnel de la section 3-3 de <i>Hiérophonie V</i>	397
Figure 84 : déplacements d'Eddy Ekete durant la section 3-4 de <i>Hiérophonie V</i>	398
Figure 85 : motif rythmique final de <i>Hiérophonie V</i>	398
Figure 86 : graphique proportionnel de la section 3-4 de <i>Hiérophonie V</i>	399
Figure 87 : exemple de fiche d'action d' <i>Acustica</i>	406
Figure 88 : photographie de Wilhelm Bruck expliquant à Terry le mode de production sonore du violon à pointes utilisé dans <i>Acustica</i>	411
Figure 89 : photographie de la planche à poignées [<i>Angelbretter</i>] utilisée dans <i>Acustica</i>	412
Figure 90 : repartition du temps de jeu de chaque performeur d' <i>Acustica</i>	415
Figure 91 : vue synoptique d' <i>Acustica</i>	417
Figure 92 : disposition scénique des performeurs d' <i>Acustica</i> au début de la représentation	419
Figure 93 : trajectoires des déplacements des 9 performeurs d' <i>Acustica</i>	420
Figure 94 : superposition des 8 trajectoires de déplacement des performeurs d' <i>Acustica</i>	421
Figure 95 : photographie de Huizi et Vincent détournant l'utilisation habituelle du tourne-disque d' <i>Acustica</i>	423
Figure 96 : APPLEBAUM, Mark. <i>Aphasia</i> [mm. 14-18]	429
Figure 97 : exemples de pictogrammes d' <i>Aphasia</i> accompagnés de leurs grilles descriptives	430
Figure 98 : division de la <i>kinesphère de jeu</i> de Mark Applebaum pour la performance d' <i>Aphasia</i>	432
Figure 99 : sonagramme d' <i>Aphasia</i>	433
Figure 100 : repartition des gestes suivant les 16 sections de la partie 1 d' <i>Aphasia</i>	435
Figure 101 : schéma contrapuntique simplifié de la partie 2 d' <i>Aphasia</i>	439
Figure 102 : schéma formel simplifié d' <i>Aphasia</i>	441
Figure 103 : analyse paradigmatique macroscopique de <i>Morphosis</i>	447
Figure 104 : représentation schématique de la perception d'une deuxième voix par l'électronique dans <i>Morphosis</i>	450

Figure 105 : interventions de l'électronique dans <i>Morphosis</i>	452
Figure 106 : analyse paradigmatique de <i>Morphosis</i> par les UST sonores.....	454
Figure 107 : proportions des différentes UST sonores dans <i>Morphosis</i>	456
Figure 108 : proportions des UST sonores dans <i>Morphosis</i> regroupées selon le critère variants/invariants.....	457
Figure 109 : proportions des UST gestuelles dans <i>Morphosis</i>	458
Figure 110 : superposition des analyses en aveugle et sourde de <i>Morphosis</i>	460
Figure 111 : regroupement des UST sonores et visuelles de <i>Morphosis</i> selon le critère variants/invariants	461
Figure 112 : schéma récapitulatif de l'analyse de <i>Morphosis</i>	463
Figure 113 : proportions temporelles des différentes parties de <i>Toucher</i> par une analyse auditive en aveugle et par une analyse vidéo sourde	466
Figure 114 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Claudio Bettinelli dans <i>Toucher</i> selon la théorie de l'Effort de Rudolf Laban.....	471
Figure 115 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Claudio Bettinelli dans <i>Toucher</i> selon la théorie de l'Effort de Rudolf Laban, accompagnée d'une description typomorphologique	472
Figure 116 : représentation schématique simplifiée de l'attitude de Frédérique Cambreling dans <i>Toucher</i> , accompagnée d'une description typomorphologique.....	473
Figure 117 : CARINOLA, Vincent-Raphaël. <i>Toucher</i> [extrait de la section 2].....	477
Figure 118 : comparaison des caractéristiques de l'utilisation du thérémine entre un usage conventionnel et l'utilisation dans <i>Toucher</i>	479
Figure 119 : schéma synoptique de <i>Kor (Etude V)</i>	484
Figure 120 : courbe d'informations de <i>Kor (Etude V)</i>	486
Figure 121 : motif rythmique de <i>Marsch (Etude VI)</i> à effectuer en fermant alternativement chaque œil.....	488
Figure 122 : schéma synoptique de <i>Marsch (Etude VI)</i>	489
Figure 123 : courbe d'informations de <i>Marsch (Etude VI)</i>	491
Figure 124 : exemple de conduite des voix dans <i>Marsch (Etude VI)</i> en termes de quantité d'information	492
Figure 125 : script écrit pour réaliser les macros nécessaires à la transcription sonore de <i>Marsch (Etude VI)</i>	494
Figure 126 : capture d'écran du projet de transcription de <i>Marsch (Etude VI)</i> réalisé sous Reaper 5	496
Figure 127 : diagramme fonctionnel du geste dans <i>Acustica, Toucher, Silence Must Be!</i> et <i>Hiérophonie V</i>	507
Figure 128 : graphique proportionnel recensant les événements de <i>Silence Must Be!</i>	524
Figure 129 : représentation à bandes de <i>Silence Must Be!</i>	524
Figure 130 : courbes d'informations de <i>Silence Must Be!</i>	525
Figure 131 : courbes d'informations des <i>Sept crimes de l'amour</i> (séquence I).....	525
Figure 132 : entrée en jeu des trois performeurs d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	592
Figure 133 : triangle dialectique en jeu lors de la fouille du sac dans la partie I d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	594
Figure 134 : prélude d'actions d' <i>Auftakte, sechshändig</i> résumé selon les quatre phases d'une enveloppe d'amplitude	595
Figure 135 : triangle dialectique en jeu dans la section <i>moderato</i> de la partie III d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	599
Figure 136 : triangle dialectique en jeu dans la partie IV d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	600
Figure 137 : <i>objet sonore</i> stéréophonique dans la partie IV d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	601
Figure 138 : pattern timbral percussif de la partie V d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	602

Figure 139 : extrait du point culminant d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	603
Figure 140 : graphique synoptique proportionnel d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	607
Figure 141 : déphasage proportionnel et accélération dans <i>Study for String Instrument #1</i>	612
Figure 142 : cellule de base de <i>Study for String Instrument #1</i>	613
Figure 143 : déliement de second ordre dans <i>Study for String Instrument #1</i>	614
Figure 144 : relation de distance entre les mains des musiciennes de <i>Study for String Instrument #1</i>	614
Figure 145 : accident visuel dans <i>Study for String Instrument #1</i>	614
Figure 146 : cellule de base inversée dans <i>Study for String Instrument #1</i> , revenant à l'état initial grâce une mesure pivot	615
Figure 147 : déliement de premier ordre dans <i>Study for String Instrument #1</i>	615
Figure 148 : alternance de deux cellules de <i>Study for String Instrument #1</i> grâce à une mesure pivot	616
Figure 149 : motif de base (longue-brève-brève) du <i>topique</i> de la valse dans <i>Study for String Instrument #1</i> ...	616
Figure 150 : motifs récurrents de la <i>coda</i> de <i>Study for String Instrument #1</i> intégrant des percussions	617
Figure 151 : transfert d'énergie entre les deux mains dans <i>Study for String Instrument #1</i>	618
Figure 152 : répartition des gestes selon le trio de musiciennes de <i>Study for String Instrument #1</i>	618
Figure 153 : représentation synoptique proportionnelle de <i>Study for String Instrument #1</i>	621
Figure 154 : notation pour Karfax utilisée dans <i>Le patch bien tempéré III</i>	626
Figure 155 : sonagramme du <i>Patch bien tempéré III</i>	627
Figure 156 : comparaison entre deux trames successives de la partie 1 du <i>Patch bien tempéré III</i>	628
Figure 157 : G-phrase 1-1 du <i>Patch bien tempéré III</i>	633
Figure 158 : G-phrase 1-2 du <i>Patch bien tempéré III</i> , motif cadentiel	633
Figure 159 : contrepoint dans la G-phrase 1-1 du <i>Patch bien tempéré III</i>	634
Figure 160 : contrepoint dans la G-phrase 2-2 du <i>Patch bien tempéré III</i>	634
Figure 161 : schéma d'énergie dans la G-phrase 1-1 du <i>Patch bien tempéré III</i>	634
Figure 162 : schéma d'énergie dans la G-phrase 2-2 du <i>Patch bien tempéré III</i>	635
Figure 163 : G-phrase 3-2 du <i>Patch bien tempéré III</i>	636
Figure 164 : schéma phraséologique synoptique du <i>Patch bien tempéré III</i>	638
Figure 165 : sonagrammes de quatre <i>pizz.</i> joués à la fin de la première section « Thousand Years » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	640
Figure 166 : modèle graphique de représentation de l'effort labanien	702
Figure 167 : diagrammes des 8 actions élémentaires et de leurs variations, d'après la théorie de l'Effort de Rudolf Laban	703
Figure 168 : fonctions rhétoriques de Stéphane Roy	705

Table des tableaux

Tableau 1 : tableau récapitulatif des éléments de l'effort.....	86
Tableau 2 : proposition comparative des caractéristiques de l'opéra et du théâtre musical	185
Tableau 3 : typologie fonctionnelle des gestes de la chanteuse de <i>Circles</i>	317
Tableau 4 : détachement progressif de la chanteuse des <i>Sept crimes de l'amour</i> vis-à-vis du percussionniste (section A)	328
Tableau 5 : relations entre les différents gestes de la violoniste d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> et les <i>objets sonores</i> produits.....	342
Tableau 6 : progression du jeu des performeurs d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i> frappant les cordes du piano	356
Tableau 7 : synthèse des différents gestes (sonores et muets) de <i>Rot Blau</i>	379
Tableau 8 : comparaison des pièces constituant le cycle <i>Hiérophonies</i>	384
Tableau 9 : typologie des différents producteurs de sons d' <i>Acustica</i>	407
Tableau 10 : classement typomorphologique d'une partie des producteurs de sons d' <i>Acustica</i> suivant le critère de <i>facture</i>	409
Tableau 11 : distribution des différentes actions par ordre d'apparition suivant les neuf performeurs d' <i>Acustica</i>	414
Tableau 12 : fonctions des interventions gestuelles volontaires mettant en jeu l'électronique dans <i>Morphosis</i> ..	449
Tableau 13 : fonctions des interventions de l'électronique durant le jeu pianistique de Zubin Kanga dans <i>Morphosis</i>	451
Tableau 14 : description structurelle et sono-gestuelle des différentes parties de <i>Toucher</i> après une analyse en contexte.....	467
Tableau 15 : grille de mesure d'informations pour chaque type d'événements de <i>Kor (Etude V)</i>	485
Tableau 16 : grille de mesure d'informations pour chaque type d'événements de <i>Marsch (Etude VI)</i>	490
Tableau 17 : proposition d'une découpe formelle d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	590
Tableau 18 : structure des <i>allegrettos</i> de la partie 2 d' <i>Auftakte, sechshändig</i> selon le modèle de la période caplinienne	598
Tableau 19 : distribution d'instruments formant des objets composés dans la partie VII d' <i>Auftakte, sechshändig</i>	605
Tableau 20 : typologie des différents <i>objets sonores</i> vocaux de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	641
Tableau 21 : repartition des différents <i>objets sonores</i> vocaux des performeurs suivant les cinq notions conceptuelles de la section « Over and Above. A Meditative Choral » d' <i>Adventures of an Annihilated Mirror</i>	641
Tableau 22 : classification standard des UST et abréviations utilisées dans l'analyse de <i>Morphosis</i>	704
Tableau 23 : classification des UST en variants/invariants	704