



HAL
open science

Pratiques contemporaines de la guitare électrique : transformations de l'écriture et de l'interprétation musicales aux XXe et XXIe siècles

Ivan Zetina

► **To cite this version:**

Ivan Zetina. Pratiques contemporaines de la guitare électrique : transformations de l'écriture et de l'interprétation musicales aux XXe et XXIe siècles. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL107 . tel-04475501

HAL Id: tel-04475501

<https://theses.hal.science/tel-04475501>

Submitted on 23 Feb 2024

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

« Concepts et langages »

UFR Musique et Musicologie

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Ivan Adriano ZETINA

le : 22 novembre 2023

**Pratiques contemporaines de la guitare
électrique**

**Transformations de l'écriture et de l'interprétation
musicales aux XX^e et XXI^e siècles**

Sous la codirection de :

M. Jean-Marc CHOUVEL – Professeur des universités, Sorbonne Université

M. Benoît NAVARRET – Maître de conférences, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Martin LALIBERTÉ – Professeur des Universités, Université Gustave Eiffel (**Président**)

M. Antoine BONNET – Professeur des Universités, Université Rennes 2

Mme. Cécile AUZOLLE – Maître de conférences, Université de Poitiers

M. Benoît NAVARRET – Maître de conférences, Sorbonne Université

Mme. Anne SÈDES – Professeur des Universités, Université Paris 8

Remerciements

Tout d'abord, je souhaiterais remercier Jean-Marc Chouvel d'avoir accompagné cette recherche avec un esprit éveillé, engagé et de confiance pleine vis-à-vis du projet. Le soutien apporté a été fondamental pour effectuer les expériences de recherche, de création musicale, d'enseignement et de collaboration artistique, qui ont amplement alimenté la réflexion. Merci également à Benoît Navarret qui, grâce aux échanges et discussions tenues, m'a permis d'avoir un esprit critique sur des aspects techniques. Il a été un interlocuteur aigu, et son expertise a renforcé cette recherche dans des moments clés.

Merci à Jean-Luc Hervé et Yan Maresz qui m'ont appris les fondements du métier de la composition (instrumental et électroacoustique), grâce auxquels le regard analytique du processus de création a été renforcé. De même, je remercie Julio Estrada et Germán Romero qui, avec leurs œuvres et leur amitié, m'ont appris à réfléchir autrement la composition.

Merci à tous ceux avec qui l'échange et le partage des connaissances ont été enrichissants. Je souhaiterais remercier Elena Rykova, Giulia Lorusso, Erika Vega, Clara Ianotta, Carola Bauckholt, Betsy Jolas, Helmut Lachenmann, Pierluigi Billone, Franck Bedrossian, Raphaël Cendo, Dmitri Kourliansky, Samuel Cedillo, Ignacio Baca-Lobera, Eduardo Caballero, Abraham Ortiz et Alan Manríquez. Merci à ma chère amie Sofia Avramidou de m'avoir accompagné dans l'aventure de la composition. Merci également aux amis que j'ai rencontré sur le chemin de la création, spécialement à Mihai Codrea, Sânziana Cristina Dobrovicescu, Tomislav Oliver, Haotian Yu, Wingel Gilberto Pérez Mendoza et Luca Valli.

Merci aux collègues guitaristes qui ont contribué avec leurs réflexions et leur expertise. Je souhaiterais remercier Wilhelm Bruck, Yaron Deutsch, Wiek Hijmans, Christelle Séry, Alexy Potapov, Giuseppe Mennuti, Francesco Palmieri, Alejandro Tentor, Ruben Mattia Santorsa, Christopher Moy, Umberto Di Nucci, José Manuel Alcántara, Fernando Viguera, Leonardo Requejo, Angel Blanco et Bertrand Chavarria-Aldrete. En particulier je remercie Samuel Toro Pérez pour l'engagement porté dans l'interprétation de ma musique.

Merci aux collègues artistes et chercheurs Aya Shimano-Bardai, Marin Escande, Frederico Lyra et João Fernandes de m'avoir accompagné avec des échanges et discussions amicales.

Merci spécialement au Conseil National des Sciences Humaines et Technologies (CONAHCYT) et à l'Institut National de Beaux-Arts (FINBA), du Mexique, pour leur soutien financier, qui m'a permis de poursuivre les études à l'étranger.

Merci aux équipes du Centre de Documentation de Musique Contemporaine (CDMC), de l'Institut de Recherche (IRCAM), de l'Archive Darmstadt, de l'Archive Ricordi. Merci à toute l'équipe de la Fondation Satsuma-Maison du Japon de m'avoir accueilli pendant trois ans dans une ambiance intellectuelle riche et stimulante. En particulier je remercie l'équipe scientifique et administratif de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus) qui m'a soutenu pour les missions de recherche.

Merci à ma mère, Gloria Verónica Ríos Lara, du soutien inconditionnel qui m'a montré jour à jour depuis que j'ai commencé ce projet, mais surtout pour être le modèle qui m'a motivé à continuer le chemin de la recherche scientifique. Merci à ma famille, mon père et mes frères (Carlos, Karla et Itzcóatl) pour leur amour et leur soutien inconditionnel.

Merci à ma chère amie Dominique Edon-Guillot pour son soutien incontestable. L'amitié inconditionnelle qu'elle m'a apportée ne peut pas se mesurer en mots. Merci pour les centaines d'heures de relectures qui m'a offertes avec la plus grande générosité. Je n'aurais certainement pas pu finir cette thèse sans l'aide qui m'a toujours apporté avec courage et bienveillance.

Merci à mes chers amis Pedro Vidal, Miguel Campos, Adrián López, Adrián Anguiano, Rodrigo Mejía y Rodrigo Mendoza Toro et Andrés Tinoco. De même pour Rodolfo Luciano Rios Lara et Emmanuel Rios Velázquez, qui ont contribué avec l'amour de la famille, l'amitié et la fraternité. Merci à mes amies et amis : Max Dessy, Eleonora Bulgarelli, Sol Mendez, Lucía Vinuesa, Vandela von Fluk, Lucie Vérot, Thibault David, Pierre Alexandre Culo, et Irène Le Goué.

Finalement, je souhaite remercier spécialement Marta Manenti pour son amour. Le génie, la gentillesse et la sensibilité qui la caractérisent ont servi de plateforme pour pouvoir croire, imaginer et rêver des horizons possibles. Elle a été une fontaine de force, d'inspiration, de joie et un far qui baignait de lumière les chemins de l'inconnu. Il n'y a pas des mots pour remercier la patience et le courage de m'accompagner dans cette période de ma vie. En vérité, il n'y pas des mots suffisants pour remercier à tous ceux qui ont aidé directement ou indirectement à la matérialisation de cette thèse, mais la phrase qui l'exprime de la façon la plus claire est : « Gracias a la vida, que me ha dado tanto ».

INTRODUCTION

Les récits historiques sur la musique occidentale savante présentent le XX^e siècle comme une époque de grands bouleversements. Depuis cette perspective, la musique savante évolue, tantôt comme une modification graduelle des langages antécédents, tantôt sur une logique de rupture radicale avec le passé. Les conquêtes sonores et techniques arrivent de manière relativement parallèle en ayant des implications au point de vue des pratiques instrumentales. De ce fait, l'invention de nouveaux instruments et la modification des moyens techniques des anciens contribuent à la transformation de l'écriture musicale. Néanmoins, les acquis obtenus par ces découvertes ne furent pas exclusifs des pratiques savantes ; elles ont été poussées et exploitées aussi par les pratiques populaires. Ainsi, les croisements de frontières entre pôles se reconfigurent dans la pluralité féconde promue par les idées de modernité qui ont caractérisé la presque totalité du siècle dernier. Plus tard, à l'ère de la *globalisation*, l'échange culturel entre les pays s'accroît. La musique n'est pas exclue de ce phénomène et les musiciennes et musiciens empruntent différents éléments venant d'ailleurs, ce qui donne comme résultat des adhésions et des réponses, sur le plan culturel et idéologique, ayant des implications tangibles sur la musique elle-même. Ainsi, le XXI^e siècle arrive avec un vaste bagage de mouvements artistiques cherchant soit la transformation radicale, soit la stabilisation conciliatrice, soit la reprise réformatrice des langages musicaux, à plusieurs degrés de leur propre évolution. Ce qui donne comme résultat une sorte d'historicisme dans la pensée artistique actuelle.

Pour sa part, depuis son invention, la guitare électrique a suivi une démarche simultanée de renouvellement et de standardisation quant à sa facture et ses pratiques. La création artistique dans un sens large, d'une part, et la marchandisation globalisée qui s'installe via l'industrie musicale, d'autre part, ont produit un terrain de confrontations et de rencontres facilitant des transformations profondes. En conséquence, l'utilisation de cet instrument dans les pratiques savantes peut être comprise selon quatre phases historiques non linéaires, ni séquentielles. La première, *apparition*, déterminée par l'intégration progressive et l'apprentissage de ses ressources instrumentales. La deuxième, *appropriation*, distinguée par les convergences et divergences qui donnent lieu à des hybridations produites par le contact des différentes cultures, notamment celles qui ont conformé l'identité des États-Unis. La troisième, *saturation*, caractérisée par une tendance au débordement des identités esthétiques à l'ère des post-modernismes et de la *globalisation*. Finalement, *autonomie*, qui consiste en un espace

transitionnel vers une possible émancipation du caractère d'objet de marché, pour s'installer dans la tradition musicale savante, occidentale ou autre, en gardant ses traits singuliers et en permettant son développement progressif.

D'après ce contexte deux questions fondatrices se présentent : quelles transformations se sont produites dans la pratique musicale savante depuis l'insertion de la guitare électrique ? De quelles formes d'appropriation fait-elle partie et quelles fonctions musicales joue-t-elle au sein de ces répertoires ?

Répondre à ces questions permettra de mieux comprendre les transformations des pratiques et des formes d'écriture musicales en Occident aux XX^e et XXI^e siècles, à partir de l'intégration de la guitare électrique. Une enquête de ce type exige avant tout d'avoir un aperçu général des travaux réalisés à ce sujet. Un examen minutieux de la littérature scientifique spécialisée sera exposé lors du troisième chapitre proposant l'édification d'un appareil méthodologique adapté aux objectifs de cette recherche. On propose entre-temps de mettre en relief le classement utilisé pour cette littérature. À propos de la guitare électrique, on a consulté essentiellement trois types de textes. Premièrement, les textes musicologiques, pour la plupart à portée organologique, cherchant la catégorisation instrumentale, à partir de l'étude systématique de ses composants. Ces écrits de type scientifique peuvent traverser des sujets divers tels que l'esthétique, l'analyse ou la notation musicales. Deuxièmement, ceux qui traitent de l'instrumentation, visant la théorisation par le biais de l'organologie systématique et du recueil d'exemples représentatifs du répertoire. Cette littérature s'adresse aux compositeurs et aux interprètes, ciblant l'application pratique des connaissances spécifiques de l'instrument, les ressources et les conventions en termes de techniques de jeu, de notation, etc. Parallèlement, ils peuvent porter sur la pratique instrumentale, les aspects acoustiques ou de psychoacoustique. Finalement, sans prétendre être exhaustifs on a consulté les textes qui portent sur l'histoire de l'instrument au cœur des pratiques populaires. Il s'agit principalement des récits basés sur le développement organologique, les genres musicaux ou les guitaristes électriques les plus renommés. De cette manière, on arrive à l'élaboration d'un état de l'art qui rassemble, dans un seul objectif, les écrits sur les pratiques populaires et savantes.

Parmi les quatre problématiques fréquemment mentionnées dans la littérature spécialisée, cette thèse cherche à répondre à trois. La première consiste à proposer une mise à jour de l'ensemble de conceptions forgées autour de la guitare électrique à partir des expériences de la pratique et de la théorie musicales. La deuxième consiste à faire un compte rendu des

transformations majeures produites au sein de la pratique interprétative et les conséquences de type esthétique sur les œuvres. La troisième consiste à observer les changements esthétiques des répertoires à partir du moment où l'instrument a été introduit dans les pratiques. La quatrième correspond aux problématiques concernant la notation musicale à l'égard de l'utilisation des systèmes périphériques du traitement sonore et des techniques dites élargies.

On s'est investi dans l'édification d'un appareil théorique permettant la mise en place d'une étude musicologique de type immersive de la composition et de l'interprétation. Les difficultés de cette tâche ont mérité une réflexion à part, nécessaire pour satisfaire à un haut degré de scientificité. C'est pour cette raison que l'on a dédié la toute première partie aux aspects méthodologiques. Lors du premier chapitre, on aborde les considérations épistémologiques préliminaires et la description des problématiques liées au sujet, la question du cadre institutionnel et les approches théoriques possibles. Dans le chapitre suivant, on procède à la description détaillée des sources, ressources et outils méthodologiques utilisés — recherche documentaire, techniques de terrain et analyse musicale. Finalement, le chapitre trois propose un examen de la littérature scientifique spécialisée sur laquelle ce travail se fonde.

Dans cette enquête on soutient la thèse selon laquelle la guitare électrique, dans son propre parcours évolutif, a joué le rôle de vecteur de transformations des pratiques savantes en ce qui concerne la composition et l'interprétation. D'une part, elle a contribué à la reconfiguration des agents et des rapports créatifs lors des différents types de processus de création. D'autre part, elle a permis des hybridations esthétiques, culturelles et formelles des œuvres musicales issues des échanges entre les pratiques populaires et savantes. Ainsi, on tentera de répondre aux questions fondamentales qui se présentent à la musicologie contemporaine quant à la pratique instrumentale électroacoustique, et, de manière plus générale, ce travail s'inscrira donc dans les études qui portent sur la civilisation occidentale et ses pratiques artistiques.

Le texte est structuré en cinq parties. Les deux premières cherchent respectivement à détailler les aspects méthodologiques et les concepts sur lesquels reposent la réflexion générale. Les trois parties suivantes composent à la fois le corps de l'argumentation et les éléments centraux de la thèse. Lors du premier chapitre, au sein de la première partie, on présentera trois considérations épistémologiques préliminaires cherchant à édifier un cadre théorique clair. Dans le deuxième, qui est complémentaire au précédent, on expliquera les éléments méthodologiques adoptés. Dans le troisième chapitre, on propose une synthèse des principaux textes musicologiques publiés en France portant sur la guitare électrique et des autres textes

théoriques servant d'appui à ce travail. La deuxième partie porte essentiellement sur une caractérisation provisoire de la guitare électrique, à partir des traits caractéristiques issues des pratiques populaires. Dans les chapitres quatre, cinq et six, il s'agit de dévoiler les principaux traits culturels, symboliques et sociétaux, que le guitariste et l'artefact de musique configurent à l'intérieur des pratiques telles que le *blues*, le *jazz* et le *rock*. L'objectif est de proposer une lecture historique alternative à celle qui se concentre sur la marque de l'instrument et ses composants, le parcours des guitaristes ou celle qui part du développement des genres musicaux. On commence par la question de l'expression, du geste instrumental, et du rapport entre le corps du musicien et le corps de l'instrument dans la musique *blues*. Ensuite, on traite les indicateurs du phénomène de stabilisation et de standardisation, en passant par les périodes de recherche et reconfiguration des pratiques au sein de la musique *jazz*. Dans le chapitre suivant, on examine les conditions symboliques de la guitare électrique dans le cadre de la musique *rock*, en général, et du *hard rock* en particulier. La représentation sociale du musicien à partir des figures allégoriques et le phénomène lié à la fétichisation de la vitesse, seront les axes principaux. Ainsi, les trois éléments de cette deuxième partie permettront, au moyen de ces outils conceptuels, d'établir un horizon sémantique commun pour les termes de « guitare électrique *blues* », « guitare électrique *jazz* » et « guitare électrique *rock* ».

La troisième partie porte sur les transformations issues du processus de création à partir de l'insertion de la guitare électrique dans les répertoires savants. Pour cela on analyse d'abord les changements de profil du musicien en matière de l'apprentissage, des doctrines esthétiques, des usages et des coutumes professionnels. Cette étape préliminaire permettra de rendre compte du rôle que l'instrumentiste joue dans la genèse de l'œuvre et de l'étendue de son expertise dans l'étape de formalisation. Ensuite, on examinera l'approche du son instrumental et musical, intégrée dans l'imaginaire et la sensibilité des musiciennes et musiciens. On part de l'idée selon laquelle une mutation dans la manière d'aborder le son instrumental influera substantiellement sur le rapport entre le compositeur et l'interprète, mais aussi sur l'écriture musicale. Postérieurement on examinera l'influence de la culture, les conséquences sur l'idéal sonore et la place de l'expression du corps lors de la performance.

La quatrième et la cinquième parties portent sur les configurations que les œuvres musicales ont suivies suite à l'insertion de la guitare électrique. Cet examen est fondé sur deux perspectives : à l'échelle historique et à l'échelle de l'œuvre. Pour rendre compte des mutations à l'échelle historique, on analysera deux phases d'exploitation des ressources instrumentales : l'*apparition* et l'*appropriation*. Quant aux évolutions à l'échelle de l'œuvre, on analysera trois

pièces du répertoire pour instrument solo pour observer trois facteurs de transformation. Le corpus a été choisi pour sa représentativité au sein du répertoire et pour son rôle historique, mais aussi sa reconnaissance auprès des interprètes et ses contributions au développement de la pratique instrumentale. Ainsi, les hybridations formelles issues de l'orientation esthétique, l'influence culturelle endogène et exogène, des orientations esthétiques et du rôle de la technique, seront mises en évidence comme étant les facteurs des changements dans les pratiques contemporaines de la guitare électrique.

PARTIE I - ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES

Et me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à m'éprouver moi-même dans les rencontres que la fortune me proposait, et partout à faire telle réflexion sur les choses qui se présentaient que j'en pusse tirer quelque profit.

René Descartes dans « Discours de la Méthode » (1637).

CHAPITRE 1 : CONSIDÉRATIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES

L'objet de ce premier chapitre est de présenter l'ensemble des considérations de type épistémologique qui ont dû être examinées pour avancer une étude immersive¹ de l'interprétation et de la composition musicale, dans le contexte d'une recherche de type musicologique². On propose en conséquence de présenter un aperçu préliminaire des problématiques qui découlent de la littérature spécialisée portant sur la guitare — en particulier celle qui se concentre sur les pratiques savantes. Ensuite, de définir le cadre institutionnel dans lequel cette enquête est inscrite afin de déterminer ses horizons possibles³. Finalement, d'exposer les perspectives proposées par la musicologie contemporaine qui ont servi à l'édification du cadre théorique général.

Les approches issues de la musicologie ou de l'ethnomusicologie conventionnelles exigent une opération d'adaptation pour traiter, simultanément, l'ensemble de problématiques qui émergent de la bibliographie scientifique sur la guitare électrique. Cela en raison des rapports intrinsèques entre les pratiques savantes et populaires — de tradition orale et/ou écrite. Ensuite, déterminées par la nature du sujet, les données quantitatives et qualitatives obtenues par les différentes techniques d'investigation, telles que la recherche documentaire ou l'enquête de terrain, se croisent avec les divers modèles d'analyse musicale mobilisés pour l'étude de partitions et/ou de supports enregistrés. Ces considérations donnent comme résultat une perspective épistémologique instable. Pour cette raison, la tâche de ce chapitre est de forger un appareil théorique qui réponde aux questions de la recherche tout en maintenant un haut degré de scientificité.

1.1 Les problématiques liées au sujet

La littérature scientifique qui porte sur des questions autour de la guitare électrique révèle au moins quatre problématiques de recherche que l'on peut énoncer de la manière suivante :

¹ Par « étude immersive » on entend un effort de théorisation qui passe par l'exercice de la création musicale sur les trois dimensions suivantes : l'écriture, l'improvisation et l'interprétation.

² Le contenu de ce chapitre fut publié sous une forme préliminaire dans l'article suivant : Iván Adriano ZETINA, « Problèmes épistémologiques posés par une étude immersive de la guitare électrique », in *Musicologies francophones et circulation des savoirs en contextes multiculturels*, Tunis, Tunisie, Ennejma Ezzahara/Éditions Sotumediad, 2022.

³ Par « cadre » on entend l'instance normative d'une problématisation et distinguons la perspective épistémologique comme la détermination de ce qu'expliquer ou répondre à une problématique veut dire dans une discipline scientifique ou une autre. Michel FABRE, *Qu'est-ce que problématiser ?*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017 (Chemins philosophiques), p. 126.

- 1) Proposer une conception historique de l'instrument distincte des catégorisations techniques de l'organologie analytique⁴ ou des formes historicistes dominantes qui se concentrent sur la marque de l'instrument dans sa configuration tripartite — la guitare, le système d'amplification et le système utilisé pour le traitement sonore —, et des figures paradigmatiques de l'interprétation⁵. Pour répondre à cette problématique il faudrait rassembler et examiner les différentes conceptions forgées à propos de l'instrument dans les pratiques populaires et savantes. Le problème épistémologique de cette démarche consisterait à saisir les traits symboliques implicites de chacune des deux pratiques, ainsi que les différents degrés de conceptualisation qui y sont associés.
- 2) Rendre compte des transformations qui ont eu lieu dans la pratique interprétative de la musique savante et, dans ce contexte, des conséquences d'ordre esthétique issues de l'intégration de l'instrument. Pour aborder cette question, il demeurerait essentiel d'examiner les mutations dans la pratique interprétative ; ensuite, identifier les changements esthétiques produits par l'interprète lors du processus de création et durant la phase de formalisation des œuvres. Le problème épistémologique consisterait ici à mobiliser les données acquises par les techniques d'entretien, en interaction avec les données historiques obtenues de la littérature spécialisée.
- 3) Observer les mutations des formes d'écriture musicale produites par l'insertion de la guitare électrique dans les répertoires savants. Comme on pourra le constater, l'utilisation de cet instrument a produit des transformations significatives dans le domaine de la notation. Elle a orienté les compositeurs vers une qui accorde simultanément l'instrumental acoustique et l'électronique, fondée sur des traits idéologiques et esthétiques qui vont de l'enquête d'innovation jusqu'à la défense des

⁴ De cette littérature on peut citer : Santiago QUINTANS, « La guitare électrique comme moyen de création au sein d'un réseau d'outils compositionnels », *Appareil [en ligne]*, n° 5, 2010, titre du fascicule : *Identités de la guitare électrique*, p. 15. URL : : <http://journals.openedition.org/appareil/1024>. Consulté le 22 septembre 2020 ; Benoît NAVARRET, *Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2013, 426 p. ; Arthur PATE, *Lutherie de la guitare électrique solid body : aspects mécaniques et perceptifs*, Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie, Paris, France, 2014 ; Clara ISSANCHO, *Vibrations non linéaires de cordes avec contact unilatéral. Application aux instruments de musique*, Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie, Paris, 2017.

⁵ De cette littérature on peut citr : TOM EVANS et MARY ANN, *Le grand livre de la guitare, de la Renaissance au Rock*, Paris : Éditions Albin Michel, 1979, 354 p. ; Richard CHAPMAN, *Guía completa del guitarrista (Introducción por Les Paul)*, Mexico : Diana, 1998, 192 p. ; Norman MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, Paris : Éditions Filipacchi (version française), 1986, 275 p. ; Dave HUNTER, *Guitar effects pedals : the practical handbook*, San Francisco : Backbeat Books, 2004, 224 p. ; Terry BURROWS et Jean-Félix LALANNE, *Les 1001 guitares avec lesquelles vous rêvez de jouer*, Paris : Flammarion, 2014 (Les 1001), 960 p. ; Greg PRATO, *Shredders ! : The oral history of speed guitar (and more)*, First edition, UK and USA : Jaw Bone, 2017, 382 p. ; Ernesto ASSANTE, *Guitaristes rock de légende*, Paris : Editions de l'Imprévu, 2018, 343 p.

procédures compositionnelles conventionnelles. Cette question nécessiterait une étude des répertoires existants sous l'angle de l'esthétique musicale à l'appui des modèles d'analyse des partitions ou des enregistrements.

- 4) Résoudre les problèmes techniques de la notation musicale concernant la spécificité de la représentation graphique ou symbolique des sonorités électroacoustiques et à l'aspect physicomécanique du geste instrumental propres à cet instrument. Cela requerrait un examen des divers types de notation pour fournir les éléments permettant répondre à ces problèmes. Il s'agirait donc de partir d'une pensée depuis la composition qui s'inscrit dans la suite de recherches artistiques et scientifiques menées autour des aspects techniques de la notation de la musique électroacoustique⁶.

Les quatre problématiques énoncées correspondent à différents stades de la pratique quotidienne du musicien. Mais, la division des domaines d'expertise dans les institutions pour la recherche et l'enseignement en musique existant actuellement, ne facilite pas la possibilité de répondre simultanément aux problèmes précédemment décrits. Une description des programmes doctoraux en musique proposés à Sorbonne Université permettra à la fois de définir le cadre institutionnel où l'on est inscrit et d'évaluer les horizons épistémologiques possibles.

1.2 Le cadre institutionnel

L'École Doctorale 433 « Concepts et Langages », de la Faculté de Lettres de Sorbonne Université propose actuellement trois spécialités pour la composante Musicologie :

- 1) Doctorat de Musique et Musicologie : Programme de profil musicologique à proprement dit, où le candidat chercheur présente un projet de thèse et mène une recherche portant sur un sujet musicologique ou ethnomusicologique⁷ ;

⁶ Alain GAUTHIER, *Une technique d'écriture pour la musique acousmatique, une approche éclectique à l'aide d'outils d'analyse et de procédés algorithmiques*, Mémoire de Master, Université de Montréal, Canada, 2005, 113 p. ; Martin LALIBERTE, « Notations pour la guitare électrique », *Appareil [en ligne]*, n° 5, 12 avril 2010, titre du fascicule : *Identités de la guitare électrique*. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1017>. Consulté le 29 janvier 2018 ; Sabina COVARRUBIAS ACOSTA, *Pour une écriture multimédia dans la composition musicale*, [s.l.] : Paris 8, 7 décembre 2016. URL : <http://www.theses.fr/2016PA080116>. Consulté le 7 février 2018 ; Peter WEIBEL, Ludger BRÜMMER et Sharon KANACH (dirs.), *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*, Berlin : Centre Iannis Xenakis, ZKM Karlsruhe, 2020, 669 p. URL : www.zkm.de/upic.

⁷ Pour plus d'information : <https://lettres.sorbonne-universite.fr/formation-doctorale-ed433>

- 2) Doctorat de Musique, Recherche en Composition⁸ : Programme qui demande au candidat compositeur-chercheur d'avoir un haut niveau en composition (titulaire d'un diplôme de master ou équivalent et une expérience significative) et de proposer un projet intégrant une dimension technologique. Ce diplôme exige la production de travaux de création en rapport avec le projet de recherche et la soutenance d'une thèse doctorale⁹ ;
- 3) Doctorat de Musique, Recherche et Pratique¹⁰ : Programme où le candidat doit à la fois pratiquer une activité d'interprète de haut niveau et mener une recherche pour et à travers l'interprétation, tout en s'inscrivant dans une dynamique d'insertion professionnelle¹¹. Ainsi, la rédaction de la thèse doit être appuyée sur une activité d'interprète.

Bien que le présent travail s'inscrive sur la première catégorie institutionnelle, la thèse qu'on soutient offre la particularité de répondre aux problématiques qui gravitent autour des critères sollicités dans ces trois programmes doctoraux. Les questions historiques et esthétiques des pratiques dont la guitare électrique fait partie, concernent simultanément la musicologie et l'ethnomusicologie. Ensuite, le problème qui porte sur l'écriture et la notation des musiques acoustique et électroacoustique concernent directement la composition. Enfin, les problématiques qui découlent de la pratique instrumentale concernent l'étude de l'interprétation musicale sur l'axe de « Instrument et interprète »¹² ou sur celui de « Méthodologie et aspects transversaux »¹³.

1.3 Les approches de la musicologie contemporaine

Comme mentionné précédemment, ce chapitre s'inscrit dans la démarche d'élaboration d'un cadre théorique qui réponde aux changements des paradigmes épistémologiques apparus dans les institutions d'enseignement de, pour ou à travers la musique. Pour cela la définition du cadre institutionnel fut nécessaire pour établir les limites et les horizons possibles d'une étude

⁸ Le programme est en convention entre l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) et Sorbonne Université (Faculté des Sciences et Ingénierie, Campus Pierre et Marie Curie).

⁹ Pour plus d'informations : <https://www.ircam.fr/transmission/formations-superieures/doctorat-de-musique/>

¹⁰ Le programme est en convention entre le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) et Sorbonne Université.

¹¹ On cherche à atteindre deux objectifs : 1. se produire dans différents aspects des métiers de la scène (récital, musique de chambre, soliste avec orchestre) ; 2. mener une recherche conduisant à la rédaction d'une thèse en français dans le domaine de l'interprétation, du répertoire, de la création, de l'organologie, de la réalisation artistique et culturelle.

¹² L'axe « Instrument et interprète » intègre : Modes de jeu, geste, collaborations interprète/compositeur, analyse acoustique, instruments augmentés ou lutherie électronique.

¹³ L'axe « Méthodologie et aspects transversaux » intègre : Analyse et théorie, création collaborative, documentation de processus, approches qualitatives, perception et cognition, esthétique et philosophie de l'art.

immersive de l'interprétation et de la composition musicales, en fonction des problématiques qui émergent de l'étape d'exploration.

Ainsi, on passera maintenant à la description succincte des approches, classées selon la fonction qui ont joué dans l'ensemble du cadre théorique. On partira de la « musicologie générale » qui est une des thématiques encore discutées dans les universités francophones lorsqu'il s'agit du cadre épistémologique de la musicologie et de l'ethnomusicologie¹⁴. On exclura la définition et les champs d'études de ces deux disciplines, puisque cela dépasserait les objectifs du chapitre. On fait de même concernant l'histoire et l'analyse musicale pour ainsi aborder les perspectives auxiliaires qui conduisent cette étude. En revanche, on va se concentrer sur deux champs axiaux pour le croisement entre la pratique de la composition et de l'interprétation, à savoir : la « Génétique musicale » et les *Performance studies*. Ensuite, on examinera la deuxième grande discipline intégrée dans ce travail, l'anthropologie, notamment au travers de deux approches qui sont en lien avec la perspective musicologique ici proposée : l'anthropologie de l'art et l'auto-ethnologie. Concernant la troisième discipline, la philosophie, on ne listera pas les ouvrages qui ont servi d'appui pour traiter les aspects épistémologiques durant l'élaboration de la thèse¹⁵ — cela dépasserait également l'objectif de ce travail. Néanmoins, on pourra témoigner que son influence demeure sous-jacente dans la manière de traiter le projet d'édification de l'appareil théorique général. En revanche, on va consacrer quelques lignes à la question qui touche l'orientation de l'esthétique musicale qui a servi d'approche pour l'étude immersive des pratiques. Pour conclure, on abordera brièvement la question de la « recherche-crédation » entendue comme une orientation académique contemporaine pour les études de l'art, en général, et de la musique, en particulier.

1.3.1 Musicologie Générale

La musicologie générale est une approche sémiologique pointant l'intégration de la musicologie et de l'ethnomusicologie¹⁶. La division tripartite en niveaux sémiotiques —

¹⁴ OUVRAGE COLLECTIF, *Musicologies francophones et circulation des savoirs en contextes multiculturels (ouvrage collectif)*, Tunis, Tunisie : Ennejma Ezzahara/Editions Sotumediast, 2022, 276 p..

¹⁵ Bien que nous ayons étudié d'autres, cette réflexion est tributaire de deux textes fondamentaux : Gaston BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, 3ème édition, Paris : Vrin, 2011 (Bibliothèque des textes philosophiques), 305 p. ; Karl R POPPER, *La connaissance objective : une approche évolutionniste*, France : Flammarion, 2018, 578 p.

¹⁶ Jean-Jacques NATTIEZ, *Profession musicologue*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2007 (Profession), 72 p. ; Jean-Jacques NATTIEZ, *Analyses et interprétations de la musique : la mélodie du berger dans le « Tristan et Isolde » de Richard Wagner*, Paris : Vrin, 2013 (Musicologies), 401 p.

poïétique, neutre et esthésique — permet l'intégration des modèles historiographiques¹⁷, herméneutiques¹⁸ et analytiques¹⁹. Elle trouve son centre d'intérêt dans la concentration de connaissances encyclopédiques de la musique, propre à l'activité musicologique, plutôt que d'une application directe à la pratique musicale. En dépit de cela, ce projet de conciliation offre un terrain fertile à la démarche d'élucidation herméneutique des différentes conceptions de la guitare électrique au sein des musiques populaires et savantes, d'une part, et la nécessité d'une histoire de l'instrument qui s'appuie sur des catégories esthétiques, d'autre part.

1.3.2 Génétique musicale

La « Génétique musicale » ou l'analyse génétique part de l'étude historique et analytique des esquisses et des brouillons en cherchant à comprendre le processus de création musicale. Elle vise ainsi à la reconstitution du processus compositionnel, ou du moins à l'exploration des différentes étapes compositionnelles, et par extension, à l'étude de la créativité en général²⁰. De caractère interdisciplinaire, cette approche se fonde sur les écrits auto-analytiques des compositeurs en permettant l'élucidation des procédures compositionnelles et la résolution des problèmes propres à la composition sur le plan du discours²¹. Ainsi, la Génétique musicale se situe entre la musicologie historique ou analytique et les perspectives ayant pour but l'application directe dans la pratique. Les exemples d'utilisation des outils de recherche que cette elle fournit s'avèrent utiles pour aborder les problèmes concernant la création musicale, notamment la question relative aux aspects techniques de la notation.

1.3.3 Performance Studies

Depuis les années 1980, la musicologie a exploré différentes manières d'intégrer l'étude de l'interprétation. Sous l'appellation anglaise de *Performance studies*, cette orientation a fait

¹⁷ Philippe VENDRIX, « Les conceptions de l'histoire de la musique », in *Les savoirs musicaux*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2002 (Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle, vol. 2/5), p. 629-648.

¹⁸ Mario BARONI, « Herméneutique Musicale », in *Les savoirs musicaux*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2002 (Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle, vol. 2/5), p. 672-699..

¹⁹ Célestin DELIEGE, *Sources et ressources d'analyses musicales : journal d'une démarche*, Sprimont : Mardaga, 2005 (Collection Musique, musicologie), 423 p.

²⁰ Nicolas DONIN, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de Musicologie*, vol. 98, n° 1, 2012, p. 5-14..

²¹ Nicolas DONIN, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale : anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Suisse : Droz, 2019, 717 p.

l'effort de proposer une méthodologie²², en suivant parfois une orientation esthétique²³ ou même un type spécifique de répertoire²⁴. L'affinement des méthodologies et des techniques d'analyse qui a eu lieu au cours de ces dernières années est lié au développement d'outils de représentation de type numérique permettant de mesurer finement les variantes opérationnelles des interprètes en fonction de la partition²⁵.

La tendance qui régit cette approche porte sur des analyses de type statistique — fréquence de gestes, de tendances ou de caractéristiques interprétatives —, représentées par des graphiques. Le plus souvent il ne s'agit pas d'influer sur les manières d'interpréter une œuvre, mais de révéler les catégories de l'interprétation qui donnent forme aux tendances esthétiques instaurées dans la tradition. L'intégration de l'interprétation comme objet d'étude ne cherche pas la normalisation des pratiques mais plutôt à la définir à travers la description. De cette façon, les *Performance studies* et leurs stratégies d'analyse semblent utiles à cette recherche dans la mesure où, face au manque de tradition interprétative de la part des guitaristes électriques, les données qualitatives obtenues pourront servir de références pour des études ultérieures.

1.3.4 Anthropologie de l'art

D'un point de vue plus général, l'objectif fondamental de l'anthropologie est de penser l'« autre »²⁶. Ainsi, la guitare électrique pourrait être abordée comme n'appartenant pas aux traditions européennes, mais comme un instrument récupéré par les pratiques savantes et populaires dans un contexte de globalisation culturelle. De cette manière, en prenant en compte l'origine populaire anglo-américaine de l'instrument, l'étude du processus d'intégration qui a suivi au sein de la tradition savante en Europe, permettra de renverser la pratique ethnocentrique des études anthropologiques conventionnelles²⁷.

²² John RINK (dir.), *La interpretación musical*, traduit par Barbara ZITMAN, Madrid : Alianza Editorial, 2006 (Alianza Música (AM)), 288 p. John RINK (dir.),.

²³ Colin LAWSON et Robin STOWEL, *La interpretación histórica de la música : Una introducción*, traduit par Luis Carlos GAGO BÁDENAS, Madrid : Alianza Editorial, 2005 (Alianza Música), 224 p..

²⁴ Arthur WEISBERG, *Performing twentieth-century music: a handbook for conductors and instrumentalists*, New Haven : Yale University Press, 1996, 152 p. ; Arnold DOLMETSCH, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries*, Mineola, New York : Dover Publications, 2005, 518 p..

²⁵ Jean-Marc CHOUVEL et Nicolas DONIN, « Analyser l'interprétation : au croisement des disciplines », *Musurgia*, vol. 12, n° 4, 2005, p. 3-4. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591407> ; Nicolas DONIN, « Problèmes d'analyse de l'interprétation : Un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du Premier prélude du Clavier bien tempéré », *Musurgia*, vol. 12, n° 4, 2005, p. 19-43. URL : <http://www.jstor.org/stable/40591409>. Consulté le 10 février 2019 ; Jean-Marc CHOUVEL, « L'interprétation est-elle réductible à une analyse ? | Musimédiane », 10 octobre 2006. URL : <https://www.musimediane.com/2chouvel/>. Consulté le 13 février 2023..

²⁶ Claude RIVIERE, *Introduction à l'anthropologie*, 3. éd, Paris : Hachette, 1995 (Les fondamentaux, 49), 158 p..

²⁷ *Ibid.*

D'un point de vue plus spécifique, l'idée soutenue par Alfred Gell quant à l'anthropologie de l'art, dans l'ouvrage *The Art of Anthropology : Essays and diagrams* (1999) selon laquelle l'art est un composant technologique et un élément intégrant un vaste système technique, essentiel à la reproduction des sociétés, semble en accord avec un des objectifs de ce travail²⁸. Selon cette perspective, qui prétend rompre avec l'esthétique et les observations sociologiques de l'art, trois idées peuvent être explorées :

- 1) L'art comme une arme de guerre et d'efficacité magique : pour étudier la configuration symbolique et culturelle de la guitare électrique dans le contexte de l'influence des États-Unis dans le monde entier ;
- 2) L'effet halo de la difficulté technique : pour ce qui relève des transformations techniques et organologiques que l'instrument a subi tout au long de son histoire, ainsi que la maîtrise des modes de jeu constituant les aspects techniques de l'art de l'interprétation musicale ;
- 3) L'artiste comme un technicien de l'occulte : visant l'étude des transformations qui ont eu lieu dans la configuration du guitariste lors de l'insertion de l'instrument et des connaissances objectives qui permettent la maîtrise technique de l'art, ce qui relève du rapport entre science et art²⁹.

Ainsi, dans l'optique de répondre à la nécessité d'une histoire qui se réfère à d'autres catégories que l'instrument ou les interprètes, on réunira un ensemble de techniques qualitatives, basées sur une approche à la fois ethnomusicologique³⁰ — à la lumière de l'ethnologie³¹ — et anthropologique³².

²⁸ Alfred GELL, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford ; New York : Clarendon Press, 1998, 271 p. ; Alfred GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in Eric HIRSCH (dir.), *The Art of Anthropology : essays and diagrams*, United Kingdom : The Athlone Presse, 1999 (vol. 67), p. 159-186..

²⁹ On a abordé succinctement la question dans l'article suivant : Iván Adriano ZETINA, « Entre conservatoire et université, la pluridisciplinarité comme voie nouvelle pour la création et la recherche artistique », in *Recherches en musique*, Paris, France, Ministère de la Culture, 15 octobre 2020, p. 491-495..

³⁰ Simha AROM, « Trois brèves remarques sur l'ethnomusicologie et une conclusion (commentaire) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 12, noter la musique, 1999, titre du fascicule : *Ateliers d'ethnomusicologie*, p. 173-174. URL : <https://www.jstor.org/stable/40240349> ; Simha AROM et Frank ALVAREZ-PEREYRE, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS Éditions, 2007 (CNRS éditons), 171 p..

³¹ Jean COPANS, *L'enquete ethnologique de terrain*, Paris : Nathan, 1998..

³² Claude LEVI-STRAUSS, *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Paris : Editions du Seuil, 2011 (La librairie du XXIe siècle), 145 p.

1.3.5 Auto-ethnologie

Cette approche de recherche qualitative cherche à comprendre les phénomènes culturels, politiques ou sociaux au travers de la description et de l'analyse systématique des expériences personnelles³³. Il s'agit d'une réponse aux idées canoniques de la recherche scientifique cherchant la combinaison entre l'autobiographie et l'ethnographie³⁴. Un des aspects les plus critiqués de l'auto-ethnologie est le caractère anecdotique du récit qui le rapproche davantage des textes littéraires que scientifiques³⁵, principalement quand il prend le format de l'autobiographie. En dépit de cela, les récits autobiographiques s'avèrent essentiels à la compréhension du processus de création musicale. Dans des travaux antérieurs pourtant sur le processus de création, on a pu constater que, en effet, le récit autobiographique des compositeurs était utile, à condition d'être soumis à une réflexion critique³⁶. À vrai dire, c'est sur l'axe de l'auto-ethnologie que l'auto-analyse de la « Génétique musicale » trouve ses fondements.

1.3.6 Esthétique musicale

La troisième problématique de la recherche énoncée au début du chapitre consiste à observer les mutations des langages musicaux produits par l'utilisation de la guitare électrique au travers du prisme des courants esthétiques en cours de transformation. Cela exige une approche de type esthétique, fondée sur l'emploi des données obtenues par l'analyse musicale. Alors, deux impasses épistémologiques se présentent aujourd'hui lorsqu'on part d'une approche esthétique

³³ Carolyn ELLIS, Tony E. ADAMS et Arthur BOCHNER P., « Autoethnography : An Overview », *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, vol. 36, n° 4, 2011, p. 273-290. URL :

<https://www.jstor.org/stable/23032294> ; Stacy Holman JONES, Tony E. ADAMS et Carolyn ELLIS (dirs.), *Handbook of autoethnography*, Walnut Creek, Calif : Left Coast Press, 2013 (Research methods / cultural studies), 736 p. ; Rubén LOPEZ-CANO et Úrsula SAN CRISTOBAL OPAZO, *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona : ESMUC, CONACULTA-FONCA, GRUP DE RECERCA, Diciembre 2014, 258 p..

³⁴ JONES et al. (dirs.), *op. cit.* (note 34), p. 214-215..

³⁵ Karine RONDEAU, « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire », *Recherches qualitatives*, vol. 30, n° 2, janvier 2011, titre du fascicule : *Université de Sherbrooke*, p. 48-70. URL :

https://www.researchgate.net/publication/267546951_L'autoethnographie_une_quete_de_sens_reflexive_et_conscientisee_au_coeur_de_la_construction_identitaire.

³⁶ Sur cette approche, trois travaux portant sur trois compositeurs mexicains ont été menés entre 2018 et 2022 : Julio Estrada, Germán Romero et Samuel Cedillo. Voir : Iván Adriano ZETINA, *Prologue à Machine Parlante : notes sur la création musicale mexicaine*, Conférence préliminaire au concert présenté à Machine Parlante, Grand Salon, Fondation Satsuma- Maison du Japon, CIUP, Paris, France, 11 octobre 2019 ; Iván Adriano ZETINA, *Julio Estrada*, Ressources IRCAM, 1 septembre 2020. B.R.A.H.M.S. URL : <https://brahms.ircam.fr/julio-estrada#parcours>. Consulté le 17 novembre 2021 ; Iván Adriano ZETINA, *Notas a Simplemente un Río de Germán Romero*, mai 2022.

cherchant à proposer des catégories de vérité. D'une part, le nihilisme entendu comme orientation dominante de la pensée philosophique³⁷, renforcé par les idéologies post-modernes³⁸. D'autre part, la recherche d'objectivité absolue comme orientation dominante de la pensée scientifique, renforcée par l'idéologie scientiste³⁹. Cette décentralisation de la pensée philosophique en musique est signalée par Enrico Fubini comme une des particularités du XX^e siècle⁴⁰. Pour certains, la réponse à cette situation est la multiplicité des discours sur la musique⁴¹, qui n'est pas autre chose que l'extension du pluralisme proposé par les post-modernismes. L'orientation qui semble la plus adéquate à cette thèse est celle qu'assume la relativité des catégories de vérité et l'influence idéologique de l'observateur⁴². De cette manière, on assume la nécessité d'un engagement philosophique, traversé par ces pensées idéologiques, afin de trouver un certain degré de stabilisation. Autrement dit, il s'agit de faire graviter le relativisme autour d'une conviction artistique en permettant, dans la multiplicité, la stabilité de la pensée philosophique. C'est de cette façon que l'angle historico-esthétique de ce travail prétend s'inscrire dans la suite d'études qui se concentrent sur les critères du « moderne », issus de la pratique musicale et de son évolution⁴³. On essaiera de procéder ainsi selon deux

³⁷ François Nicolas considère que le « nihilisme » ou plutôt « l'emprise grandissante du nihilisme » est devenue « l'horizon idéologique de la pensée » au début du XXI^e siècle et auquel le musicien doit faire face aujourd'hui. Nicolas entend par « nihilisme » : « la subjectivité qui se constitue autour de la déclaration suivante : « *Plutôt vouloir le rien que ne rien vouloir !* » et fait une distinction entre « nihilisme passif » et « nihilisme actif ». François NICOLAS, *Le monde-musique : I. L'œuvre musicale et son écoute*, 1^{ère} édition, Château-Gontier : Éditions Aedam Musicae, 2014 (Collection Musiques XX-XXI^e siècles, I/IV), p. 25.

³⁸ Makis SOLOMOS, « Néoclassicisme et postmodernisme : Deux antimodernismes », *Musurgia*, vol. 5, n° 3/4, 1998, titre du fascicule : *Editions ESKA*, p. 91-107. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591798> ; Monique DESROCHES et Ghyslaine GUERTIN (dirs.), *Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2003 (Collection Logiques sociales. Musiques et champ social), 384 p. ; Makis SOLOMOS, « Le « savant » et le « populaire », le postmodernisme e la mondialisation », *Musurgia*, vol. 3, n° 4, 2009, p. 57-71..

³⁹ Yizhak SADAÏ, *Traité de sujets musicaux : vers une épistémologie musicale*, Paris; Budapest; Torino : L'Harmattan, 2004, p. 12..

⁴⁰ Enrico FUBINI, *Les philosophes et la musique*, traduit par Danièle PISTONE, réimpression de la première version française (H. Champion, 1983), Genève, Suisse : Slatkin Reprint, 2016, 290 p. ; Enrico FUBINI et Carlos Guillermo PEREZ DE ARANDA, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid : Alianza, 2010..

⁴¹ François MEDICIS, « Finalité de la Musicologie théorique : le Vrai, le Beau, ou l'Utile ? », in Monique DESROCHES et Ghyslaine GUERTIN (dirs.), *Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2003 (Collection Logiques sociales. Musiques et champ social), p. 154..

⁴² Par ailleurs, le regard de l'épistémologie non-cartésienne, inspiré de la proposition de Gaston Bachelard (1884-1962), propose que les « certitudes » rendent possible la phase d'édification du questionnement scientifique. Car elles constituent des croyances, certes, pourtant nécessaires ; mais aussi parce qu'elles sont provisoires et tiennent à un contexte de problématisation donné et qu'elles pourraient elles-mêmes être questionnées ultérieurement. FABRE, *op. cit.* (note 3).

⁴³ Alessandro ARBO, « Jugement esthétique et ontologique musicale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 45, n° 1, 2014, titre du fascicule : *Croatian Musicological Society*, p. 3-19. URL : <https://www.jstor.org/stable/23758164> ; Michela GARDA, « Esthétique », in *Les savoirs musicaux*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2004 (Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2/5), p. 649-671..

méthodes opposées de l'examen scientifique : la science de l'art empirique et une philosophie abstraite du beau artistique⁴⁴.

1.3.7 Recherche-création

La notion de « recherche-création » correspond à une orientation académique actuellement connue sous l'appellation anglaise de *Artistic Research* et développée en Europe à la fin des années 1990⁴⁵. Quant à sa définition, la proposition qui demeure paradigmatique est celle de Christopher Frayling qui distingue la recherche *en art*, la recherche *à travers* l'art, la recherche *pour* l'art⁴⁶. Dans cette optique, trois types de discours se développent : ceux de tendance épistémologique-abstraite, les ontologiques, et les politique-critiques. La première s'interroge sur la signification de la connaissance *en art*, la deuxième porte sur ce qui fait distinction entre la connaissance *et* l'art, la troisième vise à éclaircir ce qui est valorisé dans la recherche artistique ou quel type de travail est proposé⁴⁷. Malgré les difficultés dans sa définition et sa configuration institutionnelle et matérielle, le fait est que certaines universités d'Europe, ou d'autres pays intégrant le périmètre de l'Occident, explorent progressivement l'intégration de ces formes à mi-chemin entre la science et l'art⁴⁸. En France et dans certains pays francophones, le débat est encore en cours mais le signe d'une transformation institutionnelle est déjà présente⁴⁹. On a des exemples du point de vue de l'interprétation⁵⁰ ou de la composition⁵¹. À la différence de ces travaux, une approche immersive sous l'angle simultanée entre l'interprétation et la composition n'est pas fréquente. Ainsi, l'enquête présentée dans ce chapitre s'inscrit dans

⁴⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD, Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA, *Esthétique*, Paris : Le Livre de poche, Librairie générale française, 2018 (vol. 1/2), 768 p..

⁴⁵ LOPEZ-CANO et SAN CRISTOBAL OPAZO, *op. cit.* (note 34) ; Julio ESTRADA, *Un destino para la investigación-creación en Arte*, Mexico : Institut National de Beaux-Arts, 2016 ; Julio ESTRADA, « El futuro del Arte Universitario », *Memoria, La UNAM y el futuro, Foro conmemorativo 20.20*, 2015, p. 239-246..

⁴⁶ LÓPEZ-CANO et SAN CRISTOBAL OPAZO, *op. cit.* (note 34), p. 40..

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31 ; Rubén LÓPEZ-CANO, *Seminario : Investigación Musical*, Ciudad de México : Facultad de Música de la UNAM, 10 septembre 2018.

⁴⁸ ESTRADA, « El futuro del Arte Universitario », *op. cit.* (note 46) ; ESTRADA, *Un destino para la investigación-creación en Arte*, *op. cit.* (note 46)..

⁴⁹ Erin MANNING, Brian MASSUMI, Jacopo RASMI, Yves CITTON et Armelle CHRETIEN, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Paris, Dijon : ArTeC les Presses du réel, 2018 (La petite collection ArTeC), 135 p. ; Monique [dir.] MARTINEZ THOMAS, Catherine [dir.] NAUGRETTE et Nina JAMBRINA, *Le doctorat et la recherche en création*, Paris : l'Harmattan, 2020 (Arts & médias), 286 p.

⁵⁰ Gianni NUTI, *Le corps qui pense : Étude sur les tensions musculaires non fonctionnelles chez l'interprète musical*, Paris : L'Harmattan, 2006 (Sciences de l'éducation musicale), 170 p. ; Clément HIMBERT, *Entre compositeur et interprète : analyse d'un processus de fabrication d'une œuvre*, [s.l.] : Paris 4, 29 mai 2017. URL : <http://www.theses.fr/2017PA040062>. Consulté le 7 février 2018 ; Ester PINEDA, *Le corps musicien : vers une méthode sensorielle de l'interprétation pianistique*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2019 (Collection Musique-Pédagogie), 124 p..

⁵¹ Velia NIETO, *Recherche-création dans l'œuvre de Julio Estrada (Tome I et II)*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Paris, 1999, 511 p.

une démarche originale de configuration d'un cadre épistémologique qui réponde aux changements des paradigmes qui ont lieu dans les institutions d'enseignement de, pour et à travers l'art. Ce qui la distingue est la synthèse des approches théoriques propres à la musicologie et l'ethnomusicologie, ses outils de recherche et ses modèles d'analyse des données, sous le prisme d'une étude de type immersif de la création musicale à proprement parler.

Pour conclure ce chapitre, il importe de signaler que le problème épistémologique qui découle de la recherche documentaire réalisé pour l'élaboration de l'état de l'art, trouve ses fondements dans la multiplicité de problématiques par rapport aux approches et aux modèles d'analyse proposés par la musicologie contemporaine. La proposition d'une étude de type immersif sur les pratiques de la guitare électrique dans la musique savante révèle la nécessité de fédérer cette diversité, non seulement pour répondre aux questions théoriques qui engagent la science, mais aussi pour faciliter la résolution des problèmes pratiques de la musique. L'examen des problématiques de la recherche et les problèmes qui en découlent, la précision du cadre institutionnel dans lequel ce travail se situe et la description succincte des différentes approches possibles, a permis d'affiner la démarche scientifique sous cet angle. Sans apporter de réponses définitives aux questions évoquées, ce chapitre aura du moins tenté de mettre en exergue une difficulté résultant de la transformation des pratiques professionnelles des musiciens, concomitantes de la transformation des paradigmes scientifiques.

CHAPITRE 2 : SOURCES, RESSOURCES & MÉTHODOLOGIE

Au cours de ce chapitre on précisera les types de sources analysées et les différentes techniques de recherche composant l'appareil méthodologique. D'abord, une description des sources classées en fonction des objectifs spécifiques permettra de mieux comprendre la manière dont celles-ci furent analysées. Ensuite, une explication des stratégies méthodologiques employées dans les diverses phases de la recherche permettra de justifier leur pertinence. Ainsi, en complément du premier chapitre, on établira les axes qui soutiennent l'appareil méthodologique et la perspective épistémologique sur lesquels est fondé ce travail.

2.1 Les sources

Trois types furent traitées et examinées : le discours musical (partition/supports enregistrés), le discours des musiciens (compositeurs/interprètes) et, à certains moments, le discours scientifique (littérature spécialisée).

2.1.1 Discours musical

À plusieurs reprises le discours musical a été un des indicateurs majeurs des transformations des pratiques. Pour l'exploiter efficacement il fut nécessaire un classement visant à déterminer les différentes fonctions qu'il prenait à chaque étape de la recherche. Puisque, en tant que source, il changeait de fonction selon les critères de l'examen visé et les objectifs de chaque tâche de l'enquête.

Le premier classement est celui qui distingue le discours musical appartenant aux différents répertoires examinés et celui créé comme dispositif de recherche ; c'est-à-dire, les pièces écrites au cours de la thèse, dans le contexte d'une recherche à la fois artistique et scientifique. Le premier facilite l'observation des changements des langages musicaux à échelle historique, tout en permettant l'identification des différents modes d'utilisation et d'appropriation de la guitare électrique, à l'égard des différentes orientations esthétiques. Parallèlement, grâce à l'analyse musicale, le discours issu des répertoires permet la reconnaissance des indicateurs des transformations sur ses composantes internes ou des procédures compositionnelles mise en œuvre. À son tour, celui créé spécifiquement pour cette thèse a permis d'explorer des stratégies de notation musicale cherchant à répondre à des problématiques concrètes qui se présentent à l'écriture pour guitare électrique. De cette façon il a été traité comme une *étude* de composition,

mais surtout comme une *étude* de notation à objectif ciblé. Il faut aussi distinguer d'un côté les *études* compositionnelles composés dans des étapes intermédiaires pointant la résolution des problématiques spécifiques, et de l'autre, l'*étude* qui servira de prototype final. Pour ce qui concerne les premières, le **Tableau 8** (Annexe : Chapitre 2) présente des informations sur le processus de création — le titre, les objectifs compositionnels ciblés, les effectifs instrumentaux et les interprètes en charge de la création.

Il convient de signaler maintenant la liste tripartite des sources employées. Tel qu'il est représenté dans la **Figure 1** de la page suivante, on dégage avant tout les discours musicaux des répertoires savants de ceux des répertoires populaires. Pour les premières, il s'agit le plus souvent des partitions, des manuscrits ou des supports enregistrés. Par exemple, lors de la consultation d'œuvres archivées au Centre de Documentation de Musique Contemporaine (CDMC)⁵², les sources à disposition étaient soit des partitions et des enregistrements, soit des partitions sans les enregistrements ou, dans certains cas, uniquement des enregistrements. À d'autres moments on a eu accès aux manuscrits autographes permettant de les comparer avec les versions éditées. Cela a été le cas de *TrashTVTrance* (2002), de Fausto Romitelli, dont le manuscrit autographe fut consulté dans l'archive Ricordi à Milan⁵³, ce qui a permis la constatation d'éléments qui échappent à la version publiée par la maison éditoriale et qui donnent des pistes philologiques supplémentaires. Un autre exemple représentatif est les esquisses de *Remembering Clouds* (2022), de Sofia Avramidou. À l'occasion d'une commande de l'Ensemble Ictus⁵⁴ pour le Festival de Royaumont 2022⁵⁵, la compositrice a accepté de participer à cette recherche dans un processus de collaboration artistique nourrie d'échanges et des discussions autour de la notation pour guitare électrique.

⁵² Le Centre de Documentation de Musique Contemporaine était à Paris et il a disparu en 2021. L'archive fut distribuée entre la bibliothèque du CNSMDP et la Bibliothèque Nationale de France (BNF).

⁵³ Pour plus d'information à ce sujet, voir : « la recherche documentaire » du même chapitre.

⁵⁴ Pour plus d'information sur l'ensemble Ictus consulter : <https://www.ictus.be/>

⁵⁵ Pour plus d'information sur ce festival consulter : <https://www.royaumont.com/festival22/>

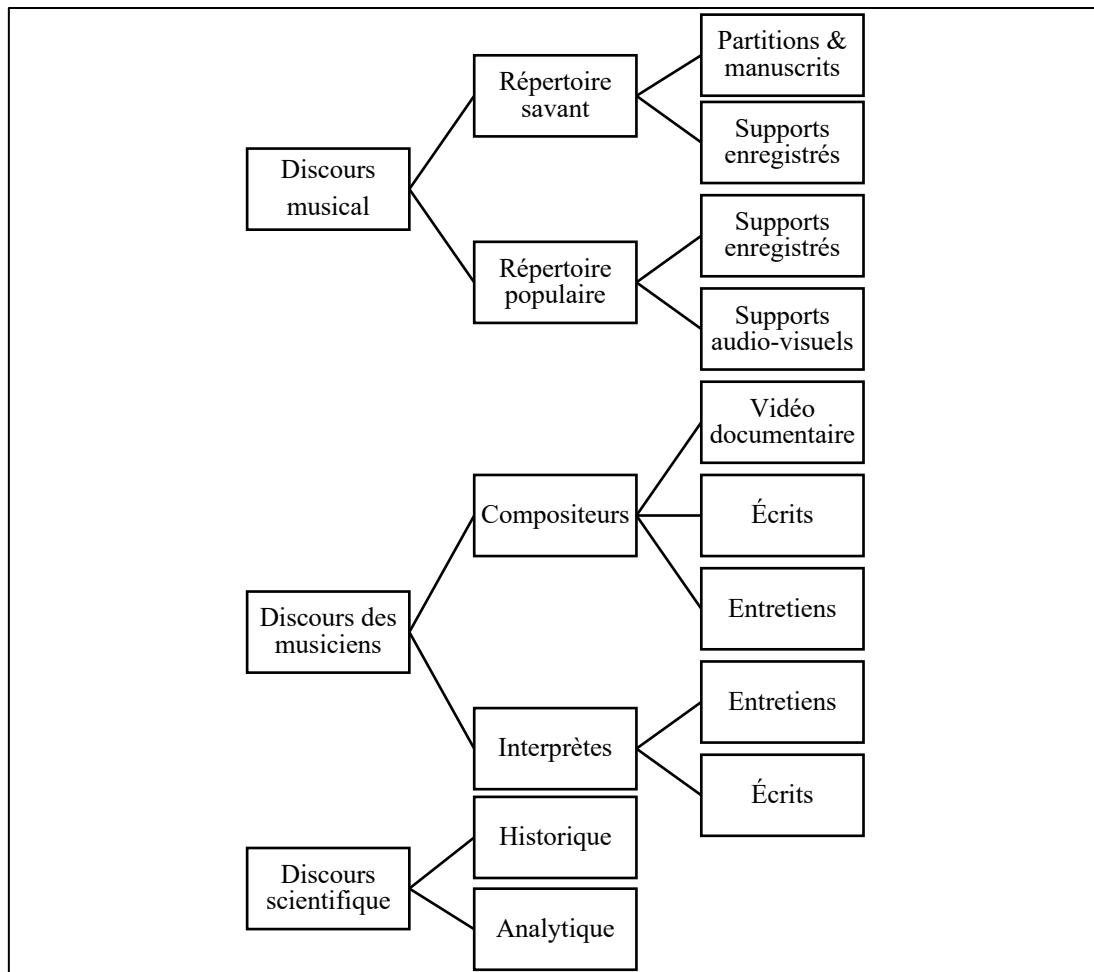


Figure 1 : Nomenclature des sources utilisées.

En revanche, lorsqu'on étudie les répertoires des musiques populaires, les sources étaient plus sur la forme de supports enregistrés ou audio-visuels que de partitions ou de transcriptions. Par exemple, lorsque l'on étudie la musique *blues* cherchant examiner le lien expressif entre le geste instrumental et le cors-musicien, les vidéos des concerts figuraient comme des sources incontournables. De même, à propos des références stylistiques suggérées par Tristan Murail pour l'interprétation de *Vampyr !* (1984), on a consulté les discographies solistes d'Éric Clapton et de Carlos Santana entre 1970 et 1984, période antécédente à l'année où la pièce a été écrite.

2.1.2 Discours des musiciens

Des connaissances incontestables au sujet de la pratique compositionnelle et interprétative circulent dynamiquement dans les échanges entrepris par les musiciens. Néanmoins, les éléments qui constituent l'expertise acquise grâce à l'activité professionnelle n'est pas toujours formalisée dans la théorie musicale contenue dans la littérature spécialisée. Pour cette raison, on a estimé pertinent de partir de l'entretien comme technique de recherche pour saisir ces savoirs musicaux et pour les formaliser dans un discours musicologique.

Lorsque l'on entreprend la tâche d'élucider les changements produits par l'insertion de la guitare électrique sur le plan du processus de création (Partie III), on consacre deux chapitres à l'examen du discours des compositeurs. La technique d'entretien mise en place auprès de six compositeurs (3 compositrices et 3 compositeurs) fut utile à la compréhension des échanges de collaboration avec les interprètes et des problèmes propres à l'écriture musicale. De même, bien qu'éphémères et non contrôlées méthodologiquement, les rencontres et les discussions menées auprès des compositeurs tels que Helmut Lachenmann, Pierluigi Billone, Clara Ianotta, Giulia Lorusso, Franck Bedrossian et Raphaël Cendo, ont permis non seulement la confirmation ou la mise à écart de certaines hypothèses, mais aussi la compréhension du processus de création musicale en général. Parallèlement, les écrits des compositeurs ont servi de source pour approfondir la connaissance sur les démarches compositionnelles et sur l'influence culturelle des musiques populaires où l'instrument est présente.

Quant aux discours des interprètes, des entretiens semi-directifs auprès des guitaristes venant de différents pays⁵⁶, ont été mis en place pour recueillir des données inédites. Bien que régis par des critères scientifiques et par le plan sur lequel ils étaient axés, les divers entretiens ont maintenu un certain degré de souplesse afin de les adapter aux conditions particulières que chaque situation d'enquête imposait. Le **Tableau 9** (Annexes : Chapitre 2), présente les informations d'identification des *interviewés* telles que nom, prénom, pays d'origine, conditions de l'entretien et date de réalisation. De plus, la rencontre éphémère et parfois inattendue avec des interprètes venant d'autres pays a eu lieu à plusieurs moments, ce qui nourrissait les observations faites aux entretiens précédents. Le **Tableau 10** (Annexes : Chapitre 2), concerne les données de ces rencontres dont la trace du discours fut consignée au travers la prise de notes dans le « journal de bord ».

Quand un musicien, par volonté ou par impossibilité, était indisponible pour un entretien, la littérature spécialisée fut un élément capital de compensation. Par exemple, malgré plusieurs tentatives, aucune réponse à la demande d'entretien n'a été reçue de la part du guitariste Claude Pavy, qui a joué un rôle fondamental au cœur de la création du répertoire français pour guitare électrique durant les années 1980. De ce fait, on a dû s'appuyer sur l'entretien publié en 2010 dans deux travaux scientifiques différents⁵⁷, ainsi que du témoignage du compositeur Alain

⁵⁶ On a *interviewé* des musiciens venant de : Mexique, France, Italie, Espagne, Autriche, Pays-Bas, Israël, Russie, et les États-Unis.

⁵⁷ Consulter : Otso LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2010, 405 p. ; Santiago QUINTANS et Otso LÄHDEOJA, « Ce qui se passe dans tes doigts : Entretien avec le guitariste électrique Claude Pavy », *Appareil [en ligne]*, vol. 5, s.n., 2010, titre du

Bancquart (1934-1922), pour déceler quelques pistes. Dans cette veine, certains textes récents publient un recueil de témoignages des guitaristes électriques sans passer nécessairement par une analyse méthodique, mais qui servent de source plus ou moins fidèle quant au discours des musiciens⁵⁸.

2.1.3 Discours scientifique

Le discours issu de la bibliographie historique ou analytique a servi de source principale à cette enquête lorsque, durant la période préliminaire, on cherche à établir un panorama aussi bien conceptuel que symbolique de la guitare électrique. Ensuite, elle a servi d'appui de manière à renforcer l'examen des transformations des pratiques à l'échelle historique ou pour nourrir les analyses musicales mises en œuvre en faveur de l'étude de mutations à l'échelle de l'œuvre elle-même.

Ainsi, lorsque l'on propose un bref aperçu de l'instrument selon la perspective des musiques populaires, la littérature historique s'est avérée utile — textes pour la plupart de divulgation scientifique sur l'instrument lui-même, les genres musicaux ou les guitaristes. Il convient de mentionner les textes qui jouent le rôle d'encyclopédies thématiques, ou de dictionnaires de consultation qui ont été fructueux à l'égard de l'examen des traits symboliques. Puis, pour ce qui concerne la littérature scientifique française, les publications musicologiques — articles scientifiques et thèses —, a servi à préciser l'environnement conceptuel. De même, explorer la littérature étrangère a servi de base pour dégager une conception mise-à-jour du point de vue scientifique à l'échelle globale. Outre que ces textes académiques, certains textes théoriques⁵⁹ ou semi-théoriques des compositeurs⁶⁰ ont aidé à renforcer l'argumentation sur les transformations du processus de création (Partie III). De la même façon, pour l'examen des mutations des langages musicaux à l'échelle historique (Partie IV), les dossiers documentaires, les programmes de concert (**Figures 69-70** des Annexes du Chapitre 2) ou certains supports audio-visuels ont été utiles — conférences, documentaires et entretiens.

fascicule : *Identités de la guitare électrique*, p. 1-4. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1012> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1012>. Consulté le 1 juin 2022.

⁵⁸ Consulter : Andrea AGUZZI, *Visionary Guitars : chatting with guitarists*, Venezia, Italy : Lulu, 2016, 190 p. ; PRATO, *op. cit.* (note 6) ; Sergio SORRENTINO, *La chitarra elettrica nella musica da concerto : la storia, gli autori, i capolavori*, Première édition, Roma : Arcana, 2019, 279 p.

⁵⁹ On fait référence notamment aux textes de Jean-Claude Risset sur l'organologie électroacoustique.

⁶⁰ Les textes à portée esthétique et théorique de compositeurs tels que Luciano Berio, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Jean-Claude Risset, Raphaël Cendo ou Franck Bedrossian.

2.1 La méthodologie

Quatre techniques de recherche ont été mises en œuvre pour la récolte et l'analyse de données : la recherche documentaire et l'enquête de terrain, d'une part, l'analyse et la pratique musicale — composition et interprétation —, d'autre part. Ci-dessous on trouvera une explication de comment celles-ci furent utilisées pour exploiter les informations à différents moments de ce travail.

2.2.1 Recherche documentaire

À plusieurs reprises la recherche documentaire, à l'appui d'une littérature spécialisée, fut une des principales stratégies⁶¹. Différents lieux d'archivage documentaire tels que les centres de documentation ou les archives spécifiques, les bibliothèques publiques ou universitaires furent les lieux de prédilection à ces recherches ; de même la consultation auprès des bases de données en ligne ou des catalogues publics ou privés fut nécessaire. Chacune de ces structures a répondu favorablement selon l'étape ou la tâche de recherche en cours⁶².

Plus tard, avant de trouver ce qui est probablement le catalogue le plus fournis des œuvres du répertoire contemporain pour guitare (et pour guitare électrique) actuellement⁶³, on a élaboré un catalogue prévisionnel permettant d'avoir un aperçu selon les critères de notre enquête. Pour cette tâche, on a consulté les catalogues d'interprètes, de compositeurs ou de maisons d'édition⁶⁴ ; mais aussi les catalogues de structures parisiennes telles que le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC)⁶⁵, la Médiathèque « Hector Berlioz » du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse Paris (CNSMDP) et la

⁶¹ Parmi les textes d'appui fréquemment consultés à ce sujet, on peut mentionner : Arlette BOULOGNE, *Comment rédiger une bibliographie*, Paris : ADBS, 2002 (Collection 128 Information/documentation 128, 278), 127 p. ; Michel BEAUD, Magali GRAVIER et Alain de TOLEDO, *L'art de la thèse : comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du net*, Ed. rév., mise à jour et élargie, Paris : Découverte, 2006 (Grands repères. Guides), 202 p. ; Kate L. TURABIAN, *A manual for writers of research papers, theses, and dissertations : Chicago style for students and researchers*, 7ème édition, Chicago : University of Chicago Press, 2007 (Chicago guides to writing, editing, and publishing), 466 p. ; Luc VAN CAMPENHOUDT, Jacques MARQUET et Raymond QUIVY, *Manuel de recherche en sciences sociales*, 5e édition entièrement revue et augmentée, Malakoff : Dunod, 2017, 383 p. ; Umberto ECO, *Comment écrire sa thèse*, traduit par Laurent CANTAGREL, 3ème édition (1ère édition : Bompiani 1977-2015, pour traduction française : Flammarion 2016), Paris : Champs essais, 2018 (Champs), 73 p.

⁶² À différentes phases de la recherche, on a fréquenté : la Bibliothèque Serpente et la Bibliothèque Interuniversitaire de Sorbonne Université, la Bibliothèque de l'Université Paris VIII Saint-Denis et la Bibliothèque Nationale de France (BNF).

⁶³ Sheer Pluck – *Database of Contemporary Guitar Music* – : <https://www.sheerpluck.de/index.php>.

⁶⁴ Universal Edition, Peter Editions, Éditions Ricordi, Éditions Salabert et Babel Scores.

⁶⁵ De 2017 jusqu'à 2020, on a fréquenté le CDMC, avant l'annonce, en 2021, que le fond serait transféré à la médiathèque du CNSMDP.

Médiathèque de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). Parallèlement, on a consulté d'autres catalogues en ligne tels que le Centre Belge de Documentation Musicale (CeBeDeM), en Belgique, et la Fondation Juan March, en Espagne.

À cet égard, les plateformes en ligne telles que *Youtube*, *Spotify*, *Soundcloud* et *Scorefollower*⁶⁶ furent fondamentales pour la consultation des pièces contemporaines sous format audio ou audio-visuel. De même pour la *Naxos Music Library* qui a été un outil indispensable pour consulter des pièces du répertoire contemporain, mais aussi pour accéder aux informations précieuses contenues dans les livrets des albums.

Les missions de recherche à l'étranger ont été essentielles pour consulter des sources rares ou des ressources complémentaires. On peut mentionner la bibliothèque du Conservatoire de Milan, ou en particulier l'Archive Ricordi, qui se trouve au sein de la *Biblioteca Nazionale Braidense de Milano*, en Italie, où on a consulté les manuscrits autographes des œuvres emblématiques de Fausto Romitelli. On peut mentionner également la bibliothèque *Kuns Uni Graz* (KUG) de l'Université de Graz, fréquentée régulièrement durant le séjour en Autriche pour le *Impuls Academy Festival 2021*. Ou l'*Internationales Musikinstitut Darmstadt* (IMD), en Allemagne, qui a permis d'accéder à l'archive où se trouvent, entre autres, les œuvres de récente création du *Darmstädter Ferienkurse*. Enfin, dans le cadre d'une mission de recherche musicologique, on a pu consulter des références bibliographiques complémentaires dans la bibliothèque *Saad Ghrab* du Conservatoire National de Musique et de Danse de Tunis, en Tunisie.

D'autres lieux ont été fréquentés pour la consultation des documents⁶⁷. Dans ces espaces, on a consulté des partitions, des textes de divulgation, ainsi que des nombreux albums en format CD de musiques populaires. En ce sens également, d'autres espaces de consultation dématérialisée furent utiles tels que la collection en ligne *Alexander Street*⁶⁸, par exemple, qui a permis d'entendre une collection non négligeable d'anciens enregistrements de *blues* et du *jazz*.

Finalement, et non moins important, une médiathèque personnelle a été construite tout au long de cette recherche. En effet, on a recueilli de nombreuses partitions, notamment des

⁶⁶ Scorefollower est une collection audiovisuelle publique de musique contemporaine : <https://www.scorefollower.org/>

⁶⁷ La Médiathèque Musicale de Paris, la Bibliothèque des Conservatoires de la Ville de Paris, ou encore la Médiathèque Municipale de Lille « Jean Lévy » et la Bibliothèque Universitaire de l'Université de Lille

⁶⁸ Site d'internet de cette archive : <https://alexanderstreet.com/>

manuscripts et des enregistrements inédits d'œuvres pour guitare électrique solo ou en ensemble. Elle comprend l'enregistrement inédit de *Septième Épisode* (1984), de Betsy Jolas, réalisé par Claude Pavy pour un album qui n'est jamais sortie pour le public ; ou, encore, l'enregistrement de *Sgorgo N* (2013) de Pierluigi Billone, réalisé par le compositeur lui-même et la maquette de *Asymptotic Freedom II* (2021), pour six guitares électriques, réalisée par Elena Rykova. Outre ces exemples significatifs, on a recueilli les manuscrits des œuvres écrites par des jeunes compositrices avec qui ont été en contact durant leurs processus de création. On peut mentionner, entre autres, les esquisses et manuscrits de *Tilen Canti* (2018) de Sofia Avramidou, *Unnamed .2* (2018) de Erika Vega, *À fleur de peau* (2019) de Giulia Lorusso et *Opsímata* (2020) de Andrea González.

2.2.2 Terrain

Au même titre que la recherche documentaire précédemment expliquée, le travail de terrain a constitué un des axes de la méthodologie. Cette technique trouve ses fondements et sa justification dans la possibilité de soustraire des informations indispensables à propos des étapes d'intelligibilité du processus de création. Le **Tableau 12** (Annexes : Chapitre 2) enregistre le nombre d'événements qui composent le terrain, les lieux et les dates de réalisation, ainsi qu'une description succincte d'informations supplémentaires. En conséquence, deux outils d'enquête qualitative ont été utilisés : l'entretien semi-directif et les journaux de bord⁶⁹.

2.2.2.1 Les entretiens semi-directifs

Lorsque l'on examinait les transformations de l'écriture musicale à l'égard du processus de création, les témoignages des compositeurs ont constitué une source indispensable. Trois entretiens semi-directifs furent menés auprès des compositrices Sofia Avramidou, Elena Rykova et Erika Vega, qui durant cette période étaient toutes les trois investies dans la création d'une œuvre impliquant la guitare électrique. Le premier et troisième entretien avaient comme objectif d'observer si l'emploi de l'instrument avait produit des modifications dans les habitudes compositionnelles des compositrices. Il était centré sur les aspects suivants : l'expérience instrumentale, le rôle de l'interprète, l'intérêt particulier pour cet instrument, l'intégration ou la modification des procédures lors du processus de création, les outils techniques utilisés pour la composition et, finalement, les perspectives attendues pour l'avenir

⁶⁹ Pour les techniques fréquemment utilisées dans l'approche de la recherche-création, voir : LOPEZ-CANO et SAN CRISTOBAL OPAZO, *op. cit.* (note 34).

de cet instrument. En revanche, le deuxième entretien, sous un format plus libre, était centré sur les difficultés issues de l'utilisation de l'instrument au sujet de la méthode et de la notation musicale. Pour ce dernier, il faut mentionner que dû à la difficulté manifestée par la compositrice de suivre un protocole de questionnaire fixe, on a estimé plus pertinent et plus fructueux de faire un entretien sous un format plus libre, sans sortir des axes thématiques d'intérêt. Dans ce même sens, il convient de signaler également la rencontre avec le compositeur italien Pierluigi Billone. Lors d'une visite à son domicile à Vienne (Autriche), on a discuté en détail sur certains aspects de la composition, en général, et sur la guitare électrique, en particulier. La réflexion du compositeur sur les pratiques populaires a été fructueuse pour mieux comprendre les méthodes d'analyse et d'écriture fondées sur l'observation minutieuse des pratiques de musiciens comme Tom Waits (voix) et Jeff Beck (guitare électrique).

Pour sa part, lorsque l'on cherchait à comprendre le rôle de l'interprète lors du processus de création, l'entretien semi-directif auprès des guitaristes électriques fut mis en place avec plus de méthodologie. Bien que les questions soient pour la plupart ouvertes, adaptées généralement en fonction du profil de chaque guitariste, l'entretien fut structuré à partir des trois axes principaux :

1. Formation comme guitariste électrique : apprentissage et premières expériences ;
2. Expérience professionnelle avec la guitare électrique dans le répertoire pour ensemble ;
3. Collaboration créative avec les compositeurs.

Cette structure d'entretien a été la même pour tous les participants, sauf pour le deuxième entretien avec Yaron Deutsch où il a été centré sur les aspects pédagogiques du projet *Guitar and E-Guitar Studio* du Festival de Darmstadt. Dans les **Tableaux 17-19** (Annexes : Chapitre 2) on trouvera les détails des questionnaires mis en place durant la période des entretiens, classés en fonction des trois axes précédemment exposés.

2.2.2.2 Les journaux de bord

Comme mentionné plus haut, ce travail s'appuie à la fois sur les réunions ou les discussions menées auprès des musiciens dans différents contextes de composition et d'interprétation. Pour cela le « journal de bord » fut un outil indispensable pour noter les éléments clés de ces rencontres et de chaque processus reporté. Si cet outil ne permet pas de garder un registre de l'intégralité de l'évènement, il permet toutefois de laisser des traces essentielles tant du point de vue du développement des réflexions que des différents processus de création musicale.

Deux types de journaux ont été mis en place pour le recueil de ces informations. L'un que l'on appellera « Cahier Interprétation », prévu pour noter tout ce qui relevait d'une démarche propre à l'exercice de l'interprétation musicale — plan de travail, objectifs, suivi d'activités, notes générales et réflexions. L'autre que l'on désignera « Cahier Création Musicale » pour écrire tout ce qui était en rapport aux expériences de création musicale menées dans le cadre de la thèse — processus, dessins variés, schémas, rapports d'activités et réflexions. Quant au premier, le *Tableau 14* (Annexes : Chapitre 2) montre le numéro de cahier, la période impliquée et les événements reportés. Pour ce qui concerne le deuxième type, l'information recueillie n'intègre pas seulement les traces de chaque démarche d'écriture, mais aussi les discussions menées autour des sujets liés à la composition, en général, et de la guitare électrique, en particulier. Concernant le deuxième, *Tableau 15* (Annexes : Chapitre 2) liste et décrit la nomenclature utilisée pour le classement des cahiers, la période concernée, les événements marquants ou les pièces créées. La période examinée avec cette méthode commence en 2018 et dure jusqu'en 2022⁷⁰; c'est-à-dire quatre ans d'activité d'interprète et de compositeur, accompagnée de réflexions, individuelles ou collectives, éparpillées dans les différents cahiers mais recueillies méthodologiquement.

Du contenu recueilli dans les « Cahier Création Musicale » nous distinguons deux périodes clés :

1. La période initiale a eu lieu durant la première vague de la pandémie Covid-19 en Europe (janvier-mars 2020). À ce moment-là, un groupe de jeunes compositeurs et compositrices d'origine mexicaine s'organise pour discuter et débattre sur la composition, en général, et sur des projets spécifiques en cours, en particulier⁷¹. Une trentaine des prestations ont été présentées lors de cette rencontre en ayant des intervenants résidents dans différentes régions du Mexique, de l'Europe — Allemagne, France, Pays-Bas, l'Espagne — et des États-Unis. Lors de cette rencontre, on a réalisé un exercice de réflexion à l'instar d'une conférence dont le titre était « *Notas sobre el proceso creativo : Coïts-Introïts, Dissection-Sanctus y Hebius Lacrimae* »⁷². Au cours

⁷⁰ Le registre commence en 2017, même si la période analysée commence en 2018, car il a été pris en compte les réflexions sur la composition de processus antécédents.

⁷¹ Sur ce point on peut mentionner aussi les nombreuses rencontres virtuelles qui ont eu lieu durant la période de confinement soit de manière indépendante ou via une institution.

⁷² Traduction de l'auteur : « Notes sur le processus de création : *Coïts-Introïts, Dissection-Sanctus et Hebius Lacrimae* ».

de ce travail on a fait un point rétrospectif du travail compositionnel réalisé entre 2018 et 2020.

2. La deuxième période a eu lieu sur une durée plus considérable (2018-2020 et 2021-2022). On a privilégié la rencontre avec des compositrices et des compositeurs expérimentés, venant de différents pays occidentaux, et ayant différents intérêts esthétiques. L'idée centrale de cet effort consistait à débattre pour établir un lien entre les conclusions issues de la pratique créative et celles qui sont menées auprès d'autres compositeurs. Pour cela, le voyage vers des pays tels que la Russie, le Mexique, l'Israël, l'Italie, l'Angleterre, l'Autriche, la Suisse et l'Allemagne, a permis de rencontrer des figures actives de la composition dans des contextes de création musicale — festivals, académies et rencontres universitaires.

Du point de vue épistémologique, les réflexions recueillies dans les « Cahier Création Musicale » peuvent être interprétées et analysées selon deux axes : comme un regard sur la composition depuis le Mexique vers l'internationalisation, et puis, comme un regard d'observateur périphérique à l'Occident sous le prisme de la *globalisation*.

2.2.3 Conceptualisation

Il importe de signaler la stratégie suivie pour l'élaboration d'une conception actualisée de la guitare électrique. Comme illustré dans la *Figure 2*, la démarche de conceptualisation est passée par une définition de l'ensemble des conceptions issues des pratiques populaires en parallèle à la définition de l'ensemble des concepts opérés dans les discours savants.

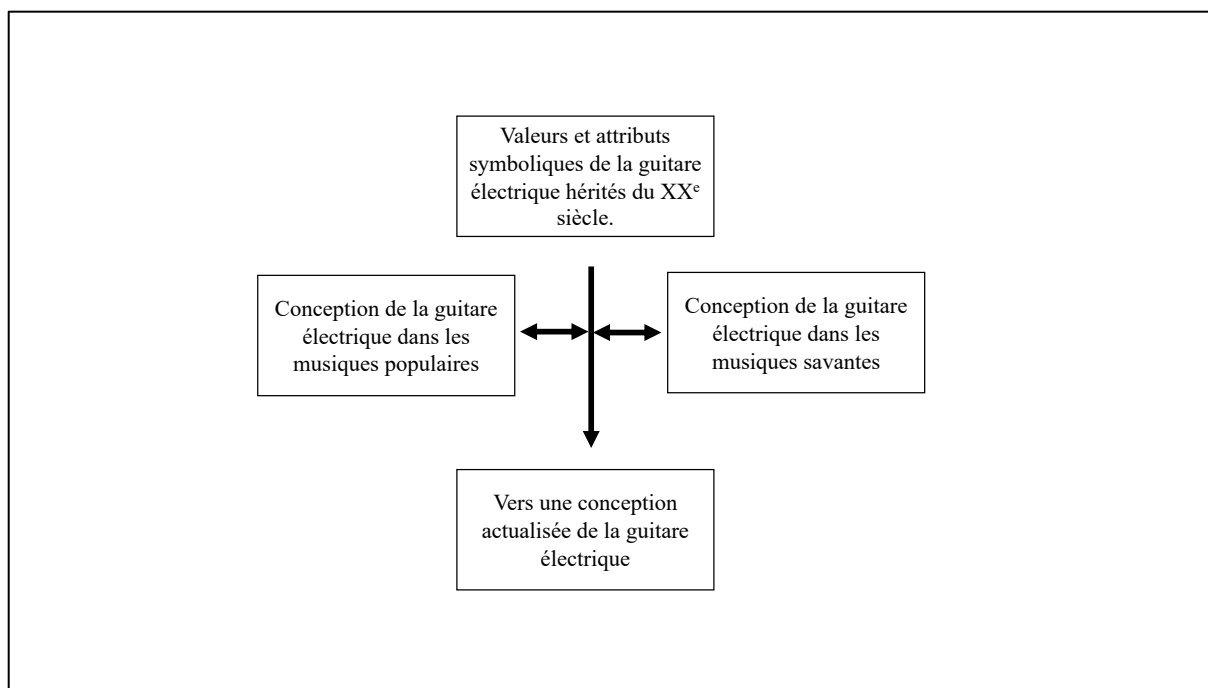


Figure 2 : Stratégie méthodologique utilisée pour la conceptualisation.

2.2.3 Écoute analytique

La taille du corpus et la nature des sources (manuscrits, partitions et enregistrements) imposaient l'utilisation d'une méthode adaptée permettant à la fois le repérage à longue échelle des caractéristiques générales de l'utilisation de la guitare électrique et l'identification des traits, communs ou divergents, des différents répertoires. La lecture d'une bibliographie abrégée sur la technique de « commentaire d'écoute » et le processus — perceptif et cognitif — d'organisation auditive de la musique a permis l'élaboration d'un outil qui s'adaptait à ces besoins⁷³. On a élaboré trois « grilles » d'écoute à partir des critères cognitifs proposés par la tradition de l'écoute analytique : trois écoutes selon des critères appartenant à différents degrés de perception. Ainsi, les trois grilles ont été élaborées en fonction de la nature des sources : la grille commentaire de lecture, la grille commentaire d'écoute et la grille commentaire d'écoute et de lecture (voir exemples dans l'Annexe du Chapitre 2). Chaque type contient une fiche d'identification pour faciliter l'archivage et sa consultation ultérieure (titre, compositeur, date de composition, date de lecture, bibliothèque et côte). Sous cet angle, on a élaboré environ cent

⁷³ Claude ABROMONT, *Petit précis du commentaire d'écoute*, Paris : Fayard, 2010, 188 p. ; Stephen MCADAMS, « Processus d'organisation auditive de l'écoute musicale », in *Perception et cognition de la musique*, France : Vrin, 2015 ; Hugues SERESS, « Le commentaire d'écoute dans l'enseignement spécialisé français : une analyse sur l'audition ? », *ESKA/"Musurgia"*, XXIV, n° 1, 2017, p. 45-64. URL : <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2017-1-page-45.htm>. Consulté le 14 février 2022.

fiches sur les œuvres entendues où la guitare était impliquée. Les éléments contenus schématiquement dans chaque grille sont les suivants :

1. « Grille commentaire de lecture » :
 - a. Première lecture : symboles spécifiques, instrumentation et caractéristiques générales ;
 - b. Deuxième lecture : matériaux sonores et structure ;
 - c. Troisième lecture : caractéristiques de l'écriture et de la notation pour la guitare électrique.
2. Grille commentaire d'écoute :
 - a. Première écoute : 1. effectif instrumental ; 2. situation historique, géographique ou stylistique ; 3. langage, caractère et présence de contrastes ; 4. mise en valeur du texte (s'il y en avait un) ;
 - b. Deuxième écoute : 1. matériau (métrique, thématique, plan tonal, motifs, cellules, notes polaires) ; 2. forme ou structure ; 3. premières hypothèses ;
 - c. Troisième écoute : 1. caractéristiques de l'écriture et de la notation pour la guitare électrique ; 2. synthèse et corrections.
3. Grille commentaire d'écoute et de lecture :
 - a. Première lecture (critères généraux) : effectif instrumental, indications spécifiques, repérage rapide (matériaux et forme) ;
 - b. Première lecture-écoute : effectif instrumental (modes d'écriture) ; langage, caractère et présence de contrastes ;
 - c. Deuxième lecture : matériau, formes et structures, sections notables ;
 - d. Deuxième lecture-écoute : matériau (au niveau de la perception), formes et structures, premières hypothèses ;
 - e. Troisième lecture-écoute : caractéristiques d'usage de la guitare électrique quant à l'ensemble instrumental et fonctions au sein des effectifs ;
 - f. Troisième lecture : caractéristique de l'écriture (modes de jeu et effets utilisés) et de la notation pour la guitare électrique (symboles employés).

2.2.4 Modèles d'analyse musicale

Les trois derniers chapitres de la thèse ont été consacrés à la mise en application de l'analyse musicale comme technique en vue d'élucider les indicateurs immanents à l'œuvre, permettant de mesurer le degré de transformation produit en matière de formalisation.

Le premier critère de sélection des œuvres est d'intégrer uniquement celles qui appartiennent à la tradition écrite, en excluant ainsi celles qui étaient créées en *in situ* — improvisation, installation, etc. Le deuxième critère était qu'elles furent écrites pour instrument solo, puisqu'elles permettent d'observer avec plus de clarté l'évolution instrumentale, en rapport au discours musical, et en corrélation avec les ressources techniques et expressives. Écrire une pièce pour un seul instrument, exige aux compositeurs une exploration fine des possibilités instrumentales et, aux interprètes un travail de performance particulièrement exigeant. Le critère complémentaire qui a permis de cibler la sélection est que les pièces choisies permettaient de comprendre trois facteurs d'évolution de l'écriture : le projet esthétique et la facture de l'artefact compositionnel, la culture musicale environnante. Certes, les pièces sélectionnées font partie des incontournables du répertoire pour guitare solo aujourd'hui, mais les considérations auxquelles elles font appel sont déterminantes pour la compréhension historique du phénomène étudié. On a sélectionné trois pièces que l'on répertorie à continuation en ordre chronologique : *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966), de Morton Feldman, *Vampyr !* (1984), de Tristan Murail, et *Trash TV Trance* (2002) de Fausto Romitelli. Trois approches analytiques ont été donc opérées, dont chacun répondait à la fois aux exigences de l'œuvre et aux questions de recherche, formulées en faveur des hypothèses centrales et complémentaires.

2.2.4.1 Première approche

L'objectif de cette application était d'identifier le rapport entre l'orientation esthétique, le projet compositionnel et les pratiques instrumentales. Dans un premier temps, on était concentré sur le centre d'intérêt du compositeur : le temps ; dans un deuxième temps, on a décelé quelques informations historiques sur la genèse de l'œuvre. Ensuite, on a abordé l'analyse des composants, grâce à l'élaboration d'une typologie décrivant les matériaux sonores, et puis on a mis en application un diagramme formel, en s'inspirant de l'approche proposée par Jean-Marc Chouvel pour une analyse des formes temporelles⁷⁴. Cette étape a été bornée par l'examen des œuvres composées à la même époque par le même compositeur, ce qui a facilité la tâche de compréhension des principes esthétiques et, en parallèle, a permis d'ajouter quelques éléments interprétatifs à prendre en compte. Finalement, on a avancé une étude sous l'angle de la perception auprès des interprètes. D'abord, un témoignage de l'époque permettait de mettre en perspective le contexte historique local à l'époque de la création. Ensuite, l'analyse comparative

⁷⁴ Jean-Marc CHOUVEL, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris : Harmattan, 2006 (Collection arts & sciences de l'art), 314 p.

des interprétations récentes facilitait la tâche d'élucidation des variantes sur le plan de l'interprétation du temps objectif notés schématiquement dans la partition, mais aussi sur les stratégies d'exécution et les choix en matière du son électroacoustique.

2.2.4.2 Deuxième approche

Pour la deuxième application on a commencé par une recherche documentaire afin d'examiner les méthodes et les stratégies compositionnelles de Tristan Murail à l'époque de la création. Un texte théorique du compositeur, une littérature portant sur la musique spectrale, en général⁷⁵, et sur sa musique, en particulier⁷⁶, ont servi de base pour cette phase analytique⁷⁷. Ensuite, on est parti du modèle paradigmatique en s'appuyant d'une réécriture intégrale de la partition qui permettait de classer les matériaux en différents portées, selon sa propre évolution dans le temps. Ce support accordait à l'écriture essentiellement monodique de l'œuvre. Pour les sections graphiques, on s'est inspiré de textes complémentaires sur l'approche sémiologique et sur la représentation graphique comme outils d'analyse de la musique électroacoustique⁷⁸. On a creusé la dimension de l'interprétation pour examiner les degrés de variation du son électroacoustique, en corrélation au choix des musiciens et des références culturelles qui ont probablement influencé leurs critères esthétiques. Pour cela, il fut nécessaire l'étude d'une littérature versée sur l'analyse de l'interprétation⁷⁹, le processus de création⁸⁰ et les rapports entre musique savante et populaire⁸¹. Finalement, au moyen de la technique de réécriture par le biais d'un logiciel DAW (*audio digital work station*), on a exploré les principes de l'analyse cognitive⁸², ce qui a permis de dévoiler un diagramme représentant les formes temporelles de

⁷⁵ On a consulté les références suivantes : Guy LELONG, *Révolutions sonores : de Mallarmé à la musique spectrale : une théorie des rapports texte-musique-contexte*, Paris : MF, 2010 (Répercussions), 212 p. ; Sébastien BERANGER, « Les déterminations du timbre...Des perméabilités de la musique spectrale au syncrétisme compositionnel », *Musurgia*, XVIII, mars 2011, p. 29-37 ; Hugues DUFOUR, *La musique spectrale : une révolution épistémologique*, Sampzon, France : Delatour France, 2014 (Collection Musique & philosophie), 485 p.

⁷⁶ On a consulté les références suivantes : Thierry ALLA, *Tristan Murail, la couleur sonore*, Paris : M. de Maule, 2008, 345 p. ; Dominic GARANT, *Tristan Murail : les objets sonores complexes ; analyse de « L'esprit des dunes »*, Paris : Harmattan, 2011 (Univers musical), 100 p. ; Pierre MICHEL, *Tristan Murail : modèles & artifices*, Strasbourg : Presses Université de Strasbourg, 2004, 223 p.

⁷⁷ Tristan Murail aura écrit trois articles théoriques pendant cette période : « La révolution des sons complexes » (1980), « Questions de cibles » (1989) et « Spectres et lutins » (1991). Malheureusement, on a trouvé que le deuxième.

⁷⁸ CHOUVEL, *op. cit.* (note 75) ; Pierre COUPRIE, « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique », in *Doce Notas : Preliminares*, présenté à L'analyse de la musique, Madrid, G. C. Guevara, 2009, p. 349-356 ; Jean-Michel BARDEZ, *Analyse des musiques des XXe et XXIe siècles*, Paris : Éd. ESKA, 2011 ; GARANT, *op. cit.* (note 77).

⁷⁹ DONIN, « Problèmes d'analyse de l'interprétation », *op. cit.* (note 26) ; CHOUVEL et DONIN, *op. cit.* (note 26).

⁸⁰ DONIN, « Vers une musicologie des processus créateurs », *op. cit.* (note 21).

⁸¹ Eric DENUT, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?*, Paris, France : L'Harmattan : L'itinéraire, 2003 ; Catherine RUDENT, « Analyse Musicale des Musiques Populaires Modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 21-28. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591137>.

⁸² CHOUVEL, *op. cit.* (note 75).

Vampyr ! au niveaux micro, moyen et macro des événements sonores. Concernant la dernière partie, on a fait une étude comparative des partitions appartenant à la même époque afin d'identifier les types de graphiques utilisés pour représenter les sonorités des instruments électroniques dans la composition de Murail, ce qui a donné de pistes sur la manière de concevoir la progression du son électroacoustique dans l'espace acoustique, orchestrale et graphique.

2.2.4.3 Troisième approche

L'objectif de cette troisième application était de montrer les aspects liés à la modélisation du projet compositionnel qui a lieu lors de l'utilisation de l'appareil technique, en corrélation aux aspects culturelles qui font partie de l'appareil esthétique du compositeur. On a commencé par l'examen du discours du compositeur et des discours exogènes. Cela permettait d'avoir à la fois la source première du projet esthétique, et les interprétations esthétiques ultérieures véhiculées par le discours des musicologues. La littérature qui porte sur le compositeur n'est pas nombreuse. C'est pour cette raison que l'on s'est basé sur les deux ouvrages de référence en France, à savoir : *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli* (2005) et *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli* (2015), tous les deux dirigés par Alessandro Arbo⁸³. La deuxième partie se concentre sur l'œuvre elle-même. L'analyse des cinq éléments de la partition a permis d'avoir un aperçu détaillé des éléments historiographiques, techniques et esthétiques. Pour l'analyse du discours musical et de ses composants, on a mis en relief les formes d'opérations physico-mécaniques que le compositeur met en place à l'appui du système périphérique instrumental pour la facture des objets concrets. De cette manière la forme esthétisée de l'idée de *processus*, héritière de l'école spectrale, se mettait en évidence. Ils se révélaient également les aspects tributaires de la tradition savante et populaire, ainsi que les innovations proposées par le compositeur. L'accès aux manuscrits autographes qui sont protégés dans l'archive Ricordi, a motivé de faire une analyse comparative cherchant aborder des questions philologiques au profit des interprétations. Quant à la troisième partie on a proposé un examen détaillé du processus de montage de l'œuvre du point de vue de l'interprétation. Pour cela on a suivi systématiquement les différentes étapes que l'interprète doit schématiquement suivre visant une interprétation réussite. D'abord on a détaillé les aspects purement pragmatiques propres de la phase préliminaire et d'exécution ; ensuite, on a essayé

⁸³ Alessandro ARBO et Danielle COHEN-LEVINAS (dirs.), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris : L'Harmattan, 2005 (Musique et musicologie les dialogues), 193 p. ; *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann, 2015 (Collection GREAM), 352 p.

de proposer un dispositif de réflexion pour aller vers une interprétation créative, à la lumière des idées proposées par Griselle Brelet dans le texte *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale* (1951)⁸⁴.

2.2.5 Écriture musicale

Proposer un prototype expérimental pour la notation de la musique pour guitare électrique passe nécessairement par l'exercice de l'écriture musicale comme approche de recherche⁸⁵. Le but de cette démarche est de résoudre les problèmes objectifs qui se présentent à la composition quant à la manière de représenter symboliquement, verbalement ou graphiquement les sonorités produites par l'instrument. En étant une activité artistique, la composition n'est pas toujours en accord avec le format serré d'un protocole expérimental scientifique qui permet le contrôle des variables du phénomène étudié. Cependant, dans presque toute démarche compositionnelle on identifie les traits d'une méthodologie sur le matériel sonore utilisé et sur l'ensemble des opérations mis en œuvre. Cet espace objectif de la création artistique permet de répondre à un certain nombre des questions venant de la recherche scientifique⁸⁶.

Trois procédures synchrones ont été mises en place pour la résolution de la problématique compositionnelle en rapport à la notation énoncée au début de ce travail : 1. l'exercice de la composition elle-même, 2. le suivi des formations pédagogiques visant la maîtrise de l'écriture musicale, 3. la recherche documentaire complémentaire comme appui théorique pour l'étude de la tradition et les conventions de la notation musicale actuelle.

Cette thèse est soutenue par quatre ans de travail créatif centré sur l'objectif d'explorer différentes méthodes de composition et de maîtrise de la notation comme moyen d'écriture musicale. À cet égard, l'échange avec des interprètes professionnels a fourni des éléments pratiques pour réfléchir sur l'écriture musicale et sa formalisation⁸⁷. En parallèle, différentes formations et expériences pédagogiques ont accompagné le processus d'apprentissage et de

⁸⁴ Gisèle BRELET, *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale*, Édition numérique (28 septembre 2018), Paris : Presses Universitaires de France, 1951 (I), 489 p.

⁸⁵ Nous prenons le mot « prototype » en tant que premier modèle réel d'un objet ou d'une machine, établi afin de le mettre au point, non pas pour la fabrication en série, mais comme référence objective de l'écriture musicale par notation.

⁸⁶ ZETINA, « Entre conservatoire et université, la pluridisciplinarité comme voie nouvelle pour la création et la recherche artistique », *op. cit.* (note 30).

⁸⁷ On a travaillé avec les interprètes suivants : Ensemble Liminar (Mexique), Psappa Ensemble (Royaume Unis), Ensemble L'Itinéraire (France), Moscow Contemporary Music Ensemble (Russie), et Samuel Toro Pérez (Autriche). Également, l'expérience d'interprète auprès des ensembles tels que Ufa Sextet (Suisse) et Black Page Orchestra (Autriche) a contribué à la réflexion sur la notation musicale de la guitare électrique.

maîtrise de la composition ce qui permettait l'échange avec des maîtres du métier. Le **Tableau 20** (Annexes : Chapitre 2) liste les institutions où ces événements ont eu lieu, les enseignants qui sont intervenus de manière directe, le lieu et la date.

CHAPITRE 3 : GUITARE ÉLECTRIQUE ET DISCOURS SAVANTS

L'objet de ce chapitre est d'examiner les discours savants pour proposer un panorama descriptif des notions sous lesquelles la guitare électrique a été conçue. On partira des textes scientifiques et théoriques pour connaître les concepts qui servent à caractériser l'instrument et les critères sur lesquels ils se fondent.

Pour la plupart, les travaux scientifiques produits et publiés en France, se sont concentrés essentiellement sur la classification de l'instrument via l'organologie. Ainsi, la morphologie, la facture ou les modes de jeu, ont été placés au premier plan par rapport aux questions portant sur les répertoires, la pratique des musiciens ou les rôles culturels qui lui sont attribués. C'est-à-dire qu'à l'égard de l'organologie analytique, l'approche la plus fréquente a été celle de l'organologie classificatoire⁸⁸. Parmi ces travaux, on peut mentionner l'ensemble d'études publiées aux alentours des années 2010, sous la forme d'un recueil dont le titre fédérateur a été « Identités de la guitare électrique »⁸⁹. L'intérêt de ce recueil réside dans le fait qu'il permet de cibler les problématiques centrales de cet objet d'étude. Complémentaire à la littérature scientifique, on découvre également les ouvrages qui traitent le sujet sous l'angle de l'instrumentation ou de l'orchestration, entendue comme les champs d'une théorie musicale versant de la pratique instrumentale. Les auteurs de ces textes s'inscrivent dans une démarche de théorisation en partant de leur expérience avec un répertoire spécifique, afin d'extraire quelques principes sur la pratique, la notation ou l'usage des instruments. De ce fait, la littérature examinée dans cette thèse pourrait être classée selon quatre catégories :

1. Les textes de profil organologique qui portent sur les problématiques traitant la catégorisation de l'instrument à partir de l'étude de ses composantes⁹⁰;

⁸⁸ Sur la division entre « organologie analytique » et « organologie classificatoire » : Geneviève DOURNON, « Instruments de musique du monde : foisonnement et systématiques. », in *Musiques*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2007 (Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5/5), p. 833-868.

⁸⁹ Pour avoir un aperçu du recueil : Anne SEDES, « Identités de la guitare électrique », *Appareil [en ligne]*, n° 5, 2010, p. 3. URL : : <http://journals.openedition.org/appareil/1024>. Consulté le 22 septembre 2020.

⁹⁰ NAVARRET, *op. cit.* (note 5) ; Loïc REBOURSIERE, *Organologie, généalogie et pratique de la guitare hexaphonique : du traitement individuel des cordes au contrôle gestuel instrumental*, Thèse de doctorat, Université de Lille, Lille, France, 17 décembre 2021, 525 p.

2. Les textes dirigés aux interprètes et compositeurs, visant la théorisation de l'instrumentation par le biais de l'organologie systématique et de l'orchestration, à partir de l'examen des partitions⁹¹;
3. Les textes scientifiques portant sur des approches diversifiées telles que l'esthétique⁹², l'analyse musicale⁹³, la notation⁹⁴, la pratique instrumentale⁹⁵, l'acoustique⁹⁶ ou la psychoacoustique⁹⁷;
4. Les textes — souvent de profil historique — cherchant à tirer des conclusions de l'examen des témoignages des interprètes et/ou des compositeurs⁹⁸.

Suite à la description des textes principaux, une sous-section a été ajoutée à ce chapitre pour compléter l'information portant sur les aspects conceptuels. Il s'agit d'un abrégé de l'ensemble des publications que la littérature journalistique en Italie a produit autour de l'instrument et de ces usages, rendant compte du caractère dynamique des transformations issues de la pratique instrumentale.

3.1 Les textes scientifiques

3.1.1 Guitare électrique comme « instrument augmenté »

La recherche doctorale d'Otso Lähdeoja a proposé une approche de recherche-crédation à partir du concept de « l'instrument augmenté ». L'étude théorique est centrée sur un projet artistique cherchant à élaborer une guitare augmentée expérimentale. Lähdeoja tente de répondre à deux problématiques concrètes : donner à l'instrument le statut d'objet d'étude et

⁹¹ John SCHNEIDER, *The contemporary guitar*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1985 (The New instrumentation, 5), 237 p. ; Wiek HIJMANS, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd*, Pays-Bas : [s.n.], 2006, 57 p. ; Seth JOSEL et Ming TSAO (dirs.), *The techniques of guitar playing*, Kassel Basel : Bärenreiter, 2014, 233 p. ; Mike FRENDEL, *The unorthodox guitar: a guide to alternative performance practice*, New York, NY : Oxford University Press, 2017, 238 p.

⁹² Zane Mackie BANKS, *The Electric Guitar in Contemporary Art Music*, Thèse de doctorat, Sidney Conservatorium of Music-Sidney University, Australia, 2013, 399 p. ; Benjamin Thomas JAMESON, *Negotiating the Cross-Cultural Implications of the Electric Guitar in Contemporary Concert Music*, Thèse de doctorat, University of Southampton, Southampton, UK, 2017, 153 p.

⁹³ Benjamin JAMESON, « "Rock spectrale" : the cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!" », *Tempo*, vol. 69, n° 274, octobre 2015, titre du fascicule : *Cambridge University Press*, p. 22-32.

⁹⁴ LALIBERTE, *op. cit.* (note 7).

⁹⁵ LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté*, *op. cit.* (note 58) ; Daryl James BUCKLEY, *From body schema to score: creating spatial grammars in contemporary electric guitar practice*, Thèse de doctorat, RMIT University, [s.l.], 2015, 94 p.

⁹⁶ ISSANCHOU, *op. cit.* (note 5).

⁹⁷ PATÉ, *op. cit.* (note 5).

⁹⁸ George TURNER, *Electric Guitar Performance Techniques : Meaning and Identity in Written Discourse*, Thèse de doctorat, University of Sheffield, England, septembre 2015, 198 p.

reprendre la question instrumentale de la musique électronique en *live*. Pour l'une, il part de la notion d'« instrument augmenté », fondée sur l'idée qu'il est une entité hybride et multidimensionnelle⁹⁹ ; c'est-à-dire « un continuum reliant l'homme, l'objet-instrument et le son d'un environnement instrumental »¹⁰⁰. Quant à la deuxième, il s'agit d'une problématique compositionnelle au XX^e siècle issue de l'instauration des dispositifs hybrides qui combinent l'instrumental acoustique et l'électronique, dans un environnement instrumental¹⁰¹. Parallèlement, cette question révèle une des conséquences historiques de l'irruption de l'électronique dans l'histoire des pratiques instrumentales de l'Occident :

*L'instrument augmenté constitue un point de convergence entre la tradition instrumentale concertante qui s'inscrit dans le temps réel de la performance, et la « sonosphère » étendue des musiques électroniques.*¹⁰²

Ainsi, l'auteur s'inscrit dans l'ensemble des recherches réalisées autour du geste instrumental et de l'implantation des systèmes périphériques alternatifs pour le traitement des sons¹⁰³. Il essaie de faire coexister les possibilités issues des techniques audionumériques et audio-analogiques avec la sensibilité incarnée du musicien-instrumentiste, au sein de la performance *live* :

*Cherchant à mettre en lumière un ensemble de possibilités et de stratégies pour la conception des environnements instrumentaux hybrides, présentant des qualités étendues sur le plan des sonorités et de l'expression.*¹⁰⁴

Du côté compositionnel, l'artiste-chercheur suggère une série de stratégies opérationnelles sur trois niveaux : le contrôle de traitements du son, la multi-temporalité et le lien entre le geste et le son. Une proposition similaire a été réalisée par Benoît Courribet dans son article « Traitements audionumériques pour la guitare électrique amplifiée »¹⁰⁵. À son tour, Courribet propose trois catégories : la reproduction d'effets dits « classiques », l'utilisation d'une analyse

⁹⁹ LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté*, op. cit. (note 58), p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰¹ Autour de 1975, les compositeurs adhérents au courant dit *spectralisme*, explorent les possibilités des nouveaux instruments en encourageant la fondation de l'Ensemble d'Instrument Électroniques au sein de l'ensemble l'Itinéraire.

¹⁰² LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté*, op. cit. (note 58), p. 15.

¹⁰³ Voir aussi : Benoît COURRIBET, « Traitements audionumériques pour la guitare électrique amplifiée », *Appareil [en ligne]*, n° 5, 2010, p. 12. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1036>. Consulté le 22 septembre 2020 ; H. GENEVOIS et Raphaël de VIVO (dirs.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, France : Parenthèses, 1999 (Collection Eupalinos), 193 p.

¹⁰⁴ LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté*, op. cit. (note 58), p. 15.

¹⁰⁵ COURRIBET, op. cit. (note 104).

du signal permettant un contrôle plus précis de paramètres et l'extension multi-phonique d'effets diffusés sur un dispositif multicanal¹⁰⁶.

Un autre point intéressant à souligner de l'enquête de Lähdeoja est celui qui porte sur l'expressivité musicale. Dans un premier temps, l'auteur affirme que l'instrument augmenté constitue un moyen privilégié pour combiner la sensibilité humaine de la performance avec les possibilités sonores électroniques. Ensuite, il propose l'extension de la tradition instrumentale vers de nouvelles relations geste-son et de nouvelles sonorités ; cela pour permettre un ancrage de l'électronique en *live* dans la corporalité du musicien, porteuse d'un haut potentiel d'expressivité. Cette enquête se fonde sur la recherche d'une expressivité qui soit propre à la musique électroacoustique ; puisque, d'après l'auteur, l'expressivité a été écartée par les pensées formalistes.

Cette question fondamentale sera abordée plus tard lorsque l'on examinera la pratique du *blues*. On pourra observer l'existence d'un type spécifique d'expressivité à partir de mécanismes formels et de modes de jeu qui sont en lien avec la gestualité du musicien — entendue comme l'ensemble de mouvements corporels. De là, on verra également que cette expressivité est reçue comme telle si la dimension perceptive — c'est-à-dire l'auditeur — est réceptive et sensible à cette spécificité. Ainsi, l'expressivité relève du culturel puisqu'elle se présente seule quand l'ensemble des mécanismes interprétatifs coïncident avec la réception de l'affect évoqué. En ce sens, la proposition de Lähdeoja répond à une conception issue de la tradition interprétative des répertoires savants. Cette conception soutient que l'expressivité musicale est immanente à la musique elle-même et que, par conséquent, elle ne passe pas par le geste de l'interprète. Autrement dit, selon cette tradition, il n'est pas nécessaire d'ajouter des actions corporelles expressives à l'interprétation car la musique est porteuse d'une expressivité irréductible¹⁰⁷. En revanche, Lähdeoja soutient que le geste élargi en interaction envers la technique de préparation, l'approche à la musique électronique, l'utilisation de l'ordinateur, l'intégration d'un corps complexe instrumental, la combinaison entre le son acoustique et le son électronique, permettront une approche plus expressive¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁷ Des guitaristes tels que Hass Poulsen et Christelle Séry adhèrent à cette conception : Otso LÄHDEOJA, « Résistance matérielle : Entretien avec Hasse Poulsen », *Appareil : Identités de la guitare électrique [en ligne]*, 9 juin 2010, p. 7 ; Christelle SERY, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, 2 novembre 2020, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype.

¹⁰⁸ LÄHDEOJA, « Résistance matérielle : Entretien avec Hasse Poulsen », *op. cit.* (note 108).

Précédant de dix ans cette thèse, une tentative similaire, depuis une perspective plus élargie, a été proposée à l'occasion d'une réflexion collective autour de la notion du « geste instrumental »¹⁰⁹. Le terme « hyper-instrument » proposé par Michel Pascal permettait alors de décrire les caractéristiques des « outils de jeu en *live electronics* » selon les critères suivants :

1. Un instrument dont les modes de jeu traditionnels ont été augmentés de nouveaux accès gestuels ;
2. Un instrument dont les éléments constitutifs sont séparés en objets distincts, en partie physiques, en partie virtuels et qu'il est possible de configurer à volonté ;
3. Un instrument qui fait appel de manière décisive à l'électronique, en interaction avec des processus logiques dissimulés dans l'ordinateur ;
4. Un instrument jouable par un seul instrumentiste, qui en contrôle toutes les extensions musicales à chaque instant¹¹⁰.

Parallèlement, le terme « hyper-instrument » invoquerait à la fois le travail de studio pour la constitution du son de l'intérieur, ainsi que l'idée d'un type spécifique de virtuosité issu des interactions entre les travaux de luthier, d'instrumentiste, d'improvisateur et de compositeur¹¹¹. En 2022, une autre acception du terme « hyper-instrument » apparaît dans l'article « Guitar Hero » de Tod Machover. Pour cet auteur, le terme sert à décrire les instruments et interfaces interactifs destinés aux amateurs de la musique, qui cherchent à leur tour, une expérience musicale immersive tout en stimulant l'expression et la créativité¹¹².

3.1.2 Guitare électrique comme « instrument-réseau »

Le concept d'« instrument-réseau » proposé par Santiago Quintans, en 2010, pour comprendre les enjeux que la pratique de la guitare électrique posent à la création musicale contemporaine, passe par l'observation et la mise en relief des problématiques centrales qui l'entourent¹¹³. Plus tard, en 2017, l'auteur propose quelques éléments supplémentaires de

¹⁰⁹ GENEVOIS et VIVO (dirs.), *op. cit.* (note 104).

¹¹⁰ Pascal MICHEL, « Le Studio Instrumental : Les données d'une virtuosité à l'intérieur même du son », in H. GENEVOIS et Raphaël de VIVO (dirs.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, France : Parenthèses, 1999 (Collection Eupalinos), p. 157-168.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Tod MACHOVER, « Guitar Hero », *RSA Journal*, vol. 154, n° 5536, Winter 2008, titre du fascicule : *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, p. 45. URL : <https://www.jstor.org/stable/41379912>. Consulté le 12 juin 2022.

¹¹³ QUINTANS, *op. cit.* (note 5).

réflexion¹¹⁴ : tout d'abord, il explore des concepts tels que « instrument-réseau » ou « micro-gestes amplifiés ». Ensuite, il localise l'instrument au sein des musiques savantes et au croisement avec les pratiques populaires, ce qui met en valeur les contenus symboliques issus des pratiques populaires et leur influence dans les pratiques contemporaines. Puis, il met en évidence la figure de l'interprète-créateur fréquente chez les guitaristes électriques. Enfin, il souligne la complexité et la difficulté de la maîtrise instrumentale pour les interprètes et ses conséquences dans la pratique compositionnelle. Ce dernier point va reconfigurer la notion d'œuvre musicale au point de vue du processus de création, car les compositeurs auront moins de contrôle sur les paramètres du son fixés dans la partition. Parallèlement, Quintans va révéler les spécificités et les problèmes existant dans la notation musicale actuelle¹¹⁵. Finalement, il aborde la question qui porte sur la fonction de l'instrument sur le plan de l'orchestration, en évoquant une idée déjà présente chez les guitaristes du XIX^e siècle selon laquelle le son de la guitare était capable d'imiter les sonorités de l'orchestre symphonique¹¹⁶.

Dans le dernier texte, Quintans procède à l'analyse comparative de cinq pièces du répertoire afin de proposer des réflexions autour des procédures compositionnelles et interprétatives. Il aborde en particulier :

1. L'articulation au sein du langage musical ;
2. La place de l'instrument dans un ensemble instrumental ;
3. La guitare électrique entendue comme source de sons complexes et l'idée d'un orchestre au sein de la guitare électrique ;
4. L'héritage symbolique de l'instrument ré-contextualisé.

Il vaut noter que la deuxième catégorie appartient au domaine de l'orchestration, la troisième à celui de l'instrumentation et la quatrième à l'esthétique. La stratégie créative que l'auteur suggère est celle qui consiste à tirer avantage des acquis historiques de l'instrument issus des pratiques tels que l'improvisation, venant de la musique *jazz*, et l'écriture musicale, à partir des problématiques de la musique électroacoustique. Quintans conclut sa réflexion en

¹¹⁴ Santiago QUINTANS, « La guitare électrique : un outil pour (re) penser les frontières entre création, interprétation et improvisation. Un regard sur l'évolution musicale de cet instrument et ses possibilités pour la création musicale », *La revue du Conservatoire [En ligne]*, n° 5, juin 2017, titre du fascicule : *Création/Re-création*. URL : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1643>.

¹¹⁵ Bien que cette problématique soit fréquemment mentionnée dans la littérature, très peu d'études l'abordent de manière approfondie. Voir aussi : LALIBERTE, *op. cit.* (note 7).

¹¹⁶ Dans la partie consacrée aux modes de jeu de la main droite de l'ouvrage *The techniques of guitar playing*, spécifiquement lorsqu'ils parlent du « timbre », Josel et Tsao mentionnent également la métaphore fréquemment utilisée pour rapprocher les diversités sonores de la guitare à une « orchestra en miniature » : JOSEL et TSAO (dirs.), *op. cit.* (note 92), p. 64.

soulignant le stade historique embryonnaire de la guitare électrique dans la création contemporaine¹¹⁷.

3.1.3 Guitare électrique comme « guitare électrique »

La thèse de Benoît Navarret dont le titre est « Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales », publiée en 2013 à l'Université Paris VIII est une des références scientifiques les plus récentes en France.

La première partie est consacrée à la présentation détaillée des outils essentiels qui composent l'environnement de l'instrument, d'où Navarret signale quatre niveaux de transformations organologiques :

1. Mutation de la facture de l'instrument du fait de son électrification ;
2. Mutation de l'environnement matériel qui est construit autour de l'instrument ;
3. Mutation de la relation du musicien à son instrument dans le jeu et dans l'écoute ;
4. Mutation technologique qui a permis un renouvellement des pratiques — emploi de l'ordinateur.

Pour la deuxième partie, l'auteur développe une étude organologique à partir des sources historiques sur les trois modèles « *solidbody* ». Il est parti des étapes de création des trois modèles de référence — Fender *Telecaster*, *Stratocaster* et Gibson *Les Paul* — pour ensuite proposer des solutions alternatives à la standardisation de la facture. En ce sens, cette poursuite prouve que des formes diversifiées subsistent malgré des archétypes à présent très répandus qui se sont imposés sur le marché mondial.

Dans la troisième partie, deux études ont été menées auprès des guitaristes professionnels et amateurs : l'étude de l'influence du matériau du corps plein sur le ressenti du musicien — l'analyse des signaux enregistrés et l'étude vibratoire de différentes guitares — et l'étude du mode de fixation du manche du corps de l'instrument sur le ressenti du musicien. De ce travail, on a retenu trois éléments pour appuyer cette thèse : le regroupement par catégories du vocabulaire utilisé par les guitaristes électriques — données lexicales, mots ou syntagmes, la constatation de l'impact dans la culture musicale de certaines marques et modèles américains

¹¹⁷ QUINTANS, *op. cit.* (note 115), p. 14.

solidbody fabriqués dans les années 1960/1970, ainsi que l'idée d'une conceptualisation à partir du discours des musiciens.

3.1.4 Guitare électrique comme « objet générateur »

Certains artistes sonores ont utilisé l'instrument comme matière pour les « installations sonores » ou pour les œuvres de type conceptuel. Le domaine de l'art sonore s'approprie l'instrument en configurant une conception selon laquelle il est perçu comme un objet intégrant l'environnement de l'installation, ou de la performance, en excluant ou minimisant au maximum le rôle de l'interprète. C'est sur cette forme d'utilisation qu'émerge la notion « objet générateur » ou « générateur d'objets », appellation qui a déjà été utilisée dans certains écrits sur la guitare électrique en tant qu'instrument de performance¹¹⁸ ou dans le contexte de studio :

[...] En ce sens, on pourrait dire que la guitare électrique est un véritable élément du studio électroacoustique à l'image des musiciens tels que Brian Eno et Robert Fripp qui ont utilisé le son de la guitare comme un matériau autonome en quelque sorte, un générateur d'objets sonores pouvant subir des transformations multiples sans crainte de s'éloigner des pratiques conventionnelles de l'instrument.¹¹⁹

À cet égard, trois exemples semblent pertinents pour illustrer cette conception :

1. L'installation *Guitar Drag* (2000) réalisée par l'artiste américain Christian Marclay (1955-), filmé et enregistré à San Antonio, Texas, États-Unis.

L'œuvre consiste d'abord à attacher une guitare électrique avec une corde épaisse, à l'arrière d'une camionnette. L'instrument est branché à un amplificateur fixé dans le coffre à découvert du véhicule. Ensuite, le véhicule démarre : la guitare est ainsi traînée alors que les sons produits sont diffusés par l'amplificateur. Pour la version originale Marclay utilise un modèle Fender *Stratocaster* pour faire allusion à la fois au rituel de la musique *rock*, consistant à brûler ou casser les guitares électriques dans les concerts¹²⁰, et à la tradition Fluxus, sur l'idée de la destruction de l'objet d'art. Cette

¹¹⁸ QUINTANS, *op. cit.* (note 5) ; Agostino Di SCIPIO, « Modes of interference / 3 », *Open Edition Journals*, n° 5, 2010, titre du fascicule : *Identités de la guitare électrique*, p. 8. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1019>.

¹¹⁹ NAVARRET, *op. cit.* (note 5), p. 38.

¹²⁰ Il faut sans doute se rappeler à la guitare brûlée par Jimi Hendrix au festival Monterey en 1967, lors de son interprétation de « Wild Thing » (1965) écrite par Chip Taylor et rendue connue par The Troggs. On peut faire référence également à la destruction sur scène du matériel de Pete Townsend de la bande The Who.

œuvre concentre aussi des références au paysage du Texas et son univers symbolique (*cow-boys*, rodéos, etc.). À partir de ces éléments, l'artiste traite la violence en général et le lynchage de James Byrd Jr., jeune américain qui avait été traîné jusqu'à sa mort derrière une camionnette *pick-up* par des suprématistes blancs¹²¹.



Figure 3 : Installation « *Guitar Drag* » (2000), Christian Marclay¹²².

2. *From Here to Ear* (1990-) de l'artiste français Céleste Boursier-Mougenot (1961-).

L'œuvre consiste à installer un certain nombre de guitares électriques dans un environnement simulant ainsi un univers écologique avec des plantes, des oiseaux ou des réserves d'eau. Dans cet espace, les animaux interagissent avec l'instrument en produisant des bruits lorsqu'ils stimulent les cordes de la guitare avec les pattes ou d'autres parties de leurs corps. Sur le plan du matériel, l'artiste utilise un modèle Gibson *Les Paul* et des amplificateurs Marshall. L'idée est de mettre au premier plan le rapport entre nature et technologie au travers d'un dispositif, d'un « territoire », permettant d'amplifier les mouvements « rythmiques » naturels créés par les oiseaux au contact des cordes.

¹²¹ Une adaptation de *Guitar Drag* a été faite par Lee Riley en 2012, dans le Festival Audiograft à Oxford, Angleterre. Deux versions ont été réalisées : une durant la journée et une autre durant la nuit. Le dispositif instrumental est similaire mais la version de Riley change car au lieu de traîner la guitare avec une camionnette, il la traîne lui-même en marchant à pied dans la rue. Voir : <https://radar.brookes.ac.uk/radar/items/d176480b-965f-2a6b-3e24-8c1f5e8e5ed6/1/>

¹²² Photo prise de l'extrait de vidéo de la performance : <https://www.youtube.com/watch?v=ENzw0XGAX2Q>. Consulté le 06 juin 2022.

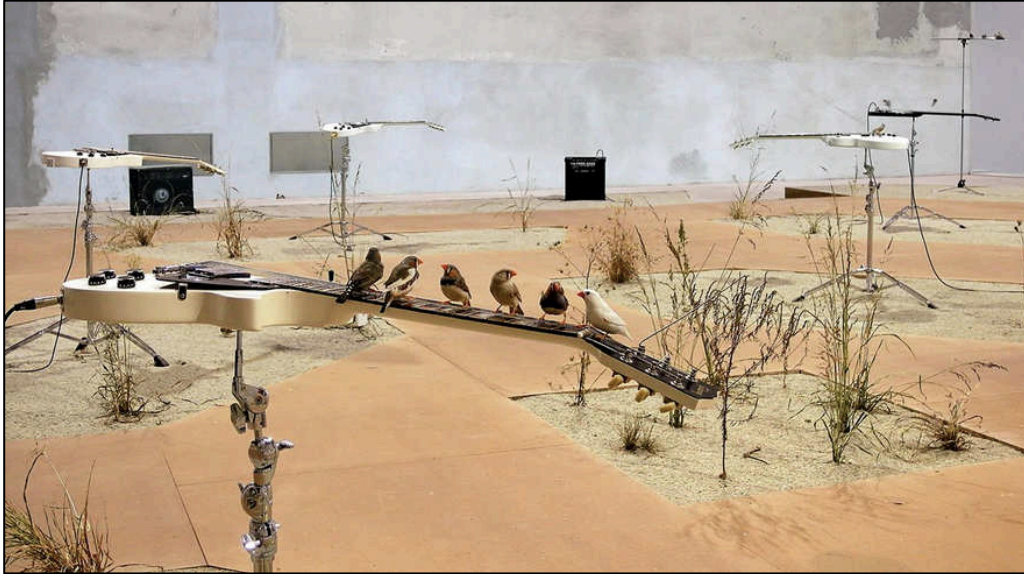


Figure 4 : Installation « From Here to Ear » (1990-), Céleste Boursier-Mougenot¹²³.

3. Les installations *Stop* (2007) et *Enter* (2017) de l'artiste américain Douglas Henderson (1960-) de type sculptural/conceptuel.

Pour la première installation, l'artiste utilise un modèle Gibson *Les Paul* et un amplificateur Marshall¹²⁴. Pour la deuxième, il utilise une guitare Squier *Telecaster* sans système d'amplification¹²⁵. Quant à *Stop*, elle est décrite par l'artiste comme une sorte d'hommage aux légendes du *rock* qui détruisent les guitares telles que Jimi Hendrix ou Pete Townshend¹²⁶.

¹²³ Photo pris du site : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/751369/oiseaux-guitares-installation-mbam>. Consulté le 06 juin 2022.

¹²⁴ Voir le site : <https://zkm.de/en/artwork/stop>. Consulté le 06 juin 2022.

¹²⁵ Voir le site : <https://douglasshenderson.org/works/enter>. Consulté le 06 juin 2022.

¹²⁶ Co-fondateur et guitariste leader du groupe The Who qui dans certains concerts avait l'habitude de détruire sa guitare électrique sur scène.



Figure 5 : Installation « Stop » (2007), Douglas Henderson,

L'œuvre est décrite par l'artiste de la manière suivante :

Une guitare électrique flambant neuve est à moitié enfouie dans un énorme bloc de béton. Elle est branchée, ses composants sont actifs, son câble mène à un amplificateur massif des années 1970, lui aussi allumé, monté en puissance, vrombissant et crépitant d'énergie latente : un solo figé attaché au moteur de l'histoire du rock. C'est comme si l'effort de préservation de l'instrument l'avait condamné à une sorte de demi-vie. Comme un hommage aux légendes du rock qui détruisent les guitares, Jimi Hendrix ou Pete Townsend, à la manière de Pompei, l'œuvre évoque un passé perdu. Bourdonnant d'une énergie temporelle inépuisable, elle pointe vers un avenir contrarié. La guitare en ciment est à la fois l'instrument qui ne peut pas jouer et la personne qui ne peut pas en jouer. Son puissant serviteur, l'amplificateur, ne reçoit aucune instruction du cordon ; son bruit potentiel se répercute entièrement dans l'imagination du spectateur.¹²⁷

Il est important de rappeler que la situation historique des instruments électroniques a évolué depuis l'époque de son invention, parallèlement à la pensée musicale électroacoustique. De même, en dehors des écrits de type journalistique, divers aspects ont maintenu les

¹²⁷ Traduction de l'auteur. Pour consulter le texte original, consulter le site : <https://zkm.de/en/artwork/stop>. Consulté le 06 juin 2021.

théoriciens à l'écart des études sur celui ou d'autres instruments de la même époque. C'est en ce sens que les travaux de Lähdeoja, Quantins et Navarret, ont été pionniers pour théoriser la guitare électrique. La mise à jour de Lähdeoja des problématiques telles que le geste instrumental ou le rapport des instruments acoustiques et électroacoustiques, donne les bases pour renouveler un discours de recherche artistique au sein d'un projet scientifique. Le discours intégrateur de Quintans met au point les questions centrales de l'interprétation et de la création musicales. Finalement, la proposition de Navarret de tenter une objectivation de la culture conceptuelle à partir des vocabulaires utilisés par les musiciens, répond à une des problématiques les plus mentionnées dans les textes scientifiques précédents. Enfin, l'ensemble des travaux scientifiques cités ici rendent compte de la place que la musicologie a donné à la compréhension objective de l'instrument sur ces divers aspects organologiques.

En complément de ces textes fondateurs, Il est sans doute approprié de mentionner l'ouvrage *Quand la guitare [s']électrise !*, publié en 2022 par Sorbonne Université Presses qui recueille en ensemble d'articles scientifiques portant sur différentes questions. Voici une liste des approches proposées dans cet ouvrage, qui confirment que la musicologie en France se concentre essentiellement sur le plan de l'organologique :

1. Organologie d'un point de vue historique¹²⁸ ;
2. Organologie dans une perspective analytique : contexte historique, social et culturel¹²⁹ ;
3. Organologie dans une perspective acoustique¹³⁰ ;
4. Organologie dans une perspective de la recherche-crédation¹³¹ ;

¹²⁸ André DUCHOSSOIR, « Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical/Birth of the electric guitar : between major technological progress and the quest of a new musical idiom », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 11-32 ; Matthew W. HILL, « The hidden history of the electric guitar/L'histoire cachée de la guitare électrique », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 33-59.

¹²⁹ Pouloupoulos PANAGIOTIS, « Reflecting the 1950s popular lifestyle : the Danelectro 3412 Short Horn Bass/ Un reflet du mode de vie populaire des années 1950 : la Danelectro 3412 Short Horn Bass de Danelectro », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 63-98 ; Laurant GRÜN et Pascal CHARROIN, « L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel des bassistes et des guitaristes », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 371-384.

¹³⁰ Arthur PATE, « An acoustician's approach of the solid body electric guitar/approche de la guitare électrique solid body par l'acoustique », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 99-113.

¹³¹ Otso LÄHDEOJA, « Augmenting the guitar : Analysis of hybrid instrument development informed by case studies = Guitare augmentée : analyse du développement d'instruments hybrides, appuyée par deux études de cas », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Collegium Musicae, collection « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 115-140.

5. Organologie sous un angle du marketing et d'étude de marché¹³²,
6. Histoire des compositeurs et interprètes selon différentes approches¹³³.

3.2 Les textes théoriques d'approche empirique

En Occident existe une tradition de textes sur l'instrumentation et l'orchestration, deux termes utilisés parfois de manière indistincte¹³⁴, portant sur la facture des instruments, les conventions de notation et les formes d'utilisation. Cette littérature, bien que restreinte est fondamentale car elle est constituée à partir de l'expérience empirique compositionnelle et interprétative. On reconnaît pour autant l'absence d'une étude des propriétés instrumentales de la guitare électrique, d'une part, dans le contexte de l'orchestration, et d'autre part, dans l'optique de compréhension des procédés opératoires des compositeurs et des interprètes.

Le texte *Orchestration : The Cambridge Companion of Orchestration* (2013)¹³⁵ révèle la place marginale de la guitare électrique dans cette littérature, car il y a uniquement deux considérations sur l'origine de l'instrument et son utilisation dans l'orchestre — ainsi qu'un passage sommaire sur les techniques et les possibilités instrumentales :

1. L'origine au sein des musiques populaires :

*The guitar is seldom used in orchestral music and opera. Only in contemporary music has it started to be used more often, and then mostly in chamber music ensembles. The electric guitar and electric bass are primarily used in popular music but have recently begun to appear more often in classical music.*¹³⁶

2. Les fonctions musicales :

¹³² Régi DUMOULIN, « Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché/ Fender and Gibson : from competition to market share », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 179-207.

¹³³ Steve WAKSMAN, « Instruments of whose desire? The electric guitar and the shaping of women's musical experience = L'instrument de qui ? Qui désire ? La guitare électrique et les contours de l'expérience musicale féminine », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 209-226 ; Guillaume GILLES, « Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage = Link Ray, in pursuit of the dirty and wild sound », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 227-278.

¹³⁴ Christian GOUBAULT, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration : du baroque à l'électronique*, Paris : Minerve, 2009 (Collection Musique ouverte), p. 479.

¹³⁵ Ertugrul SEVSAY, *The Cambridge Guide to Orchestration*, United Kingdom : Cambridge University Press, 2013.

¹³⁶ Traduction de l'auteur : « La guitare est rarement utilisée dans la musique orchestrale et l'opéra. Ce n'est que dans la musique contemporaine qu'il a commencé à être utilisé plus souvent, puis surtout dans les ensembles de musique de chambre. La guitare électrique et la basse électrique sont principalement utilisées dans la musique populaire, mais ont récemment commencé à apparaître plus souvent dans la musique classique ». *Ibid.*, p. 224.

*The electric instruments assume various roles, especially in popular music: melody (solo guitar or lead guitar) or rhythm (rhythm guitar).*¹³⁷

L'ouvrage *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration* (2009)¹³⁸ propose une étude panoramique de l'évolution des usages généraux des instruments au sein de l'orchestre ou des ensembles instrumentaux en Europe. La guitare électrique n'est mentionnée qu'indirectement lorsque l'on aborde la question de la musique électronique et la lutherie électroacoustique¹³⁹. Ensuite, on décrit le contexte dans lequel cette nouvelle lutherie prend une place dans l'ensemble et un rôle dans l'histoire de l'orchestration¹⁴⁰. Avec ces éléments, on peut noter que ces textes attribuent un rôle mineur — ou quasiment inexistant — pour la guitare électrique et on peut même déduire que cet instrument n'est pas toujours considéré comme un instrument électroacoustique au sens propre.

En revanche, les textes sur l'instrumentation ont évolué de manière considérable.

The Contemporary Guitar (1985), de John Schneider est consacré à la guitare contemporaine en général¹⁴¹. Dans le troisième chapitre du livre, l'auteur aborde l'étude organologique de la guitare électrique, en se focalisant sur les moyens de production du son dans la perspective de contrôler les différents paramètres du timbre. En ce sens, Schneider décrit l'instrument comme un système sonore composé de quatre éléments : la corde, les *pickups*, l'amplificateur et l'hautparleur. Ensuite, il décrit les différentes manières de modifier les paramètres du timbre à partir des outils de traitement du son — pédales d'effets — selon quatre catégories : l'enveloppe de temps (*time envelope*), le préfix (*prefix*) — entendu comme l'apparition du son—, l'enveloppe spectrale (*spectral envelope*) et, finalement, le changement dans l'enveloppe spectrale et la fréquence fondamentale (*change in spectral envelope and*

¹³⁷ Traduction de l'auteur : « Les instruments électriques assument divers rôles, notamment dans la musique populaire : mélodie (guitare solo ou guitare solo) ou rythmique (guitare rythmique) ». *Ibid.*

¹³⁸ GOUBAULT, *op. cit.* (note 134).

¹³⁹ Comme l'on verra plus tard dans les textes de Jean-Claude Risset, pionner française de la musique par ordinateur, la guitare électrique sera considérée comme un instrument faisant partie fondamentale de la lutherie électroacoustique. À ce propos, consulter : Jean-Claude RISSET, « Les instruments de musique : art, artisanat, science et technologie (1995) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (Écrits/Writings, II/3), p. 25-32 ; Jean-Claude RISSET, « Lutherie entre art, science et technologie (2001) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (Écrits/Writings, II/3), p. 33-39 ; Jean-Claude RISSET, « Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historiques (1999) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (Écrits/Writings, II/3), p. 57-66.

¹⁴⁰ GOUBAULT, *op. cit.* (note 134), p. 330.

¹⁴¹ SCHNEIDER, *op. cit.* (note 92).

fundamental frequency)¹⁴². Ce livre a le mérite d'être un des premiers textes théoriques partant de l'expérience empirique de l'interprète, en s'appuyant sur des données scientifiques issues de l'acoustique.

Le livre *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd* (2006), de Wiek Hijmans, aborde les problèmes fréquents d'un traité de l'instrumentation. Il est divisé en deux parties : une première sur l'instrument, l'amplification et les effets, et une deuxième sur la notation et l'instrumentation en passant par les techniques de jeu et l'utilisation des effets. D'après l'auteur, ce travail est le résultat de vingt-cinq ans d'expérience professionnelle dans la pratique de l'interprétation, la composition et l'improvisation. Le texte est accompagné également d'une série d'exemples en support audio afin de comprendre les fonctionnements des techniques de jeu et leur qualité sonore¹⁴³.

L'ouvrage *The Unorthodox Guitar* (2017), de Mike Frengel¹⁴⁴ débute en faisant une typologie des guitares, pour ensuite aborder les différentes modalités d'accordage fréquemment utilisées, les fondements de la notation et une description détaillée des techniques de jeu. Il passe par l'examen de la technique de préparation instrumentale, l'environnement technologique — amplificateurs, effets et chaînes de signal. Puis, il traite de l'enregistrement, de l'utilisation de l'ordinateur et de certains aspects de l'augmentation instrumentale. Le texte est accompagné des liens permettant de visiter un site internet où sont stockés des extraits de vidéo pour regarder et écouter les différentes techniques de jeu décrites dans le texte. Il s'agit d'un travail minutieux de description des pratiques non conventionnelles de la guitare.

Il faut signaler que dans cette littérature, un horizon esthétique se dessine implicitement d'après les répertoires employés comme des exemples et les pratiques instrumentales qui sont déjà installées en tant que convention. C'est pourquoi, en raison de son caractère étroit, cet horizon esthétique demeure limité, bien que considéré comme représentatif, pour comprendre l'ensemble des pratiques instrumentales exercées actuellement par les instrumentistes.

¹⁴² *Ibid.*, p. 47-75.

¹⁴³ HIJMANS, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd*, *op. cit.* (note 92).

¹⁴⁴ Il faut bien distinguer entre l'instrumentation et l'orchestration : le premier est une étude centrée sur la facture, la typologie, les techniques de jeu, les usages fréquents et les diverses possibilités de l'instrument ; la deuxième porte sur l'écriture musicale dans une situation d'ensemble à partir d'un répertoire paradigmatique et selon les coutumes de la tradition savante occidentale.

3.3 La littérature italienne

Ces dernières années, une production non négligeable sur la guitare électrique dans le contexte de la musique contemporaine a été écrite en Italie. Le caractère journalistique de celle-ci ne réduit pas son importance quant à la documentation des pratiques musicales de notre époque en ce qu'elle permet d'accéder à des informations visant la compréhension des transformations tantôt sur le plan de l'interprétation, tantôt sur celui de la composition. Bien que le format des entretiens mis en œuvre dans ces écrits ne permette pas d'approfondir certaines questions, les réflexions partagées par les compositeurs et les interprètes laissent les traces d'une théorisation non systématique de la pratique musicale contemporaine en Occident, à l'échelle européenne.

De cette littérature, on peut mentionner *Visionary Guitars : chatting with guitarists* (2016), de Andrea Aguzzi et *La chitarra elettrica nella musica da concerto : la storia, gli autori, i capolavori* (2019), de Sergio Sorrentino¹⁴⁵. Ces deux ouvrages recueillent les témoignages des musiciens permettant de récolter des informations diverses sur la pratique instrumentale. Dans la même veine, un ensemble d'articles publiés par le guitariste Giuseppe Mennuti dans la revue GUITART rend compte de l'actualité de la guitare, en général, et de la guitare électrique, en particulier¹⁴⁶. Publiée sous forme d'entretien, la section « *Obiettivo contemporaneo* » (objectif contemporain) a la particularité d'ouvrir la réflexion autour des thématiques telles que le rôle de l'instrument dans la pratique instrumentale aujourd'hui, les méthodes de composition ou les habitudes et les réflexions artistiques des guitaristes électriques professionnels¹⁴⁷.

¹⁴⁵ AGUZZI, *op. cit.* (note 59) ; SORRENTINO, *op. cit.* (note 59).

¹⁴⁶ La section de Giuseppe Mennuti est titrée « *Obiettivo contemporaneo* » (Objectif contemporain) est consacrée à analyser, grâce à la technique d'entretien,

¹⁴⁷ Giuseppe MENNUTI, « Incontro con Julien Malaussena », *Guitart*, n° 96, Ott/Dic 2019, p. 20-22 ; Giuseppe MENNUTI, « Le nuove generazioni e la chitarra contemporanea : Incontro con Carlo Siega e Ruben Mattia Santorsa », *Guitart*, n° 98, avril 2020, p. 27-32 ; Giuseppe MENNUTI, « Phasing in/Phasing out, Yaron Deutsch », *Guitart*, n° 103, Lug/Set 2021, p. 19 ; Giuseppe MENNUTI, « Pelle-Corde-Legno, intervista a Maurizio Azzan », *Guitart*, n° 104, Ott/Dic 2021, p. 26-30 ; *Ibid.* ; Giuseppe MENNUTI, « Wrap the space, dialogo con Elena Rykova », *Guitart*, n° 105, mars 2022, p. 26-32.

PARTIE II- MUSIQUES POPULAIRES

Killing Is My Business...And Business Is Good!

Titre du premier album en studio de Megadeth (1985).

Love for Sale

Titre de l'album de collaboration entre Tony Bennett et Lady Gaga (2021)

La place privilégiée de la guitare électrique dans la culture populaire du XX^e siècle, et la nécessité de simplification conceptuelle que cela imposait, fait que la notion « guitare électrique » semble la même pour nous tous. Or, un regard plus précis permet de constater que cette homogénéisation n'est qu'apparente car les pratiques entraînent des variantes diverses à chaque population. Depuis quelques décennies, la plupart de la littérature se canalise sur un nombre restreint des pratiques et ne facilite pas la tâche d'élucider les diversités¹⁴⁸. Ces publications se sont concentrées sur les genres musicaux les plus répandus, en excluant d'autres pratiques. En fait, cette homogénéisation notionnelle a permis d'élever l'image de l'instrument comme un objet d'échange au-dessus du reste, au profit de l'industrie du marché mondialisé et au détriment de la diversité culturelle dont elle est imprégnée. Mais ce n'est pas un caractère isolé de la *globalisation*, cette réduction conceptuelle est en accord avec la simplification apparente des musiques populaires. À titre d'exemple, la réduction des principes d'élaboration des musiques urbaines du siècle dernier¹⁴⁹ va de la main de la normalisation des pratiques, comme a été le cas pour le *blues* face à l'influence de l'entreprise commerciale¹⁵⁰. Dans le même sens, la diversité projetée par des textes comme *Les 1001 guitares avec lesquelles vous rêvez de jouer* (2014)¹⁵¹, va en contrecourant à l'observation selon laquelle un nombre restreint des modèles s'impose sur le marché¹⁵². Pour la guitare électrique, cette simplification historique est renforcée par la littérature qui tend à s'orienter vers les figures symboliques prédominantes — modèles, marques des effets et des systèmes d'amplification, et guitaristes emblématiques¹⁵³. Puisque cet instrument a joué un rôle iconique dans le développement de la culture musicale des États-Unis¹⁵⁴, le lien indissociable qui existe aujourd'hui entre l'image généralisée et plus ou moins homogène de la guitare électrique avec certaines musiques venant de ce pays, paraît une évidence.

Il faut énoncer trois constats préalables. Premièrement, c'est au sein des traditions musicales populaires d'origine anglo-américaine qu'a eu lieu le plus grand déploiement technique et pratique. Deuxièmement, on est dans une période régie par un régime d'écoute standardisée

¹⁴⁸ Ce cela que l'on peut constater dans des textes suivants : TOM EVANS et MARY ANN, *op. cit.* (note 6) ; CHAPMAN, *op. cit.* (note 6) ; HUNTER, *op. cit.* (note 6) ; KIRIS, *op. cit.* (note 148) ; HUNTER, *op. cit.* (note 148) ; ASSANTE, *op. cit.* (note 6).

¹⁴⁹ NETTL, *op. cit.* (note 149), p. 600.

¹⁵⁰ SPRINGER, *op. cit.* (note 150), p. 165.

¹⁵¹ BURROWS et LALANNE, *op. cit.* (note 6).

¹⁵² NAVARRET, *op. cit.* (note 5).

¹⁵³ En plus des textes précédemment cités, on peut ajouter : SALLIS (dir.), *op. cit.* (note 153) ; YANOW, *op. cit.* (note 153) ; PRATO, *op. cit.* (note 6).

¹⁵⁴ NOONAN (dir.), *op. cit.* (note 154), p. 4.

due à l'industrialisation de la musique, la mondialisation des réseaux de diffusion, la consommation de masse des musiques devenues *mainstream*, identifiées par des étiquettes stylistiques-type parfois commerciales, pour la plupart d'origine anglo-américaine. Troisièmement, l'évolution physionomique et symbolique de la guitare électrique est intimement liée au développement de l'industrie musicale sous la logique économique du capitalisme. En effet, les références historiques font un écho inéluctable aux traditions états-uniennes, promues et diffusées à échelle mondiale, grâce au soutien du marché à l'ère de la *globalisation*. De ces éléments en découle l'hypothèse générale suivante :

Au sein d'un certain nombre des traditions populaires originaires des États-Unis, la guitare électrique a permis l'assemblage d'attributs symboliques contribuant à l'édification de l'identité du pays, sous le prisme de l'idéologie capitaliste et à travers l'industrie musicale. Cette condition permet l'instauration d'une pratique instrumentale que l'on attribue à des musiques d'origine états-unienne en configurant ainsi une image plus ou moins homogène de ce que, par exemple, désignent « guitare électrique blues », « guitare électrique jazz » ou « guitare électrique rock ».

La tâche des trois prochains chapitres consistera à proposer des outils de conceptualisation à partir des trois pratiques musicales. On tentera une lecture à l'écart des récits historiques conventionnels, à compter des marques caractéristiques issues des musiques qui ont régi l'environnement culturel et les pratiques qui s'inscrivent autour. On partira du principe selon lequel l'utilisation de cet instrument a facilité la transmission de traits idéologiques liés à la fois au renforcement de l'identité états-unienne et à une pratique instrumentale conduite par l'industrie musicale. En ce sens, les caractères identitaires nationaux transmis dans l'environnement culturel de l'industrie musicale auront servi de dispositif de reconnaissance de soi en tant que force culturelle. C'est dans cette perspective qu'un certain nombre de manifestations musicales ont été instrumentalisées pour déployer un imaginaire centré sur la culture états-unienne. De ce fait, la fonction sociale de la musique en qualité de mécanisme de transmission idéologique aura permis la constitution d'une icône symbolique dominante autour de la figure de l'interprète et, par extension, de la guitare électrique. Dans cette deuxième partie, on cherche à clarifier les aspects conceptuels de base, ce qui permettra de forger une idée plus claire, bien que partielle, de ce que « guitare électrique » veut dire pour le *blues*, le *jazz* et le *rock*.

CHAPITRE 4 : « GUITARE ÉLECTRIQUE BLUES »

En dehors de la connotation stéréotypée du genre musical, la notion « guitare électrique blues » fait appel à une manière d'utiliser cet instrument, caractérisée essentiellement par la présence d'une expressivité singulière, transmise au travers des gestes instrumentaux spécifiques. Ces derniers sont configurés par un ensemble de techniques de jeu imitant les inflexions de la voix et par la configuration d'un corps-musicien dont le rôle est d'imiter l'affect de manière illustrative.

4.1 L'expression, le geste et le corps

En cherchant à comprendre les spécificités de la « guitare électrique blues » les questions suivantes s'imposent : quels types de gestes musicaux spécifiques à l'instrument se configurent-ils dans la musique blues ? De quelle manière l'expression musicale prime dans la musique blues et quels rapports a-t-elle avec le geste instrumental ? Finalement, comment se compose le corps-musicien dans cette musique ?

Pour répondre à ces questions on reviendra sur les éléments historiques du blues pour rappeler les conditions culturelles qui donnent naissance à cette musique et les caractéristiques qui lui confèrent une singularité. Ensuite, on mènera une réflexion autour de l'expressivité qui se transmet au travers des techniques de jeu en ayant comme but de déterminer les indicateurs de ce que « guitare électrique blues » veut dire aujourd'hui. Finalement, on examinera les modalités du corps-musicien qui contribuent à l'expressivité attribuée à la musique blues, en cherchant les indices qui permettront par la suite de reconnaître son empreinte auprès des pratiques savantes.

4.1.1 Origine et caractéristiques générales

Le blues trouve ses origines dans la musique ethnique ou indigène des Noires du sud des États-Unis (Mississippi) au cours du XIX^e siècle¹⁵⁵. Au départ, ce genre s'inscrit dans un discours racial souvent attribué et réclamé comme héritier de la « black culture »¹⁵⁶ — terme qui fait référence à la culture africaine et afro-américaine — dont la musique servait à créer un

¹⁵⁵ David EVANS, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South », in Andy BENNETT et Kevin DAWE (dirs.), *Guitar cultures*, Oxford ; New York : Berg, 2001, p. 11 ; André FANELLI, *Blues*, Paris : Editions de l'Instant, 1989 (Encyclopédie Jazz hot/l'Instant, 1), p. 19-42.

¹⁵⁶ Gérard HERZHAFT, *La Grande Encyclopédie du blues*, Paris : Fayard, 1997 (Musique), p. 13.

lien communautaire tribal et comme moyen de communication dans les champs de travail¹⁵⁷. En fait, la force attribuée au *blues* provient des sources identitaires des populations qui lui donnent son origine. Quant à sa constitution, il s'agit d'une tradition qui obéit à un certain nombre de règles plus au moins souples, établies progressivement comme des conventions. Par exemple : le poème chanté de douze mesures dérive de l'alexandrin¹⁵⁸, l'instrument répond à ce que le chanteur fait, et, de manière générale, la forme et la structure harmonique des chansons sont standardisées. Robert Springer soutient que le passage de musique rurale à musique urbaine, d'une part, et la professionnalisation graduelle des musiciens, d'autre part, vont contribuer à la normalisation de ces formes pour devenir une musique « à la fois plus régulière et plus prévisible, plus polie et plus uniforme » qu'elle ne l'était au départ¹⁵⁹.

Bien que le *blues* soit aujourd'hui indissociable de la guitare, et en particulier de la guitare électrique, l'usage de cet instrument — au départ acoustique — arrive tardivement à la fin du XIX^e siècle, comme le résultat des échanges avec Cuba. Plus tard, l'instrument électroacoustique survit avec l'électrification de la musique en restant un des instruments de base de l'ensemble *blues* jusqu'à nos jours¹⁶⁰.

La littérature spécialisée souligne avec fréquence que la contribution majeure de cette musique, à travers la guitare, est l'expression. Dans le contexte de la chanson, cet attribut sera produit par l'utilisation de techniques de jeu spécifiques et par la gestualité corporelle caractéristique des guitaristes. Car, contrairement à d'autres pratiques où le guitariste est une figure à part, indépendante, en charge du rôle attribué à l'instrument dans l'ensemble — « rythmique » ou « leader »¹⁶¹ —, dans la musique *blues* le guitariste et le chanteur sont fréquemment la même personne. Ainsi, la partie « leader » peut imiter les inflexions de la voix et jouer le rôle d'interlocuteur du chant à la manière *responsorial*, modalité d'où semblent dériver les *riffs* — courts extraits monodiques de caractère vocal. Mais aussi, elle peut servir

¹⁵⁷ FANELLI, *op. cit.* (note 162), p. 16.

¹⁵⁸ La forme de douze mesures va changer par une forme de huit ou de seize mesures avec un refrain, lorsqu'il se produit le processus d'urbanisation et de normalisation du *blues*, suite au contact avec le *jazz* et son intégration à l'industrie musicale. SPRINGER, *op. cit.* (note 150), p. 165.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁰ Gérard HERZHAFT, *La Grande Encyclopédie du blues*, Paris : Fayard, 1997 (Musique), p. 13, 17.

¹⁶¹ Les fonctions fréquemment attribuées à la guitare électrique dans la musique populaire sont ceux de « *rhythm guitar* » et « *leader guitar* » où la première est en charge de générer la structure harmonique avec le rythme spécifique du genre musical et la deuxième est en charge des moments de virtuosité tels que les *solo* ou les *riffs*. SEVSAY, *op. cit.* (note 135) ; Tony BACON et Lynn WHEELWRIGHT, *Electric guitar*, Grove Music Online, 31 janvier 2014.

pour les parties intermédiaires de la chanson, à la manière d'un interlude, qui sont exécutées visant à mettre en avant le caractère virtuose de l'instrumentiste.

Lorsque l'on examine le rôle symbolique de la guitare électrique dans les pratiques contemporaines, ce n'est pas complètement faux d'affirmer qu'il peut représenter une icône de la résistance de masse et un symbole d'une expression artistique authentique dans le *rock*¹⁶². De même, elle pourrait, comme le soutien Garvin Carfoot, jouer un rôle déterminant dans la remise en cause des discours dominants par sa capacité à mettre en évidence les frontières culturelles entre le bruit et le son musical¹⁶³. Ou bien elle pourrait être conçue également du point de vue du discours du genre ou de race, à travers le prisme des stéréotypes¹⁶⁴. Néanmoins, des traits caractéristiques, provenant des diverses musiques au *rock*, où le contenu symbolique est tout à fait distinct, sont présents aussi dans l'imaginaire contemporain de la guitare électrique et le *blues* est un exemple incontournable.

Certes, bien que présente, l'influence des guitaristes *blues* auprès des ceux de tradition savante n'est pas fréquente et c'est pour cette raison que la littérature ne l'a pas signalée. Comme on le verra dans les chapitres ultérieurs, cette influence est fortement présente notamment en termes de techniques de jeu¹⁶⁵. Cependant, les formes qui constituent cette empreinte filtrent le dispositif culturel qui entoure ces opérations d'exécution et qui renforce les intentions expressives de la musique sur le plan des affects.

4.1.2 Expressivité et techniques de jeu spécifiques

Certaines techniques de jeu permettent que l'utilisation de la guitare électrique dans la musique *blues* configure un type singulier d'expressivité musicale. Ces modes d'action cherchaient à imiter les inflexions de la voix à la manière de la plainte, la prière ou d'autres affects liés aux aspects religieux évoqués dans cette musique depuis ses origines. De ce fait, on identifie ces caractéristiques à des moments expressifs spécifiques.

¹⁶² Gavin CARFOOT, « Acoustic, Electric and Virtual Noise : The Cultural Identity of the Guitar », *Leonardo Music Journal*, vol. 16, 2006, titre du fascicule : *Noises Off: Sound Beyond Music*, p. 36.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁴ JAMESON, *op. cit.* (note 93), p. 133 ; WAKSMAN, *op. cit.* (note 133).

¹⁶⁵ On peut mentionner comme des exemples emblématiques le *Study for metal bottlenecks for e-guitar* de Rebecca Saunders, et *Sgorgo N* de Pierluigi Billone.

4.1.2.1 Le moments expressifs

Dans la forme conventionnelle de la chanson *blues* il y a trois moments où l'expressivité transmise grâce aux techniques de jeu est identifiable : le *solo*, les moments musicaux à la manière de *responsorial* et les *riffs*.

Le terme *solo* a trois significations :

1. Une pièce exécutée par un seul interprète ou une pièce pour un air avec accompagnement — dans la terminologie anglaise du XVIII^e siècle le terme était équivalent à « sonate » — ;
2. Dans une partition le terme est utilisé pour mettre en avant une partie instrumentale ou pour indiquer qu'une partie doit être prise par un instrument soliste plutôt que d'être doublé par un « ripiériste » ou par les chanteurs de la chorale ;
3. Dans la forme *concerto*, le terme désigne une section de la composition dans laquelle un soliste domine les autres parties instrumentales¹⁶⁶.

Observé de cette manière, le *solo* dans le *blues* fait appel aux moments de virtuosité où le guitariste-chanteur exécute un extrait soliste, fixé ou improvisé, selon le caractère que la chanson demande — vigoureux, tranquille, nostalgique ou lyrique. Dans les chansons *blues* on peut trouver des exemples un peu partout, mais celles que l'on entend dans l'album *Live in Chicago* (1999), de Luther Allison (1939-1997), sont remarquables par leur diversité. Dans la chanson « Cherry Red Wine », par exemple, la première partie culmine avec un premier *solo* de guitare de caractère vigoureux [02:07-05:04], renforcé par l'utilisation de l'effet *distortion*, divisé en deux parties : la deuxième [04:02-05:04] est plus calme que la première [02:07-04:02], toujours accompagnée par une deuxième guitare électrique, le clavier électrique, la batterie et à certains moments, les cuivres.

C'est précisément dans l'espace du *solo* où des expériences d'improvisation se manifestent. En fait, le guitariste anglais Derek Bailey, note que la tradition de l'improvisation dans la musique *rock* est héritée de la musique *blues* ; et lorsque l'on sort de cette influence, l'origine est celui de la musique électroacoustique :

¹⁶⁶ David FULLER, *Solo*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026159>.

*The derivation of almost all improvisation in rock is the blues. The main model for a rock musician is usually to be found amongst the black American blues players. What little improvising there is outside of this influence is usually of an experimental nature deriving mainly from electronic music*¹⁶⁷ .

Pour sa part, *responsorial* est une appellation qui fait référence à une technique utilisée dans nombre de musiques autour du monde. Par exemple, dans la musique sacrée du Moyen Âge, en Europe, elle consistait en une alternance entre un psalmiste et un chœur ou un groupe de fidèles. Après chaque verset, on reprenait le refrain, une « *responsa* », étant le plus souvent une acclamation simple¹⁶⁸. Dans le *blues*, le *responsorial* apparaît comme un échange dialogique entre la voix du chanteur et la guitare électrique. Pour certains auteurs, ce binôme « appel-réponse » provient directement de la tradition vocale africaine du chant du travail utilisé pour établir un rythme de travail de groupe¹⁶⁹. On peut reprendre « *Cherry Red Wine* » comme exemple, car la chanson commence avec une série de refrains suivis de moments mélodiques de la « *guitare leader* », et, simultanément, la « *guitare rythmique* »¹⁷⁰ joue le rôle accompagnateur harmonique de la voix en second plan [00:09-02:06]. On trouve un exemple plus net dans « *Bad Love* », du même album, lorsque Luther Allison simule entreprendre une discussion avec l'instrument. Ici, le guitariste produit des sons qui cherchent à imiter les expressions d'affirmation, de négation ou de réponse discursive aux questions posées par le musicien [07:15-08:52]¹⁷¹. Un exemple singulier est celui que l'on trouve dans la version de Gary Moore (1952-2011) de la chanson *blues*, « *Further Up The Road* »¹⁷². Dans l'interprétation en *live*, le guitariste entreprend un dialogue, un échange *responsorial* arrivant quasiment à un duel, avec le clavier électronique [3:06-4:38]¹⁷³.

Le *riff* désigne un court motif mélodico-rythmique répété successivement (*ostinato*), dont l'origine provient des sections *responsorial*, qui peut être répété sans le modifier ou qui peut être adapté aux progressions harmoniques de la chanson. En fait, le *riff* apparaît dans les débuts

¹⁶⁷ Traduction de l'auteur : « La dérivation de presque toute l'improvisation dans le rock est le blues. Le modèle principal d'un musicien de rock se trouve généralement parmi les joueurs de blues noirs américains. Le peu d'improvisation qu'il y a en dehors de cette influence est généralement de nature expérimentale dérivant principalement de la musique électronique ». Derek BAILEY, *Improvisation: its nature and practice in music*, New York : Da Capo Press, 1980 1993, p. 39.

¹⁶⁸ Gérard LE VOT, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Nouvelle édition augmentée [2ème édition], Paris : Minerve, 2001 1993 (Collection Musique ouverte), p. 189-190.

¹⁶⁹ MONGAN, *op. cit.* (note 9), p. 4.

¹⁷⁰ Luther ALLISON, *Luther Allison – Live In Chicago*, Alligator Records – ALCD 4869, 1999.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Cette chanson *blues* fut enregistrée pour la première fois en 1957 par Bobby « Blue » Blond.

¹⁷³ Gary MOORE, *Gary Moore Blues Alive*, Virgin, recorded 1992 1993.

de la musique *blues* au sein des accompagnements où le conflit entre le patron répétitif invariable et le changement d'harmonie constituera une des caractéristiques du genre. Plus tard, vers les années 1940 cette morphologie mélodico-rythmique deviendra une ressource surexploitée dans le *jazz* et puis, vers la fin des années 1960, il sera exploité également par les groupes de *rock*. Plus encore, il apparaîtra dans certaines musiques de danse ou électroniques durant les années 1980 et 1990¹⁷⁴. La forme la plus fréquente de ces moments mélodico-rythmiques apparaît dans les refrains, mais ils peuvent servir aussi d'introduction, comme dans « Move From the Hood » de l'album de Luther Allison précédemment cité [00:01-00 :38]¹⁷⁵.

4.1.2.2 La spécificité des techniques de jeu

Un nombre non négligeable des techniques de jeu inventées ou fréquemment utilisées par les guitaristes de *blues* ont joué un rôle décisif dans le développement ultérieur de la guitare électrique. Parmi celles qui demeurent les plus caractéristiques on peut en citer trois que l'on trouve sous des formes parfois plus développées dans des genres musicaux plus tardifs : le *bottleneck*, le *vibrato* et le *bend*.

La technique *bottleneck* consiste à faire glisser un dispositif métallique ou en verre sur les cordes, en produisant des *glissandi* sur une ou plusieurs cordes pour imiter les inflexions de la voix. Ce dispositif est inséré dans un des doigts de la main qui se situe sur le manche de la guitare. Généralement, la main contraire attaque les cordes soit par le pouce, soit par les doigts ou soit par un plectre — le plus fréquent est d'utiliser l'index et le majeur. Cette technique, bien qu'elle devienne caractéristique du *blues*, trouve ses origines auprès des guitaristes d'origine hawaïenne qui ont été à la mode aux États-Unis avant la Deuxième Guerre Mondiale¹⁷⁶ et qui vont influencer la musique du sud du pays¹⁷⁷. En réalité, la thèse sur l'origine du *bottleneck* dans le *blues* auprès des musiciens hawaïens est une réponse aux théories dites folkloristes des années 1960 et 1970 qui attribuaient son origine à des pratiques provenant de l'Afrique de l'Ouest ou de l'Afrique Centrale¹⁷⁸.

¹⁷⁴ J. Bradford ROBINSON, *Riff*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>.

¹⁷⁵ ALLISON, *op. cit.* (note 178).

¹⁷⁶ Gérard HERZHAFT, *La Grande Encyclopédie du blues*, Lieu de publication non identifié : Fayard, 1997, p. 29 ; Allison A. ALCORN, *Bottleneck guitar*, Oxford University Press, janvier 2015. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002275325>.

¹⁷⁷ Andy BENNETT et Kevin DAWE (dirs.), *Guitar cultures*, Oxford ; New York : Berg, 2001, p. 19.

¹⁷⁸ John W. TROUTMAN, « Stealin' the Slide », *Southern Cultures*, vol. 19, n° 1, Spring 2013, p. 41. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26216194>. Consulté le 9 juin 2022.

Aux États-Unis on trouve les traces liminaires de cette appropriation dans « Judge Harsh Blues » de Furry Lewis (1893-1981), dans le célèbre « Guitar Rag » de Sylvester Weaver (1897-1960)¹⁷⁹, ou encore dans « Dark Was the Night (Cold Was the Ground) » de Blind Willie Johnson (1897-1945)¹⁸⁰. Pareillement, la technique de *bottleneck* caractérisera la musique de personnalités telles que James « Kokomo » Arnold (1901-1968)¹⁸¹. Notons des singularités dans l'utilisation de cette technique comme celle de Charley Patton (1891?-1934), considéré par certains comme le créateur du *blues*, dans « A Spoonful Blues ». Dans cette chanson, Patton se fait accompagner à la guitare utilisant le *bottleneck*, mais d'une manière peu fréquente : il renverse le sens de l'imitation en faisant que la voix imite la guitare et non, comme habituellement, en faisant que la guitare imite la voix¹⁸².

Le *bottleneck* sera aussi utilisé par les guitaristes *blues* d'une époque beaucoup plus récente. Entre 1975 et 1980, le guitariste britannique Eric Clapton (1945-) l'utilise dans le contexte des hybridations formelles du *blues* avec la *pop* ou le *jazz*, comme dans « High » [00:18-00:24], de l'album *There's One In Every Crowd* (1975)¹⁸³, ou avec la *reggae* et le *rock*, comme dans « Swing Low Sweet Chariot » [00:12-00:22], de l'album *Timepieces : The Best of Eric Clapton* (1982)¹⁸⁴. Comme on peut le corroborer dans le **Tableau 21** (Annexes : Chapitre 4), Clapton enregistre neuf chansons différentes en utilisant cette technique entre 1975 et 1980¹⁸⁵. En dehors du *blues* le *bottleneck* sera intégré plus tard dans d'autres genres musicaux tels que le *country* ou le *rock*¹⁸⁶. Intéressante est son emploi par Sonny Sharrock (1940-1994) dans la pratique du *Free Jazz*. En 1990, à Prague, Sharrock utilise le *bottleneck* dans « Dick Dogs » pour créer des gestes énergétiques électro-phoniques à hauteur non défini, ainsi que pour créer une masse sonore complexe proche au bruit blanc avec l'effet de saturation [1:46-3:05]¹⁸⁷. Dans cette manière de Sharrock d'utiliser le *bottleneck*, le mouvement de la main gauche sur la touche détermine un

¹⁷⁹ ALCORN, *op. cit.* (note 184).

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ HERZHAFT, *La Grande Encyclopédie du blues, op. cit.* (note 184), p. 29.

¹⁸² Pour consulter cet enregistrement et d'autres avec la technique de *Bottleneck* aller : *Bottleneck Blues Wizards*, 17 mars 2013. Music Online: American Music database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/be%7Crecorded_cd%7Ccli_upc_805520190282.

¹⁸³ Eric CLAPTON, *There's One In Every Crowd*, RSO, 1975.

¹⁸⁴ Eric CLAPTON, *Timepieces : The Best of Eric Clapton*, RSO, 1970-1978 1982.

¹⁸⁵ Clapton utilise la technique de *Bottleneck* dans : « We've Been Told (Jesus Is Coming Soon) », « High », « Innocent Times », « Watch Out For Lucy », « Promises », « Early In The Morning », « Black Rose », « Hold Me Lord », « Swing Low Sweet Chariot ». Par ailleurs, il convient de mentionner que dans aucune chanson de l'album le plus récent *The Lady In The Balcony : Lockdown Sessions (Live)* (2021), Clapton utilise la technique de *Bottleneck*. Eric CLAPTON, Nathan EAST, Steve GADD et Chris STANTON, *The Lady In The Balcony : Lockdown Sessions (Live)*, Mercury/Universal, 2021.

¹⁸⁶ ALCORN, *op. cit.* (note 184).

¹⁸⁷ *Sonny Sharrock - Dick Dogs (Live In Prague 1990)*, 4:03, [s.1.] : [s.n.], 25 novembre 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zDLGFMGsTbw>. Consulté le 21 mars 2023.

profil approximatif et non pas les hauteurs précises (comme dans une mélodie traditionnelle) et le réduit à une masse sonore en mouvement continu, grâce aux *glissandi*. Le profil mélodique existe sur une forme plus abstraite que la ligne mélodique conventionnelle.

Le *vibrato* (du latin « *vibrare* »), est défini aujourd'hui comme une fluctuation régulière, plus ou moins prononcée ou plus ou moins rapide, de la hauteur, de l'intensité ou des deux. Dans un sens traditionnel, elle ne se limite pas au simple ornement, mais ajoute aussi un sens expressif ou d'émotion suggérée. Durant le XX^e siècle le terme se standardise et prend la place d'autres termes utilisés pour se référer aux techniques similaires (*flattement*, *flatté*, *balancement*, *balancé*, *plainte*, *langueur*, *verre cassé*, *tremolo*, *tremolo sforzato*, *ardire*, *trilletto*, *Bebung*, *Schwebung*)¹⁸⁸. Dans la culture occidentale on a des registres de cette technique datant du Moyen Âge et son étude montre qu'elle a été développée de façons diversifiées selon les instruments et les époques¹⁸⁹. Les archives historiques révèlent que le *vibrato* a fait partie de la pratique des instruments à cordes pincés en Occident depuis des siècles : à partir de le XVII^e siècle, pour le luth, et du XVI^e siècle, pour la *vihuela*¹⁹⁰. À présent, le *vibrato*, ainsi que le *trémolo*, est abordée par les musiques audionumériques et informatiques dans la perspective des techniques de synthèse par modulation, en particulière la modulation d'amplitude et de fréquence¹⁹¹. Quant à la guitare électrique, il fait partie des principales techniques de la main gauche, moins comme une technique expressive et plus comme un « effet » systématiquement étudié, au travers la production des oscillations variant simultanément la fréquence et l'amplitude de la note¹⁹².

Dans le *blues*, le *vibrato* est fréquemment utilisé pour ajouter un sens expressif en imitant les inflexions de la voix chantée. L'exemple du guitariste B.B. King (1925-2015) illustre bien, comment elle sera utilisée pour renforcer la vocalité immanente dans les mélodies jouées par la guitare électrique. En effet, le *vibrato* et les mélismes caractérisent la façon de chanter de B.B. King en s'approchant du style des chanteurs noirs californiens¹⁹³, ce qui révèle le lien imitatif entre la voix et la guitare. En fait, B.B. King pratique ce qu'il appelle « *finger vibrato* » qui

¹⁸⁸ G. MOENS-HAENEN, *Vibrato*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>. Consulté le 17 juillet 2022.

¹⁸⁹ Nors S. JOSEPHSON, « *Ars Subtilior* », in *Grove Music Online*, [s.l.] : Grove Music Online, 2 janvier 2001, p. 52-53.

¹⁹⁰ JOSEL et TSAO (dirs.), *op. cit.* (note 92), p. 52-53.

¹⁹¹ ROADS, *L'audionumérique : musique et informatique.*, traduit par Jean de REYDELLET, 2^eème édition, Paris : Dunod, 2007, p. 479.

¹⁹² JOSEL et TSAO (dirs.), *op. cit.* (note 92), p. 52-53.

¹⁹³ SPRINGER, *op. cit.* (note 150), p. 209.

consiste à reproduire les effets de *glissando* (du *Bottleneck*) « en faisant vibrer ses doigts tout en jouant la note »¹⁹⁴. Dans un concert donné en Afrique en 1974, maintes fois le guitariste exécute un *vibrato* considérablement rapide, voire nerveux, en enlevant le pouce de la main gauche du manche de l'instrument¹⁹⁵. Cette façon de faire s'éloigne de la convention selon laquelle le pouce doit se situer derrière le manche afin de servir de stabilisateur de la main, en permettant ainsi de faire aisément les mouvements d'adduction et de pronation que le geste demande¹⁹⁶. Cette technique de jeu sera exploitée dans des musiques plus tardives comme dans la musique *rock* avec des variantes singulières. C'est le cas du *vibrato* réalisé par le guitariste électrique de *rock* Yngwie Malmsteen¹⁹⁷ qui consiste à contrôler la fluctuation de la corde avec un mouvement vertical, en faisant monter la hauteur jusqu'à un demi-ton¹⁹⁸.

La technique connue sous l'appellation de « *Bend* », ou « *Bending* », permet de varier la hauteur des sons sous la forme d'un *glissando* ou *portamento* en tirant les cordes vers le haut ou vers le bas avec un des doigts positionnés sur les frets. Réalisé sur les cordes graves, le geste est soutenu par un mouvement de tendance à la pronation de la main et sur les cordes aiguës un mouvement de l'avant-bras en supination accompagne le geste¹⁹⁹. Pour illustrer on peut citer encore l'album *Live in Chicago* de Luther Allison. Dans cet enregistrement, le guitariste utilise nombre de fois le *bending* dans les trois moments expressifs précédemment décrits. Lorsqu'il le fait dans le *solo*, l'expressivité augmente quand le *bending* se fait sur les fréquences les plus aiguës du registre. Il est intéressant de signaler que cette technique de jeu n'est pas exclusive du *blues* ; des guitaristes de *jazz* l'ont utilisé de manière moins fréquente. On trouve un exemple dans l'introduction de « I'm Coming, Virginia » [00:04-00:09] de « Bix » Beiderbecke (1903-1931), où Eddie Lang exécute à la guitare un petit *solo* en utilisant le *bending*, à la manière du *blues*.

En fin, pour se donner une idée de l'actualité du *bend* pour les musiciens ayant un héritage de la musique *blues*, il est intéressant de regarder ce qui a été récemment publié par Carlos

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹⁵ *B.B. King Live in Africa '74*, DVD, 48 min approx., [s.l.] : Gravity Ltd., 1998.

¹⁹⁶ Marc PAPILLON et Romaric HOLLER, *La main du guitariste : anatomie, technique et performance : The guitarist's hand : anatomy, technique and performance*, Montauban, France : Alexitère, 2011, p. 56.

¹⁹⁷ Pour plus d'information sur ce guitariste, aller au Chapitre 6 : La « Guitare électrique *rock* ».

¹⁹⁸ Dans le morceau d'orientation *blues* « Blue » on peut identifier l'utilisation de cette manière du *vibrato*. Yngwie MALMSTEEN, *Alchemy*, Pony Canyon & Spitfire Records, 1999.

¹⁹⁹ PAPILLON et HOLLER, *op. cit.* (note 204).

Santana. Sur le compte officiel Instagram du guitariste, dans une série intitulée « Carlos Santana Master Class » il a été publié en décembre 2022 une leçon sur cette technique :

The bend is important to play juicy music into the juicy notes. [...] Bend is like putting one knee in the ground and imploring. [...] Notice that when [sic] and I start bending it, that has to feel like a warm tear rolling down your cheek, a long one, a really deep one. [...] Those notes are like you are crying and [sic] are coming up and you are slobbering. [...] Sad and lonely doesn't have to be miserable and reached, and pathetic, they can be very elegant²⁰⁰.

Ainsi, le *bottleneck*, le *vibrato* et le *bend* appartiennent au répertoire expressif du *blues*, permettant à l'instrument de maintenir un caractère vocal caractéristique, qui le distingue d'autres genres populaires — du *jazz*, par exemple²⁰¹.

4.1.3 Expression du corps-musicien

Dans le *blues* les expressions faciales et les mouvements du corps font partie du dispositif interprétatif qui permet au musicien de transférer l'expression vocale vers le geste instrumental. La fonction expressive de la guitare électrique passe par l'utilisation des gestualités quasi théâtrales, qui renforcent la vocalité immanente dans les techniques de jeu précédemment décrites, cherchant la transmission d'une émotion spécifique. Le visage de l'interprète sera donc un moyen de transfert d'une expressivité propre à la voix humaine et un élément permettant de véhiculer avec plus de netteté les contenus expressifs recherchés au travers des techniques opératoires. De cette manière, le *bending* ou le *vibrato* sont renforcés par les expressions faciales du guitariste-chanteur qui donne à entendre, lui-aussi, l'imitation figurée du chant :

²⁰⁰ Traduction de l'auteur : « Le *bend* est important pour jouer de la musique juteuse dans les notes juteuses. [...] *Bend*, c'est comme mettre un genou dans le sol et implorer. [...] Remarquez que lorsque [sic] et je commence à faire le *bend*, cela doit ressembler à une larme chaude qui coule sur votre joue, une larme longue, très profonde. [...] Ces notes sont comme si vous pleuriez et [sic] arriviez et que vous bafouilliez. [...] Triste et solitaire n'a pas besoin d'être misérable et atteint, et pathétique, il peut être très élégant ».

²⁰¹ Dan LAMBERT, « From Blues to Jazz Guitar », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 34.



Figure 6 : B.B. King en concert à Paris en 1969.²⁰²

On doit se rappeler que cette expressivité remonte aux origines du *blues* rural, avant qu'elle commence à se domestiquer par le virage vers le *jazz*. Période dans laquelle le *blues* se transforme en faisant des paroles moins allusives et moins à portée sociale ou politique, et en partant d'une interprétation qu'exprimait « des sentiments plus nuancés d'une façon plus posée²⁰³ ». Parallèlement, cette transformation est en adéquation avec l'adhésion du *blues* à l'industrie commerciale qui a entraîné, elle aussi, des évolutions et des transformations. À cet égard, Robert Springer observait des changements sur le plan de l'interprétation :

On ne peut donc s'attendre à la même subtilité ni à la même intimité, et encore moins à une communauté de vues et d'aspirations entre l'interprète et ceux qui l'écoutent. Plus que jamais, le blues a perdu ses fonctions traditionnelles et il ne reste de lui qu'un art du spectacle. Les artistes polissent leur tour de chant et [...] se dotent de ce qu'on appelle outre-Atlantique une « routine », c'est-à-dire un jeu de scène préparé à l'avance dont le but semble être de tromper l'ennui des spectateurs²⁰⁴.

En fait, les *gimmicks*, comme on appelle ces mouvements expressifs du corps, sont présents depuis les débuts du genre. André Fanelli affirme que le *bluesman* Charley Patton, considéré comme le fondateur du « Delta Blues », et le créateur du *blues* « sur sa forme la plus achevée », avait la qualité expressive des gestes mimiques, ce qui le distinguait des autres musiciens²⁰⁵.

Dans le concert en Afrique précédemment cité, B.B. King interprète ses chansons en faisant appel à des ressources expressives à travers les gestes corporels dans une logique de spectacle.

²⁰² Guy Le Querrec, B.B. King (États-Unis), jazzman, guitariste et chanteur. Salle Pleyel. 8ème Arrondissement. 252 rue du Faubourg Saint-Honoré. Paris, France. 1969. <https://jstor.org/stable/community.9878389>.

²⁰³ SPRINGER, *op. cit.* (note 150), p. 165.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁵ FANELLI, *op. cit.* (note 162), p. 38.

Le virtuosisme instrumental est accompagné par des expressions faciales visant entretenir le public. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'une manifestation expressive immanente à la musique et à sa gestualité propre, elle est aussi une stratégie théâtrale pour accrocher le public. Un phénomène similaire a été signalé par un des témoignages cités par Derek Bailey²⁰⁶ quand, lors d'une improvisation, le *jazzman* se rend compte de l'efficacité de l'effet musical auprès du public et il le répète en produisant une « méthode commerciale ».

Avec les éléments examinés dans ce chapitre, on constate que le *blues* a permis le développement d'un type spécifique d'expression musicale transmise au travers de la guitare électrique dans une conjonction entre des techniques de jeu, en imitant les inflexions de la voix chantée, et une configuration gestuelle du corps-musicien. On a pu remarquer que l'expressivité musicale passe par les techniques de jeu attribuées comme propres à la guitare électrique, renforcées par un geste illustratif, voire une pantomime, de la part de l'interprète. Ces conditions historiques sont fondamentales dans la mesure où, comme on le verra dans les chapitres ultérieurs, la tradition savante a hérité un certain nombre de ces techniques en excluant l'expressivité transmise par le corps du musicien et le dispositif expressif qui l'accompagne. Dans la même voie, on verra également qu'à un certain degré il existe une neutralisation de l'expressivité du corps-musicien dans la tradition savante contemporaine, et qu'elle demeure, comment on le précisera plus tard, un des traits caractéristiques des quelques pratiques interprétatives.



Figure 7 : B.B. King en concert à Paris en 1982.²⁰⁷

²⁰⁶ BAILEY, *op. cit.* (note 175), p. 44.

²⁰⁷ Guy Le Querrec. B.B. King (États-Unis), *bluesman*, chanteur et guitariste. Paris Jazz Festival, 3^{ème} édition. Théâtre Musical de Paris, 1 Place du Châtelet. 1^{er} arrondissement, Paris, France. Concert le mercredi, 27 octobre 1982 à 20h30. <https://jstor.org/stable/community.32465322>.



*Figure 8 : B.B. King en concert à Saint-Denis en 1994.*²⁰⁸

²⁰⁸ Guy Le Querrec. B.B. King, bluesman et guitariste américain. 11^{ème} Banlieues Bleues Jazz Festival « Jazz en Seine Saint-Denis ». Département de Seine Saint-Denis, ville de Saint-Denis, France, 1994. <https://jstor.org/stable/community.9868182>.

CHAPITRE 5 : « GUITARE ÉLECTRIQUE JAZZ »

Le terme de « guitare électrique jazz », en dehors de la connotation concernant le genre, fait appel à deux catégories de développement musical : l'institutionnalisation des pratiques et l'exploration visant l'innovation du langage. En ce sens, trois facteurs permettent d'identifier les éléments qui ont caractérisée la pratique de la guitare électrique dans cette tradition : l'identité à travers les critères organologiques, la normalisation des pratiques instrumentales et la logique de l'innovation par le biais de l'improvisation.

5.1 L'institutionnalisation et la réorientation des pratiques

De son origine en tant que manifestation populaire au sein de la musique *blues* jusqu'à maintenant où elle est considérée, sous ces formes contemporaines, comme une musique savante, la musique *jazz* occupe une place singulière dans l'histoire des musiques du XX^e siècle. La guitare suivra de près ce développement dans une oscillation entre les conventions et les innovations sur le plan des techniques instrumentales, d'abord en qualité d'instrument acoustique et plus tard dans sa configuration amplifiée²⁰⁹. Ainsi, à l'époque de l'électrification de la guitare, les fonctions musicales qui commençaient à s'installer depuis quelque temps dans la pratique du *jazz* doivent s'adapter ou se modifier progressivement pour répondre aux nouvelles exigences de l'époque.

Dans le chapitre précédent on a pu voir que l'image de la « guitare électrique *blues* » se configure à partir d'usages instrumentaux qui permettent de l'identifier dans sa singularité. Maintenant la tâche consiste à proposer, à partir de la littérature spécialisée²¹⁰, trois critères permettant d'identifier ce que « guitare électrique *jazz* » veut dire aujourd'hui.

Deux conditions préalables priment dans cette enquête. Premièrement, si l'on reconnaît la catégorie « guitare électrique *jazz* », c'est grâce à des spécificités propres du *jazz*, d'une part, et grâce aux traits caractéristiques qui se manifestent dans la manière d'utiliser l'instrument dans cette musique, d'autre part. Deuxièmement, une identité musicale quelconque est

²⁰⁹ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, op. cit. (note 169), p. 5.

²¹⁰ En France, la littérature spécialisée sur la guitare dans le *jazz* demeure limitée. Quelques textes rares se trouvent dans les archives de la BNF : Maurice J. SUMMERFIELD, *The jazz guitar: its evolution and its players*, 2e édition, Gateshead : Ashley Mark Publ, 1979, 239 p. ; MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, op. cit. (note 169). Pour ce chapitre on a consulté deux textes supplémentaires : SALLIS (dir.), op. cit. (note 153) ; YANOW, op. cit. (note 153).

nécessairement accompagnée d'un processus d'institutionnalisation des pratiques. C'est-à-dire, l'identification de traits caractéristiques d'une musique passe par l'homogénéisation des styles qui la constituent et par la standardisation des techniques instrumentales. Dans cette perspective, si l'on arrive à reconnaître les attributs caractéristiques de ce qui est considéré comme « guitare électrique *jazz* », son identité donc, on arriverait à distinguer également les indices de la standardisation de ces pratiques. Un texte comme *The Great Jazz Guitarists : the ultimate guide* (2013), de Scott Yano, permet de constater à quel point ces deux conditions sont présentes dans la conception de cette catégorie : le catalogue des guitaristes est construit principalement en fonction de leur contribution au genre (albums et enregistrements célèbres auprès du public), de leurs collaborations avec des musiciens de *jazz* reconnus et de leur parcours pédagogique²¹¹.

Dans ce chapitre, on propose que la catégorie « guitare électrique *jazz* » passe d'abord par une considération de type organologique relative au rapport entre la marque de l'instrument et la reconnaissance historique attribuée à un guitariste célèbre. Ensuite, cette catégorie découle de l'ensemble des pratiques caractéristiques dans l'histoire du *jazz* qui circonscrivent simultanément deux pôles opposés, à l'égard de son évolution. Premièrement, la normalisation de l'improvisation et la définition stylistique à partir de la tradition. Deuxièmement, la recherche d'innovation au travers de l'expérimentation par le biais de l'improvisation. Autrement dit, il s'agit d'établir d'abord le possible rapport existant entre le concept « guitare électrique *jazz* » et un type spécifique d'instrument ; puis, d'identifier l'axe de normalisation des pratiques qui a caractérisé l'histoire du genre ; finalement, il consiste à décrire le sens de l'innovation instrumentale fondée sur la logique de l'expérimentation. Cette constatation permettra de tisser le lien entre les fonctions musicales léguées à l'instrument en fonction de critères spécifiques propres à la pratique instrumentale.

5.2.1 Identité à travers des critères organologiques

Dans une publication récente, Régi Dumoulin (2022) signale continuellement le rapport intime entre les premiers modèles *archtop* de type *Hollow-body* et les guitaristes de *jazz*²¹². En effet, la « guitare électrique *jazz* » est fréquemment associée à l'utilisation du modèle *Hollow-*

²¹¹ YANOW, *op. cit.* (note 153).

²¹² DUMOULIN, *op. cit.* (note 132), p. 183,185,186,188,189.

body, ce que la littérature semble vouloir changer. À la fin des années 1970, Maurice J. Summerfield expliquait :

*The manufacture of steel string guitars, suitable for jazz until recent times has always been dominated by makers in the United States of America. The leader and most important of these has been the Gibson company*²¹³.

Dans cette partie du livre où Summerfield se livre à l'examen de l'évolution de la guitare au sein de *jazz*, l'auteur fait entendre que certains guitaristes ne se limitent pas aux modèles Gibson qui s'imposaient dans le marché. Au contraire, ils seront autour d'une démarche d'exploration des possibilités instrumentales divergentes. Summerfield mentionne, par exemple, l'évolution des marques Rickenbacker et Fender, ainsi que les modèles japonais tels qu'Ibanez et Yamaha²¹⁴, ou encore les modèles D'Angelico et Maccaferri²¹⁵. Quelques années plus tard, au milieu des années 1980, Norman Mongan (1985) affirmait, dans un sens similaire à Summerfield, que la « guitare de *jazz* » n'était pas une question d'instrument, car, historiquement, les guitaristes de *jazz* ont utilisé des modèles très variés²¹⁶. Dans le Chapitre 15 de son livre, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, il aborde le catalogue de guitares acoustiques, amplifiées ou électriques utilisées par les musiciens *jazz*²¹⁷. Face aux efforts de Summerfield et Mongan de défendre la pluralité dans la pratique, quant au choix de l'instrument, on trouve encore aujourd'hui une tendance des guitaristes *jazz* à utiliser plus fréquemment le modèle *Hollow-Body*. Comment arrive-t-on à cette situation historique ?

L'insertion de la guitare amplifiée a lieu au début du XX^e siècle, et elle substituera le banjo dans les ensembles de *jazz* dont le rôle était fondamentalement l'accompagnement harmonique-rythmique²¹⁸. Jusqu'aux années 1930, les guitares les plus courantes chez les musiciens étaient proches du modèle classique mise au point par Antonio de Torres (1817-1892) entre 1850 et

²¹³ Traduction de l'auteur : « La fabrication de guitares à cordes d'acier, adaptées au jazz jusqu'à une époque récente, a toujours été dominée par les fabricants aux États-Unis d'Amérique. Le leader et le plus important d'entre eux a été la société Gibson » SUMMERFIELD, *op. cit.* (note 218), p. 25.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 229-230.

²¹⁶ Mongan consacre le Chapitre 15 « Des guitares de jazz » au répertoire de guitares acoustiques, amplifiées ou électriques utilisées par les musiciens de *jazz* : MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 229-237.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Nick LUCAS et Jas OBRECHT, « Nick Lucas », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 12-19 ; Charles MITCHELL, « Ralph Towner : A Chorus of Inner Voices », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 180-191 ; Joachim E. BERENDT, « The Guitar », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 146-164.

1860²¹⁹. Ce n'est qu'au début des années 1940 que la majorité des guitaristes *jazz* adoptèrent l'instrument amplifié²²⁰. Charlie Christian (1916-1942) ne fût le premier à introduire cet instrument dans le *jazz*, mais il sera considéré un des premiers grands artistes de l'instrument²²¹. Les *solos* emblématiques des morceaux tels que « Flying Home »²²² [00:53-01:40] ou « I Got Rhythm »²²³ [00:40-01:15] alimentent l'idée que Christian contribue avec une utilisation plus « moderne »²²⁴. En effet, il sera associé à l'utilisation du modèle Gibson ES-150. Autre indicateur du lien entre genre musical, guitariste et instrument est l'exemple d'Eddie Lang (1902-1933), considéré par certains comme le créateur de la « guitare jazz », le premier à graver des *solos*²²⁵ et à mettre cet instrument au même rang que les instruments à cuivres et le piano²²⁶. Durant les années 1920, Lang utilisait pour ses enregistrements le modèle Gibson L4 — un des premiers modèles mis au point avec amplification²²⁷. Certes, il n'était pas le seul puisqu'à la même époque d'autres guitaristes commençaient à utiliser des instruments similaires, mais ce modèle sera associé à Lang. Nonobstant le fait que la guitare eût des problèmes de puissance sonore dans les ensembles instrumentaux durant la période des *Big Bands*, entre 1930 et 1940, elle n'engagera l'intérêt des musiciens que quelques années plus tard²²⁸.

Le luthier Mario Maccaferri (1900-1993) contribue à la recherche organologique avec un nouveau dispositif consistant en une double caisse de résonance pour rendre la guitare plus sonore. C'est au milieu des années 1930 que Maccaferri a le premier contact avec le *jazz* grâce au fabricant d'instruments et entrepreneur Henri Selmer, qui, à son tour, cherchait à produire une guitare qui s'adapte aux différents genres musicaux. Déjà à l'époque, le modèle fabriqué par Maccaferri fut considéré comme révolutionnaire grâce au « pont coupé » — qui permettait à la main gauche du musicien de monter dans les aigues aisément pour gagner en virtuosité —, au résonateur à double caisse et à l'esthétique du dessin de l'instrument²²⁹. Plus tard,

²¹⁹ Joël DUGOT, *La guitare de Django, Selmer et Mario Maccaferri*, Philharmonie de Paris, 6 octobre 2012 *Django Reinhardt, hier et aujourd'hui*. Philharmonie de Paris à la Demande.

²²⁰ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 97.

²²¹ Charlie Christian, *The First Master Of The Electric Guitar - CD A*, JSP Records, 4 juillet 2006. Music Online: Jazz Music Library database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity%7Crecorded_cd%7C997455.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ BERENDT, *op. cit.* (note 226), p. 147,149.

²²⁵ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 77.

²²⁶ SALLIS (dir.), *op. cit.* (note 153), p. 3.

²²⁷ James SALLIS, « Eddie Lang », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 20-32 ; MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 28.

²²⁸ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 77 ; SALLIS (dir.), *op. cit.* (note 153), p. 4.

²²⁹ Joël DUGOT, *La guitare de Django, Selmer et Mario Maccaferri*, Philharmonie de Paris, 6 octobre 2012 *Django Reinhardt, hier et aujourd'hui*. Philharmonie de Paris à la Demande.

Maccaferri laissera Henri Selmer et ce dernier produira un modèle inspiré du modèle du luthier italien. En fait, c'est sur ces deux guitares que Django Reinhardt (1910-1953) joue dans sa carrière. Il jouait principalement sur un modèle Maccaferri et probablement il aurait participé à la mise au point du modèle Selmer²³⁰.

Le contact de Reinhardt avec la guitare électrique a lieu en Amérique. Comme en a témoigné le violoniste Stéphane Grappelli (1908-1997), associé de Reinhardt pendant des années, le gitan arrivera à New York — par invitation du pianiste américain Duke Ellington (1899-1974) —, sans sa guitare, étant obligé d'utiliser les guitares électriques présentes à l'époque aux États-Unis²³¹. Il paraît que durant la période de 1946 à 1947, Reinhardt joue sur un modèle Gretsch « Harry Volpel »²³². Plus tard, en 1951, le gitan va reprendre la guitare électrique qui demeurera son instrument, presque exclusif²³³.

Probablement un des moments où la guitare *Solid-body* a été utilisée de manière plus fréquente dans le monde du *jazz* est durant la période des hybridations avec les diverses formes qui prenaient le *rock* depuis la fin des années 1960. À ce sujet, Norman Mongan, dans le Chapitre 13 « Jazz/Rock : la fusion » de son *Histoire de la guitare dans le jazz* (1985), fait l'effort d'approcher les acquis instrumentaux obtenus par les musiciens du *rock* et du *jazz* dans un contexte d'ouverture et d'apparente internationalisation du langage²³⁴. Il propose, par exemple, que les contributions de Jimi Hendrix adhèrent au développement du *jazz* de par son origine (le *blues*), les inflexions du genre et les manières d'interpréter la musique²³⁵. En vérité, la rupture avec les conventions du *jazz*, de même qu'avec le stéréotype d'utiliser les modèles *Hollow-body* a lieu grâce à l'utilisation des pédales d'effets ou à la modification des sonorités via les techniques de studio. C'est cela que l'on peut entendre dans « Herman Wright », dans l'album *Lady Coryell* (1968), du guitariste Larry Coryell (1943-2017), avec l'utilisation de la pédale *wah-wah* et de la distribution sonore des guitares en stéréo [00:00-00:46], ou dans « Sunday Telephone », du même album, avec l'emploi des attaques sur des cordes étouffées, dans le registre aigu de l'instrument [00:00-00:28]²³⁶.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Cent ans de mémoire du jazz : Les voyageurs sans bagage [deuxième volet]*, Streaming Vidéo, 49'04", [s.l.] : [France] MCM Classique jazz ; Muzik ; Telescope audiovisuel, 1999, 1999. Philharmonie de Paris à la Demande.

²³² MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 57.

²³³ *Ibid.*, p. 59.

²³⁴ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 6), p. 193-218.

²³⁵ *Ibid.*, p. 196-197.

²³⁶ Larry CORYELL, *Lady Coryell*, Vanguard, 1968.

Certaines pratiques de la « guitare électrique *jazz* » passent par l'influence de la « guitare classique », ce qui implique un choix de l'instrument qui privilégie le son de la guitare acoustique en dépit des modèles *Hollow-body* ou *Solid-body*²³⁷. C'est le cas de Ralph Towner (1940-) qui utilise une guitare acoustique à douze cordes en s'approchant de la musique dite « classique », par le son acoustique et par l'utilisation d'une technique des doigts adaptée²³⁸. Un exemple plus actuel de cette hybridation est Anthony Lamont Garcia, guitariste d'origine australienne qui depuis plus de vingt ans défend une approche musicale qui fait convergence entre la tradition de la guitare classique et la tradition de l'improvisation dans le contexte de la pratique du *jazz*²³⁹.

Le stéréotype qui lie l'utilisation du modèle *Hollow-body* à la musique *jazz* est en rapport direct avec l'instauration d'une histoire du genre où les guitaristes emblématiques deviennent les références paradigmatiques, et, par extension, les modèles des guitares qu'ils utilisent. En vérité, la normalisation de la pratique à travers l'instrument est moins présente dans le *jazz* que dans la tradition de la « guitare classique », par exemple, où le modèle d'Antonio Torres est devenu la référence incontournable de la pratique de la guitare classique « moderne ». Le fait est que la « guitare électrique *jazz* » participe au développement du genre indépendamment des aspects purement organologiques et cela est identifiable grâce à l'observation des deux pôles extrêmes concomitants : d'un côté la guitare électrique dans le *jazz* le plus conventionnel où l'improvisation est un élément constitutif de son identité, et de l'autre, la guitare électrique à partir de l'axe le plus radical du *jazz*, où l'improvisation est utilisée comme méthode de recherche d'innovation du langage.

5.2.2 Normalisation de l'improvisation et les fonctions musicales

Dans la pratique de la « guitare électrique *jazz* » se produit un phénomène de standardisation qui consiste à normaliser les procédés de l'improvisation. Cela permet au genre de constituer dans ces caractéristiques propres, donc de faire singularité, tout en perfectionnant ces techniques et ces procédés instrumentaux. Avec cet instrument, ce mécanisme de sophistication locale opère autour de fonctions centrées respectivement sur la rythmique et la mélodie. Malgré

²³⁷ Norman MONGAN, « Jazz et Guitare Classique », in *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, Paris : Éditions Filipacchi (version française), 1986, p. 145-154.

²³⁸ MITCHELL, *op. cit.* (note 226), p. 181-182.

²³⁹ Anthony LAMONT GARCIA, *STRINGSHIFT. Solo Guitar Improvisation : Process, Methodology and Practice*, Thèse de doctorat, Tasmanian College of the Arts - Conservatorium of Music / University of Tasmania, Tasmania, Australia, septembre 2014, 207 p.

les discours qui signalent que les guitaristes *jazz* ont révolutionné la pratique instrumentale, les rôles que joue la guitare électrique ne dépassent pas les deux fonctions attribuées historiquement. Car, ses fonctions se réduisent pratiquement au soutien rythmique-harmonique et à la mélodie. C'est dans ce sens que s'instaure une normalisation de l'improvisation non pas comme une méthode de recherche de nouveaux moyens expressifs ou fonctionnels, mais plutôt comme un signe d'identification stylistique. Cette ambiguïté qu'entretiennent l'improvisation et l'innovation est liée aux formes et styles divers. Dans son article « The Guitar Jazz » Leonard Feather (1996) propose quatre catégories pour identifier les variantes dans la guitare :

1. Les guitaristes « *loyalists* » (loyaux) : les différentes générations qui adhèrent à la tradition du *swinging* à la Charlie Christian. L'auteur cite Joe Pass (1929-1994) et Herb Ellis (1921-2010) comme les références incontournables de cette catégorie²⁴⁰. À ce propos, Mongan (1985) signalera l'influence de Christian dans les deux écoles qui existaient pendant les années 1940, à la naissance du *be-bop*²⁴¹.
2. Les guitaristes « *blues* » : ceux qui sont héritiers de la tradition du *blues* — des guitaristes-chanteurs pour la plupart — parmi lesquels l'auteur cite B.B. King (1925-2015), Muddy Waters (1913-1983), Buddy Guy (1936-), Mike Bloomfield (1943-1981).
3. Les guitaristes « *Ethnic-specialists* » : ceux qui empruntent certaines caractéristiques d'autres cultures telles que le Moyen Orient, l'Inde, la Hongroie ou l'Amérique du Sud ; l'auteur cite Gabor Szabo (1936-1982) ou les brésiliens Oscar Castro Neves (1940-2013) et Baden Powell (1937-2000).
4. Les guitaristes « *rock and jazz-rock* » : les plus nombreux, d'après l'auteur, qui se caractérisent par le fait de traiter le son de la guitare au moyen des effets²⁴², et il cite Carlos Santana (1965-), Frank Zappa (1940-1993), Eric Clapton (1945-), ou encore Jimi Hendrix (1942-1970) comme des références.

Proche de Feather, Summerfield rassemble les deux dernières catégories dans une seule selon le même critère, l'innovation : l'« Avant-garde, Jazz/Rock/Soul/Indo/African/Free »²⁴³. Le fait est que dans les récits de l'histoire du *jazz* on distingue une période de bouleversement, d'échange et d'évanouissement des frontières stylistiques. En fait, malgré l'apparente

²⁴⁰ Dans d'autres références bibliographiques on trouve le rapport entre ce « jazz pur », plus « sophistiqué », plus « traditionnelle », et la manière de jouer des guitaristes tels que West Montgomery, Joe Pass ou Jimi Hall. NOONAN (dir.), *op. cit.* (note 154), p. 3.

²⁴¹ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 6), p. 98.

²⁴² Leonard FEATHER, « The Guitar in Jazz », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 9.

²⁴³ SUMMERFIELD, *op. cit.* (note 218), p. 12.

standardisation du *jazz*, l'histoire du genre cherche à revendiquer des innovations au travers de ces figures paradigmatiques.

Django Reinhardt, par exemple, sera considéré comme un innovateur à son époque et jusqu'à présent²⁴⁴. D'après certains, l'héritage du guitariste ne se limite pas au développement du genre *jazz manouche*, venant des communautés gitanes ; il consiste à faire de la guitare un instrument soliste dans une période où elle était reléguée à la place d'instrument accompagnateur²⁴⁵. Paradoxalement, Eddie Lang est considéré aussi comme un innovateur presque pour des raisons similaires : « Lang fut un innovateur dans la mesure où, à lui seul, il donne un rôle important à la guitare dans les petites formations de jazz²⁴⁶ ». Encore plus significatif est le fait qu'aucun de ces deux guitaristes soit mentionné dans les périodes d'innovations majeures listées par Summerfield dans : « *A chart showing there guitarists who have had an important influence on the evolution of the jazz guitar from the beginning of jazz music to the present day*²⁴⁷ ».

Il est nécessaire de mentionner un élément qui se présente dans la pratique de la guitare dans les musiques populaires examinées ici. Il s'agit du rapport entre l'identité de l'instrument à l'intérieur d'un genre spécifique et les techniques de jeu qui permettent l'institutionnalisation de cette identité. Par exemple, l'utilisation de la technique *bend*, examinée dans le chapitre précédent, n'est pas fréquente dans la musique *jazz*. Bien qu'il y ait eu des échanges entre ces deux genres et qu'ils partagent les mêmes origines, la technique *bend* ou « note blues » est restée plus comme une ressource expressive du *blues* que du *jazz*. Certes, il y a des guitaristes *jazz* qui l'utilisent, mais pas de manière systématique. Tal Farlow (1921-1998), par exemple, l'utilise dans l'introduction de « I'll Remember April » [00:10] (1969)²⁴⁸. Outre les genres plus spécialement examinés ici, on a l'exemple de la musique *funk*, où la guitare électrique renforce les rythmes en syncope grâce à la technique de jeu appelée « *Chicken scratch* ». Elle consiste à attaquer trois notes de l'accord en cours avec les trois cordes supérieures, faisant des séquences entre « *mute* » et « *ordinario* » en improvisant à l'intérieur du patron rythmique – la sélection des *pickups* est indispensable car elle permet de souligner la couleur caractéristique. Dans cette

²⁴⁴ *Cent ans de mémoire du jazz*, *op. cit.* (note 239).

²⁴⁵ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 35 ; Vincent BESSIERES, *Django dans l'histoire du jazz et de la guitare*, Philharmonie de Paris, 6 octobre 2012 *Django Reinhardt, hier et aujourd'hui*, . Philharmonie de Paris à la Demande.

²⁴⁶ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, *op. cit.* (note 169), p. 28.

²⁴⁷ Traduction de l'auteur : « Un tableau montrant les guitaristes qui ont eu une influence importante sur l'évolution de la guitare jazz depuis le début de la musique jazz jusqu'à nos jours ». SUMMERFIELD, *op. cit.* (note 218), p. 12.

²⁴⁸ « The Return of Tal Farlow » (1969), interprété par Tal Farlow (1921-1998), John Scully, Jack Six and Alan Dawson (1929-1996), (Prestige, 1991), 42 min, 7 page(s).

musique la guitare électrique sera conçue quasiment un instrument de percussion ce qui la rend singulière par rapport à d'autres pratiques, et cette technique fera partie constituant de la définition du genre musical.

5.2.3 Logique de l'innovation

La « guitare électrique *jazz* » a participé à l'innovation du langage musical et du développement des ressources instrumentales grâce à l'improvisation, entendu comme un mécanisme créatif et une méthode d'expérimentation.

La recherche d'innovation qui a accompagné le développement des musiques populaires au XX^e siècle a été motivée essentiellement par l'objectif de mieux se positionner dans le marché musical. En fait, la notion d'innovation sous la logique du marché semble être un des objectifs majeurs de l'industrie musicale, comme il peut le témoigner le livre d'Albéric Tellier, *Nouvelles vibrations : s'inspirer des stars du rock, de la pop et du hip-hop pour innover*²⁴⁹. Le *jazz*, en faisant partie de l'industrie musicale, a été régie par cette orientation, sans exclure cependant que la recherche d'innovation a été motivée, dans certains cas, par un acte d'émancipation artistique. En fait, pour Charles Mitchell, il s'agit d'une dissidence immanente dans l'esprit des musiciens de *jazz*²⁵⁰.

Un exemple paradigmatique de cette recherche émancipatoire est celui du *free-jazz* qui, parmi les variantes du genre, est considéré comme l'axe le plus radical sur le plan du langage et de l'expérimentation instrumentale. Mongan (1985) attribue au *free-jazz* le sens d'innovation et de révolution du fait qu'il cherche à « trancher avec les interprétations musicales existantes, littérales si l'on peut dire, et tenter d'expliquer les structures organiques qui régissent l'univers au travers des signaux auditifs instantanés²⁵¹». L'auteur liste les guitaristes qui, selon lui, participent à une innovation de ce type. Dans un premier temps, il mentionne quelques noms moins célèbres tels que Sarnie Garret, Michael Gregory Jackson, James Emery, Spencer Barefield et Vernon Reid, dont le propos était de faire une musique qui rompt avec le concept traditionnel du *jazz* et qui répond à la standardisation du genre. Ensuite, Mongan propose une

²⁴⁹ Albéric TELLIER, *Nouvelles vibrations : s'inspirer des stars du rock, de la pop et du hip-hop pour innover*, Caen : Éditions EMS, 2020, 281 p.

²⁵⁰ MITCHELL, *op. cit.* (note 226), p. 180.

²⁵¹ MONGAN, *Histoire de la Guitare dans le Jazz, op. cit.* (note 169), p. 222.

classification en fonction des caractéristiques esthétiques générales des guitaristes, voici un tableau réalisé à partir de cette catégorisation :

Guitariste	Caractéristiques attribuées	
Sonny Sharrock	Exploration touchant l'atonalisme	
Derek Bailey		
Raymond Boni		
Hans Reichel		
Fred Frith		
G.F. Fitzgerald		
Lloyd Garber		
Eugen Chadbourne		
Reggie Lucas	Sous l'influence de Jimi Hendrix	
Pete Cosey		
Dominique Gaumont		
Mike Stern		
John Scofield	D'autres exemples (Sans caractérisation)	
John Stowell		
Doug Raney		
Monette Sudlerm		
Mary Osborne		
Jimmy Ponder		
Walter Barr		
Charles Loeb		
Kevin Eubanks		
Bruce Forman		
Peter Sprague		
Harry Leahy		
Hans Reichel		
Grand Greissman		
Emily Remler		
Rodney Jones		Les plus révolutionnaires
Bruce Johnson		
Lenny Breau (1941-1984)	Des guitaristes en Allemagne	

Tableau 1 : Guitaristes du *free-jazz* listés dans « Histoire de la Guitare dans le Jazz ».

Pour quelles raisons Mongan considère le *free-jazz* comme la branche la plus radicale ? Quelles caractéristiques se présentent dans cette pratique ? Et, quel rôle a joué la guitare électrique ? Pour essayer d'y répondre, prenons l'exemple de Derek Bailey, classé par Mongan du côté de « l'exploration touchant l'atonalisme », pour examiner la branche du *jazz* qui à travers la guitare électrique, a cherché le renouvellement du langage, tout en permettant le développement de l'instrument du point de vue de ces pratiques.

Le guitariste britannique Derek Bailey (1930-2005) adhère à la tradition du *free-jazz* vers 1966, à Londres, motivé par la recherche des innovations techniques et des nouvelles sonorités

avec la guitare acoustique et électrique²⁵². Tout au long de sa carrière, Bailey passera du *jazz* conventionnel, au *free-jazz*, jusqu'à l'improvisation libre et son travail va influencer de nombreux guitaristes en Europe, en Amérique du Nord ou au Japon. La littérature historique sur le *jazz* le considère comme un des guitaristes les plus radicaux et originaux. Dans la période de jeunesse de Bailey, Summerfield écrit :

*An English guitarist Derek Bailey is one of the prime instigators of the movement of free jazz, a movement which is gaining or even increasing audience throughout the world. These young men are all conscious of the established jazz greats but feel that they must strive for fresh ideas in jazz, ideas as yet unheard*²⁵³.

Pour sa part, Sallis le décrit comme suit :

*Probably the most radical of these free players is Bailey; working on his instrument in all imaginable ways, he is one of the most original players on the European free-jazz scene*²⁵⁴.

Dans son livre sur le *Free Jazz*, Todd S. Jenkins (2004) ne se limite pas à mentionner Bailey comme étant le « *principal guitarist in European modern improvised music* »²⁵⁵, il distingue aussi trois éléments essentiels du musicien :

- L'orientation esthétique : « [...] *a branching collection of this earliest solo recording from 1966 to 1967, confirms his fascination with Weber's serialism at the time*²⁵⁶ » ;

²⁵² Roger DEAN et Simon ADAMS, *Bailey, Derek*, Oxford University Press, décembre 2020. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000021700>.

²⁵³ Traduction de l'auteur : « Un guitariste anglais Derek Bailey est l'un des principaux instigateurs du mouvement du *free jazz*, un mouvement qui gagne ou même augmente l'audience à travers le monde. Ces jeunes hommes sont tous conscients des grands du *jazz* établis, mais sentent qu'ils doivent s'efforcer de trouver de nouvelles idées dans le *jazz*, des idées encore inconnues. » SUMMERFIELD, *op. cit.* (note 218), p. 21.

²⁵⁴ Traduction de l'auteur : « Le plus radical de ces joueurs libres est probablement Bailey; travaillant sur son instrument de toutes les manières imaginables, il est l'un des musiciens les plus originaux de la scène *free-jazz* européenne »

SALLIS (dir.), *op. cit.* (note 153), p. 161. Voir aussi : YANOW, *op. cit.* (note 153), p. 12.

²⁵⁵ Todd S. JENKINS, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia*, Westport, Conn : Greenwood Press, 2004 (1 A-J/2), p. 30.

²⁵⁶ Traduction de l'auteur : « [...] une collection de ce premier enregistrement solo de 1966 à 1967, confirme sa fascination pour le sérialisme de Weber à l'époque ». *Ibid.*

- L'orientation politique : « *Communism was a hot ticket in the 1960's (in fact, many improvisers remain staunchly Communist to this day), and the trio's music was as incendiary as Lenin's rhetoric*²⁵⁷ » ;
- Les caractéristiques musicales : « *Their assaultive dissonance is well remove from the quieter "Kitchen music" approach for which he has generally become known*²⁵⁸ ».

À vrai dire, le nom de Derek Bailey est aujourd'hui fréquemment cité comme étant une des références pour les musiciens que ce soit dans le domaine des musiques improvisées ou des musiques écrites :

- Dans les quatorze entretiens réalisés dans le cadre de cette thèse, trois guitaristes : Wiek Hijmans, Christelle Séry et Fernando Viguera²⁵⁹ ;
- Dans les douze entretiens réalisés par Andrea Aguzzi, quatre guitaristes : Noël Akchoté, Magnus Andersson, Joe Morris et Marco Oppedisano²⁶⁰ ;
- Dans les dix-neuf entretiens réalisés par Sergio Sorrentino, trois compositeurs et guitaristes : Richard Barrett, Gavin Bryars et Elliott Sharp²⁶¹.

En parallèle à son expérience d'improvisateur, Bailey a développé une réflexion autour de sa pratique. Dans le livre *Improvisation : its nature and practice in music* (1980), le guitariste expose des idées autour de l'improvisation en faisant appel à l'étude des traditions populaires et savantes de la civilisation occidentale et d'autres. Ces mêmes idées sont concentrées, synthétisées et illustrées dans le cycle d'émissions télévisuelles dont le titre est *On the Edge*, divisé en quatre chapitres : « *Passing It On* »²⁶², « *Movements in Time* »²⁶³, « *A Liberating*

²⁵⁷ Traduction de l'auteur : « Le communisme était un ticket chaud dans les années 1960 (en fait, de nombreux improvisateurs restent résolument communistes à ce jour), et la musique du trio était aussi incendiaire que la rhétorique de Lénine ». *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁸ Traduction de l'auteur : « Leur dissonance agressive est bien éloignée de l'approche plus calme de la « musique de cuisine » pour laquelle il est généralement devenu connu ». *Ibid.*

²⁵⁹ Wiek HIJMANS, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création.*, 13 décembre 2020, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype. ; SÉRY, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création, op. cit.* (note 108).

²⁶⁰ AGUZZI, *op. cit.* (note 59), p. 15,58,170,178.

²⁶¹ SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 214, 221, 240.

²⁶² *On the Edge - Improvisation in Music # 1 : Passing it On*, Vidéo [YouTube], 52'29", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog&t=19s>. Consulté le 13 juillet 2022.

²⁶³ *On the Edge - Improvisation in Music # 2 Movements in Time*, Vidéo [YouTube], 52'08", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jYk5Q2TQgzI>. Consulté le 13 juillet 2022.

Thing »²⁶⁴ et « Nothin' Premeditated »²⁶⁵. En employant l'entretien documenté comme méthode de recherche, la thèse de Bailey est que l'improvisation est une activité naturelle, ainsi qu'une expertise musicale. Il distingue deux types, l'improvisation « idiomatique » et la « non-idiomatique », en les définissant ainsi :

Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque– and takes its identity and motivation from that idiom.

Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called « free » improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity²⁶⁶».

Notons que la terminologie proposée par Bailey se centre sur l'idée de distinguer la pratique de l'improvisation libre, ou « non-idiomatique », des langages musicaux existants, ou « idiomatiques », dans les traditions. Cependant, toute musique devient idiomatique dans la mesure où la représentation identitaire est intrinsèque à la pratique musicale elle-même. En ce sens, l'improvisation dite « non-idiomatique » deviendra le trait identitaire de « l'improvisation libre » au moment où elle est considérée comme une pratique spécifique. En dépit de cela, les deux catégories proposées par Bailey exposent la scission existante à l'intérieur du *jazz*. On trouve les formes qui répondent aux langages traditionnels du genre, d'une part, et, celles qui ne peuvent pas être classées facilement sur telle ou telle catégorie, d'autre part. Mais, au fond, le texte de Bailey est une réponse aux pratiques traditionnelles de la musique savante occidentale connue sous l'appellation de « classique », et, parallèlement, aux préjugés qui se sont installés autour de l'improvisation. Pour cela, il propose donc une pratique de l'improvisation expérimentale, « tolérante aux changements », avec un intérêt concentré sur le développement du langage.

²⁶⁴ *On the Edge - Improvisation in Music # 3 A Liberating Thing*, Vidéo [YouTube], 52'20", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y7Oie93k8jk>. Consulté le 13 juillet 2022.

²⁶⁵ *On the Edge - Improvisation in Music # 4 Nothin' Premeditated*, Vidéo [YouTube], 52'10", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oOx2Io4fqBE>. Consulté le 22 juillet 2022.

²⁶⁶ Traduction de l'auteur : « L'improvisation idiomatique, de loin la plus utilisée, concerne principalement l'expression d'un idiome – comme le jazz, le flamenco ou le baroque – et tire son identité et sa motivation de cet idiome. L'improvisation non idiomatique a d'autres préoccupations et se trouve le plus souvent dans l'improvisation dite « libre » et, bien qu'elle puisse être très stylisée, n'est généralement pas liée à la représentation d'une identité idiomatique » BAILEY, *op. cit.* (note 175).

Ces questions sont fondamentales car elles nous permettent de situer la réflexion de Bailey dans une localisation historique plus ample : la thèse du musicien trouve ses fondements et son entière légitimité dans un contexte régi par le déterminisme de l'interprétation et le rôle purement fonctionnel de l'interprète dans la transmission de l'œuvre musicale. Autrement dit, il s'oppose à l'idée de réduire l'activité de l'interprétation au caractère entièrement utilitaire comme il a été soutenu par des compositeurs comme Igor Stravinsky²⁶⁷. Bailey semble chercher également une justification et une légitimation de la pratique de l'improvisation en tant que pratique savante à partir des références des traditions musicales — populaires et savantes, européennes et non-européennes — en réponse aux idées héritées de la pensée d'Adorno quant à la musique populaire, en général, et au *jazz*, en particulier. Le texte est véritablement la revendication d'un regard critique vis-à-vis de la tradition musicale européenne que Bailey conçoit comme une conséquence de la « pétrification » ou la stagnation des pratiques de la musique dite « classique » :

²⁶⁷ Rappelons-nous du « postulat Stravinsky », intégré dans le vocabulaire musical du XX^e siècle, qui déclare l'impossibilité de la musique d'exprimer un sentiment, une attitude, un état psychologique ou un phénomène de la nature. Cette idée se déploie au rôle de l'interprète dans son rôle dans la transmission de la musique. Sur le « postulat Stravinsky », voir Christian GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, France : Minerve, 2000 (Musique ouverte), p. 159..

*Formal, precious, self-absorbed, pompous, harboring rigid conventions and carefully preserved hierarchical distinctions; obsessed with its geniuses and their timeless masterpieces, shunning the accidental and the unexpected: the world of classical music provides an unlikely setting for improvisation*²⁶⁸.

Ainsi, le binôme conceptuel « libre » et « stricte » — qui renvoie d'ailleurs à l'opposition « liberté » *versus* « contrôle » — revient plusieurs fois dans le discours de Bailey, pour compléter les notions « idiomatique » et « non idiomatique ». Ce n'est pas anodin, il s'agit d'une revendication majeure de ce courant musical. En fait, l'idée résonne dans les discours actuels d'un certain nombre de compositeurs qui utilisent l'improvisation comme un moyen d'opposition au « contrôle » imposé par la notation²⁶⁹.

Finalement, le guitariste britannique cherche des indices pour construire, plus qu'un système de création musicale, une méthode de travail, ce qui permet d'estomper à son tour la séparation entre composition et interprétation. Ce procédé est fondé sur la correspondance entre improvisation et empirisme où le contact avec les musiciens dans l'apprentissage de l'improvisation est fondamental²⁷⁰. Elle se base aussi sur l'idée d'une immanence dans l'identité ou l'authenticité des pratiques musicales et sur la tension qui se crée entre le développement et la tradition dans la musique — que Bailey appelle « académisme » :

*Not idiomatic improvisator is concerned with improvisation as some sort of separate isolated activity. What they are absolutely concerned about is the idiom: for them improvisation serves the idiom and is the expression of that idiom. But it still remains that one of the main effects of improvisation is on the performer, providing him with a creative involvement and maintaining his commitment. So, in these two functions, improvisation supplies a way of guaranteeing the authenticity of the idiom, which also, avoiding the stranglehold of academic authority, provides the motor for change and continuous development*²⁷¹.

²⁶⁸ Traduction de l'auteur : « Formeux, précieux, égocentrique, pompeux, abritant des conventions rigides et des distinctions hiérarchiques soigneusement préservées ; obsédé par ses génies et leurs chefs-d'œuvre intemporels, fuyant l'accidentel et l'inattendu : le monde de la musique classique offre un cadre improbable à l'improvisation ». BAILEY, *op. cit.* (note 175), p. 19.

²⁶⁹ Iván Adriano ZETINA, *Au seuil de la vie musicale*, Conférence présenté à Colloque International SICM 2020 « La création musicale en question », Université de Lille, 28 avril 2022.

²⁷⁰ BAILEY, *op. cit.* (note 55), p. 8.

²⁷¹ Traduction de l'auteur : « L'improvisateur non idiomatique s'intéresse à l'improvisation comme une sorte d'activité isolée séparée. Ce qui les préoccupe absolument, c'est l'idiome : pour eux, l'improvisation sert l'idiome et est l'expression de cet idiome. Mais il n'en reste pas moins que l'un des principaux effets de l'improvisation est sur l'interprète, lui apportant une implication créative et maintenant son engagement. Ainsi, dans ces deux fonctions, l'improvisation fournit un moyen de garantir l'authenticité de l'idiome, qui aussi, en évitant l'emprise de l'autorité académique, fournit le moteur du changement et du développement continu ». *Ibid.*, p. 18.

Ainsi, l'activité d'improvisateur consiste, d'après Bailey, à mettre en place un dispositif expérimental d'approche empirique, focalisé sur la démarcation entre l'institutionnalisation de la musique et la recherche d'une pratique savante de l'improvisation. En dehors de cela, d'autres éléments provenant de la pratique du *free-jazz* intégreront plus tard la recherche d'innovation du langage musical et de la pratique de la guitare électrique. Par exemple, la « guitare électrique *jazz* » est tributaire de la tradition du *free-jazz* dans le sens d'une approche plus physique de l'instrument obtenue par l'investissement corporel de l'interprète où le geste instrumental brut est mis en valeur. Une recherche similaire à celle des adhérents au *free-jazz* intéressera les compositeurs de musique savante qui, à un moment donné de leur projet artistique, revendiquaient l'idée du « saturationisme » en musique (Chapitre 9).

CHAPITRE 6 : « GUITARE ÉLECTRIQUE ROCK »

Avant d'entrer dans le contenu de ce chapitre, il convient de rappeler la discussion tenue à propos de la musique *rock* et *pop* entre Luigi Nono (1924-1990), Claudio Abbado (1933-1914), Maurizio Pollini (1942-) et un jeune garçon lors d'une représentation de *Como una ola de fuerza y luz* (1971-1972)²⁷². Après le concert, dans un échange pédagogique entre les musiciens et le public, un jeune garçon à lunettes de soleil et cheveux longs se demande combien de jeunes préfèrent aller écouter Luigi Nono, d'après lui une « musique d'élite », à la place de King Crimson²⁷³. Ensuite, il demande au compositeur « *Lei, crede veramente che questa sua musica possa essere utile per la società ?* » (Croyez-vous sérieusement que votre musique peut être utile à la société ?)²⁷⁴. Nono répond que la question était objectivement juste, mais que le problème n'était pas celui du contenu « facile » ou « commercial » de la musique *pop* ; il s'agissait plutôt d'une question d'organisation culturelle et politique. À son tour, Maurizio Pollini commence son intervention en constatant la réussite de la musique *rock* et *pop* en tant que « communication de masses » et finit par répondre que le problème était fondamentalement celui du contenu et non pas, comme suggéré, celui de la forme :

*[...] nella società di oggi, la funzione della musica pop [...] in senso generale è veramente quella di dare un facile contentino, [...] un modo per tenere a la gente tranquila*²⁷⁵.

Les réponses de Nono et de Pollini n'étaient probablement pas suffisantes pour le jeune garçon, mais elles révélaient une vision de l'époque. Leurs discours portent sur l'idée selon laquelle les musiques populaires sont des formes de communication culturelle cherchant à maintenir tranquille la population via le divertissement ; autrement dit, la musique de contenu « facile » jouait, d'après les musiciens savants, le rôle de sédatif. C'est sur ce prisme que nombre de compositeurs de l'après-guerre concevaient la musique populaire venant des États-Unis, par le biais du marché musical.

²⁷² Dans ce concert, ils interprétaient Claudio Abbado comme chef d'orchestre, Maurizio Pollino au piano et Luigi Nono à l'électronique.

²⁷³ King Crimson est un groupe de rock progressif d'origine britannique fondé en 1968 à Londres.

²⁷⁴ « *Grandi direttori d'orchestra* » un programma di Corrado Augias : Claudio Abbado., Vidéo [YouTube], 55 min, [s.l.] : Suncrown (Japan), 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f4etOJ7Thag&t=0s>. Consulté le 13 juin 2022.

²⁷⁵ Traduction de l'auteur : « [...] Dans la société d'aujourd'hui, la fonction de la musique pop [...] dans un sens général est vraiment de donner un traitement facile, [...] un moyen de garder les gens tranquilles » *Ibid.*

6.1 Les fantômes des dieux

À l'heure actuelle les récits historiques sur la musique *rock* sont féconds. Une première approche de ces textes rend compte de la difficulté de faire une lecture unilatérale de son évolution qui est toutefois intimement liée au développement de l'industrie culturelle²⁷⁶. Dans cette littérature il s'en trouve une qui aborde et discute ses attributs symboliques et idéologiques²⁷⁷. Ainsi, le contexte socio-historique dans lequel émerge et évolue le *rock* a été l'objet de nombreuses interprétations qui vont de l'interrogation de ses traits idéologiques²⁷⁸ jusqu'à la revendication de valeurs alternatives visant son autonomie artistique²⁷⁹. Enfin, cette déclaration de Denis Mellier au sujet de l'histoire du *rock* synthétise bien la situation :

*Tous ces récits [...] contribuent à son écriture et leur production mythographique, pour critique qu'elle soit, engendre les imaginaires multiples du rock, à la fois contradictoires (révolte et industrie) et cependant parfaitement compatibles*²⁸⁰.

C'est à partir de là que l'on cherche, dans ce chapitre, à révéler trois conditions symboliques de la musique *rock* qui sont en lien avec la pratique de la guitare électrique. Ainsi, on pourra avancer sur l'idée de ce que « guitare électrique *rock* » veut dire dans la recherche des traces de son influence dans les pratiques savantes, en particulier dans les formes d'appropriation qui ont lieu auprès des guitaristes.

Dans le chapitre consacré aux aspects épistémologiques de cette thèse (Chapitre 1) on a suggéré que l'angle anthropologique proposé par Alfred Gell serve d'inspiration pour l'interprétation symbolique de la guitare électrique. Selon cette perspective, on peut entendre l'art comme une arme de guerre d'efficacité magique pour les civilisations, ou entrevoir l'effet de halo que produit la difficulté technique de l'art, ou encore concevoir l'artiste comme un

²⁷⁶ Eduardo GUILLOT, *Histoire du rock*, Valencia : Mascara, 1998, 268 p. ; Florent MAZZOLENI, *L'odyssée du rock*, Paris : Hors collection, 2014.

²⁷⁷ Anna NEKOLA, « More than just a music' : conservative Christian anti-rock discourse and the U.S. culture wars », *Popular Music*, vol. 32, n° 3, octobre 2013, titre du fascicule : *Cambridge University Press*, p. 407-426 ; Deena WEINSTEIN, « Rock's Guitar Gods- Avatars of the Sixties », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 2, n° 70, 2013, titre du fascicule : *Franz Steiner Verlag*, p. 139-154.

²⁷⁸ Emmanuel BRANDL, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention - Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : Harmattan, 2009, 281 p. URL : <http://www.harmatheque.com/ebook/9782296078475>. Consulté le 21 janvier 2021 ; Henry CHARTIER, *Le rock est-il réac ? : posture et imposture du rock*, Paris : Éditions Carpentier, 2015, 247 p.

²⁷⁹ Jacopo COSTA, *L'expérimentation dans la musique rock : recherches historiques, socio-économiques et analytiques.*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, Strasbourg, France, 14 décembre 2018, 413 p. ; Benjamin PIEKUT, *Henry Cow: the world is a problem*, Durham : Duke University Press, 2019, 494 p.

²⁸⁰ Denis MELLIER, « Le corps héroïque du guitariste », *Corps*, vol. 1, n° 13, 2015, titre du fascicule : *CNRS éditions*, p. 29.

technicien de l'occulte²⁸¹. On essayera, au cours de ce chapitre, de montrer comment à un certain moment de son développement historique quelques expressions du *rock* seront porteuses de deux traits symboliques marquants :

1) La culture de guerre²⁸² :

Dans certains cas le *rock* facilitera le transfert d'attributs caractéristiques et de fonctions sociales de la musique militaire à certains genres de musique populaire et vice-versa. Autour de ces formes musicales à portée « guerrière », pour lesquelles le rôle de la guitare électrique est fondamental, la valeur idéologique dominante est le patriotisme. Cette idée trouve ses fondements dans l'argument selon lequel l'art est un composant technologique des civilisations, et que, comme tel, il est capable, au moyen de l'enchantement — souvent difficilement reconnaissable par des indicateurs nets —, de devenir l'objet explicite d'arme de la guerre psychologique²⁸³.

2) L'hégémonie iconographique du « héros de la guitare »²⁸⁴ :

Ce trait symbolique implique que l'interprète-compositeur est protagoniste de la musique *rock*. En faisant la synthèse des comportements métaphoriques dont on peut en distinguer deux : la figure du héros et celle de la divinité. Ainsi, cette image iconographique participera à la constitution d'un dispositif idéologique en facilitant la transmission des idées liées au renforcement identitaire des États-Unis en tant que nouvelle puissance économique, politique et culturelle au XX^e siècle. Cette idée est fondée sur la perspective où l'artiste est une sorte de « *occult technician* » (technicien de l'occulte) qui contribue à l'élaboration de la « magie » de l'objet d'art dans laquelle :

*[...] the attitude of the spectator towards a work of art is fundamentally conditioned by this notion of the technical processes which gave rise to it, and the fact that it was created by the agency of another person, the artist. The moral significance of the work of art arises from the mismatch between the spectator's internal awareness of his own powers as an agent and the conception he forms of the powers possessed by the artist*²⁸⁵.

²⁸¹ GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *op. cit.* (note 29).

²⁸² « La culture de guerre » est entendue comme l'inculcation de l'idéologie militaire ou guerrière.

²⁸³ GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *op. cit.* (note 29), p. 164.

²⁸⁴ « Héros de la Guitare » est une traduction de l'appellation anglaise « *Guitar Hero* ».

²⁸⁵ Traduction de l'auteur : « [...] L'attitude du spectateur envers une œuvre d'art est fondamentalement conditionnée par cette notion des procédés techniques qui l'ont engendrée, et le fait qu'elle a été créée par

Ainsi, la virtuosité technique est intrinsèque aux œuvres, à leur efficacité, dans leur contexte social, dans une tendance asymétrique des rapports entre les personnes et les choses²⁸⁶. De ces éléments on peut avancer que :

Certaines manifestations de la musique rock illustrent que la pratique de la guitare électrique a joué un rôle central dans l'intégration identitaire nord-anglo-américaine, en véhiculant des idées telles que le patriotisme (musique militaire), l'héroïsme (symbole de la force et de la puissance virile) et la divinité (symbole de l'adoration).

Ces deux éléments, idéologique et symbolique, jouent un rôle essentiel dans la configuration d'une orientation esthétique du *rock* qui se concentre sur le développement technique de la pratique instrumentale en produisant des innovations frénétiques sur la logique du marché. Ce mouvement trouve ses fondements dans ce qui est connu sous l'appellation de « *shred guitar* » et se traduit par le fétichisme de la vitesse et du contrôle.

6.1.1 Mars : sons de la guerre

6.1.1.1 La culture militaire dans la musique

Nicolas Machiavel décrivait, en 1521, le rôle important de la musique dans les affaires de la guerre. Dans le livre II de l'*Art de la guerre*, il déclare que la musique servait à entretenir la fermeté et l'envie de combattre de l'armée. Ainsi, le rythme, l'instrumentation (pipeaux et fifres), les modulations et les variations pouvaient « enflammer, calmer ou éteindre les ardeurs des hommes²⁸⁷ ». D'après Machiavel ces musiques étaient variées dans les modes utilisés, selon les fonctions désirées²⁸⁸. Et, dans le livre III, le philosophe cite des auteurs plus anciens pour décrire les fonctions militaires de la musique, où, par ailleurs, la cithare — instrument à cordes pincées — apparaît parmi les effectifs instrumentaux de la guerre²⁸⁹.

l'intermédiaire d'une autre personne, l'artiste. La signification morale de l'œuvre d'art provient de l'inadéquation entre la conscience interne du spectateur de ses propres pouvoirs en tant qu'agent et la conception qu'il forme des pouvoirs possédés par l'artiste. » GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *op. cit.* (note 29), p. 172.

²⁸⁶ Tradition : « [...] que la virtuosité technique est intrinsèque à l'efficacité des œuvres d'art dans leur contexte social et tend toujours à créer des asymétries dans les relations entre les personnes en les plaçant dans un rapport essentiellement asymétrique aux choses. Mais cette virtuosité technique doit être précisée plus soigneusement ; elle n'est nullement identique au simple pouvoir de représenter des objets réels de manière illusionniste ; c'est une forme de virtuosité qui appartient, presque exclusivement, à notre tradition artistique ». *Ibid.*, p. 173.

²⁸⁷ MACHIAVEL, *L'art de la guerre*, traduit par Jean-Yves BORJAUD, Paris : Perrin, 2011, p. 132.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 133.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 173.

Au cours du XX^e siècle les fonctions traditionnelles de la musique militaire et de la configuration de ses ensembles instrumentaux ont évolué pour s'adapter aux modifications de la guerre elle-même. Certes, ces musiques auraient pu être destinées aux usages d'exclusivité militaire mais, en parallèle, par le dynamisme et l'inertie du flou culturel, elles ont pu s'intégrer dans l'imaginaire collectif de la population civile.

Durant la Deuxième Guerre Mondiale (1939-1945), par exemple, la musique a pu fonctionner sur deux axes : comme élément unificateur et motivateur de l'armée dans les cérémonies en émulant les *Big Bands* civils de la tradition du *jazz* et, au travers de la musicothérapie, la musique a servi de moyen pour la reconstitution des soldats dans la vie civile avec une bonne condition physique et mentale²⁹⁰. De même, durant la guerre du Vietnam (1960-1970), le rôle de la musique militaire a été celui de support psychologique dans l'apparition des groupes de *jazz* et du *rock'n'roll* qui allaient jouer dans les endroits lointains pour rassurer les soldats et leur signifier qu'ils n'étaient pas oubliés. Plus tard des grands ensembles et des petits groupes de *pop-rock* ont servi en Irak, Afghanistan et d'autres villes du Moyen-Orient pour soutenir le moral des troupes ainsi que comme « ambassadeurs » des communautés des pays hôtes. Ces musiques ont servi pour établir des rapports positifs avec l'Afrique, la ceinture du Pacifique et l'Amérique Latine²⁹¹. De ce fait, certaines formes de manifestation populaire ont été transférées d'un contexte civil à un contexte militaire.

Quelques exemples complémentaires permettent d'évaluer de plus près cette proposition. Le Major Glenn Miller (1904-1944), un militaire-musicien très réputé pour avoir dirigé la U.S. Army Air Force Band et la U.S. Army Air Forces Orchestra a aussi enregistré plusieurs fois aux Abbey Road Studios²⁹² pour des émissions de propagande du Ministère de la Guerre²⁹³. Durant les campagnes militaires de cette période, la direction du Ministère de la Guerre a été présente dans l'implantation des bandes militaires dans les endroits précédemment mentionnés — avec les nouvelles reconfigurations. Il n'est pas exclu que la musique soit instrumentalisée pour la mettre au service du projet Étatique lié à l'armée. Le *Rock Band*, est-il une nouvelle configuration de la *National Guard Band* ? Selon la perspective exposée précédemment, il n'est pas impossible que par son rayonnement social, les *Rock Bands* aient assuré, au moins dans

²⁹⁰ Bruce GLEASON P., « Military Music in the United States : A Historical Examination of Performance and Training », *Music Educators Journal*, vol. 101, n° 3, mars 2015, titre du fascicule : *Sage Publications, Inc. on behalf of MENC : The National Association for Music Education*, p. 42.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 42-43.

²⁹² Abbey Road Studios : Studio d'enregistrement Britannique, célèbre pour avoir enregistré les albums de groupes tels que The Beatles, Pink Floyd, Oasis ou Radiohead.

²⁹³ GLEASON P., *op. cit.* (note 299), p. 43.

certains contextes, les fonctions de la musique militaire traditionnelle dans la société civile et militaire.

Ce ne serait pas nouveau puisque à plusieurs moments de l'histoire contemporaine, la musique a été instrumentalisée pour véhiculer l'information propagandiste d'une idéologie. Le cas de la musique de Richard Wagner semble emblématique car elle a servi d'outil pour motiver les soldats allemands et installer une « dictature de guerre » au début du XX^e siècle²⁹⁴. D'autres cas d'utilisation de la musique comme médium de propagande sont apparus en Amérique Latine durant les années 1970. En effet, pour faire face à l'intervention politique et militaire des États-Unis, des chanteurs de plusieurs pays latinoaméricains tels que Victor Jara (1932-1973), Violeta Parra (1917-1967), Mercedes Sosa (1935-2009) ou Silvio Rodriguez (1946-) ont produit une musique contestataire, proche des mouvements révolutionnaires. Le « canto de protesta » (chanson protestataire) prend force à la fin des années 1960 et est diffusé dans le continent avec des idées libertaires et d'émancipation, dans un contexte politique caractérisé par les dictatures militaires et la répression sociale des États autoritaires. À l'intérieur des États-Unis, la diversité des mouvements de la contre-culture a également revendiqué des valeurs idéologiques contestataires à la guerre et à l'État²⁹⁵. Le festival de Woodstock, par exemple, fut un des événements les plus marquants pour la culture populaire états-unienne à la fin des années 1960. Il sera considéré comme le paradigme des représentations massives de la contre-culture et ses diverses manifestations, en particulier de la musique *rock*²⁹⁶. Ainsi, parallèlement aux manifestations du sud du continent, des chanteurs tels que Joan Baez (1941-) ou Bob Dylan (1941-), mais aussi plus anciens tels que Joe Hill (1879-1915) et Woody Guthrie (1912-1967)²⁹⁷, venant de la tradition *folk*²⁹⁸, adhèrent au « chant de résistance », caractérisé par un contenu politique revendicatif et contestataire.

Si l'on admet que la musique *rock* aurait pu être utilisée comme propagande étatique, elle a été, parallèlement, refusée par les groupes les plus conservateurs du pays. Il existe un discours anti-*rock* au sein des groupes chrétiens conservateurs fondé sur l'idée que cette musique va contre les valeurs traditionnelles de la *American Nation*. Cette idéologie est soutenue

²⁹⁴ Christian INGRAO, « Culture de guerre, imaginaire nazi, violence génocide. Le cas des cadres du S.D. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, vol. 47, n° 2, juin 2000, titre du fascicule : *Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, p. 265-289. URL : <https://www.jstor.org/stable/20530556>.

²⁹⁵ Christiane SAINT-JEAN-PAULIN, *La Contre-culture : États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris : Ed. Autrement, 1997, p. ; Jean-Marc BEL, *En route vers Woodstock : de Kerouac à Dylan, la longue marche des babyboomers*, Paris : Éditions Ramsay, 1999, 381 p.

²⁹⁶ SAINT-JEAN-PAULIN, *op. cit.* (note 304), p. 170.

²⁹⁷ BEL, *op. cit.* (note 304), p. 209.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 210.

principalement par les classes moyennes blanches et se base sur des croyances comme celle selon laquelle la musique *rock* est porteuse d'un mal inhérent et d'une force corruptrice. De même, le message des paroles conduit à la déstabilisation des valeurs car il est « *sonically bad and innately immoral* »²⁹⁹. Ce qui rend plus imbriquée la question, car cela révèle une opposition entre le projet religieux — discours chrétien conservateur — et le projet séculaire de l'État, en l'occurrence militariste. C'est dans cette veine qu'il est possible de se demander si le *rock*, ou d'autres formes de musique populaire, ont servi d'instrument culturel pour la transmission d'une culture de guerre à l'ère de la consolidation de l'identité des États-Unis et de la *globalisation*.

Par ailleurs, les éléments précédemment cités renforcent la thèse sur l'ambiguïté ou l'ambivalence idéologique du *rock*³⁰⁰. Car, en effet, on a pu soulever l'existence d'une dimension qui relève de la culture de guerre, mais on a aussi nombre d'exemples où le *rock* représente des mouvements émancipatoires. C'est dans ce sens qu'Henry Charter, soutient que le *rock* est une imposture³⁰¹, ce qui d'une certaine manière rejoint le rapport contradictoire qu'Emmanuel Brandl observe à l'égard du phénomène d'institutionnalisation de ses pratiques³⁰².

À ce stade on peut affirmer qu'au moins à certains moments de son histoire le *rock* aurait pu être utilisée comme propagande de l'État américain pour l'instauration d'une culture de guerre. Et, de cette manière, non seulement elle sera représentative et tributaire de l'industrie musicale où on véhicule l'idée de l'art en tant qu'objet culturel de valeur commercial, mais, en même temps, elle sera représentative des idéologies à la fois réactionnaires et contestataires de la culture dominante.

6.1.1.2 Le rôle symbolique de la guitare électrique

Dans ce contexte, quel rôle et quelles fonctions aura joué la guitare électrique ? De quelle manière cet instrument aurait-il servi de support symbolique à l'instauration d'une culture de guerre à travers la musique *rock* ? Par quels dispositifs affectifs ces mécanismes symboliques passent-ils pour souligner ces traits idéologiques et symboliques ? À titre de proposition, on peut signaler un premier point :

²⁹⁹ NEKOLA, *op. cit.* (note 286), p. 409.

³⁰⁰ CHARTIER, *op. cit.* (note 287).

³⁰¹ *Ibid.*, p. 238.

³⁰² BRANDL, *op. cit.* (note 287).

Sous l'angle sonore, les instruments de la « Rock Band », faciliteront la référentialité et l'onomatopée comme véhicules des composants idéologiques pour la représentation des sonorités qui relèvent de la culture de guerre.

Alors que les instruments pour la musique militaire traditionnelle depuis l'époque ancienne ont été les tambours, les fifres et les fanfares³⁰³, la configuration instrumentale standard de la *Rock Band* est constituée de la guitare électrique, la basse électrique, la batterie et la voix. Pour que la *Rock Band* ait remplacé symboliquement la traditionnelle *National Guard Band*, du point de vue de l'instrumentation une substitution ou un transfert de type instrumental est nécessaire. Certes, le seul instrument qu'il y a en commun est la batterie, mais une possibilité s'offre quant aux fonctions des autres instruments, en particulier les sonorités de la guitare électrique qui, dans cette dimension guerrière, pourraient renforcer l'image de la puissance et de la force.

Trois arguments pourraient soutenir cette idée. Le premier est que la puissance sonore, résultat du système d'amplification, facilite la transmission de l'image représentationnelle de la force attribuée au guerrier. C'est-à-dire la substitution se fait au moyen de la puissance sonore. Le deuxième argument possible porte sur la capacité lyrique de la guitare électrique — ce qui permettra, entre autres, de jouer un rôle similaire aux fifres. Un exemple particulièrement représentatif est « Liberty » de Steve Vai qui ouvre l'album *Passion and Warfare* (1990). Dans ce morceau, la guitare produit une mélodie de caractère patriotique avec des moments de grande virtuosité, en exploitant efficacement l'aspect lyrique que permet l'instrument. Dans cette perspective, l'instrument peut ainsi servir de moyen d'imitation des inflexions de la voix dans des registres puissants et aigus, en s'approchant ceux d'un cri guerrier. Il faut se rappeler du « sifflet de la mort », instrument musical aztèque qui permet de produire un son terrifiant, une sorte de cris fort et timbré, qui fut utilisé anciennement dans les combats au Mexique. Ainsi, grâce à l'effet de *distortion*, la sonorité puissante et riche en harmoniques de la guitare électrique facilitera la transmission des émotions liées à la peur ou la crainte. C'est dans ce registre que l'on entend la guitare électrique dans « Killing in the Name » (1992) du groupe Rage Against the Machine. Le guitariste, Tom Morello, non seulement produit des *riffs*, en doublure de la basse électrique et des sonorités bruitées qui soutiennent la batterie dans un esprit de révolte, mais parvient dans ses *solos* à des sonorités quasi métalliques et électriques qui figurent des cris frénétiques [03:51-04:04]. Autrement dit, le rôle symbolique est celui d'indices

³⁰³ GLEASON P., *op. cit.* (note 299), p. 37.

référentiels ou imitatifs de la vocalité guerrière. Comme troisième argument, on peut partir du parallèle que l'on fait entre la guitare électrique et les sonorités des instruments à vents de la famille des cuivres dans la période de son émergence au sein des ensembles de *jazz*³⁰⁴. En effet, la trompette ou le saxophone, par leur puissance sonore, le registre aigu et le timbre bruité, ont été utilisés également dans les musiques militaires traditionnelles. La guitare électrique aurait joué le rôle de substitut symbolique des cuivres, spécifiquement pour les *solos* et les *riffs* (Chapitre 4). Ces derniers, par leur caractère rythmique, notamment dans les formes s'approchant de la marche militaire, serviront de support à la percussion pour souligner le caractère puissant de la musique. On a mentionné l'exemple de « Killing in the Name », mais on peut trouver ces éléments sonores dans « Toxicity » (2001) de l'album éponyme du groupe System of a Down, ou encore plus dans « Marlène », du quatrième album *Tostaky* (1992), du groupe français Noir Désir. Pour mieux comprendre le principe, il vaut se rappeler les proues de canoë des habitas des Îles Trobriand, sur la côte orientale de Nouvelle-Guinée, qu'Alfred Gell a utilisé pour illustrer l'idée de l'art comme dispositif utile à la guerre psychologique. L'auteur signale que son efficacité n'est pas due à une conséquence directe, mais au fait que ces perturbations, légères en elles-mêmes, peuvent être interprétées comme une preuve du pouvoir magique émanant du bateau³⁰⁵.

De là, peut-on trouver dans le *rock* des exemples de l'utilisation de la guitare électrique où sa fonction serait destinée aux effets recherchés dans les musiques militaires traditionnelles ?

Partons cette fois-ci de la notion d'onomatopée. Une première définition fait référence à la « création de mots par imitation de sons évoquant l'être ou la chose que l'on veut nommer ». Il s'agit, donc d'une façon d'imiter la réalité sonore provenant de l'environnement ou d'un phénomène de la nature. Une deuxième fait référence à un « cri, son, groupement de sons, accompagnant habituellement certains gestes ou exprimant une sensation, certains sentiments [...] ».

Dans « Janie's got a gun », de l'album *Pump* (1989) du groupe Aerosmith, la guitare électrique produit un son qui imite la trajectoire d'une balle [00:47-00:49]. Dans cette chanson inspirée d'un acte de violence sexuelle et armée aux États-Unis, l'onomatopée apparaît au moyen d'un son sans attaque qui va en crescendo jusqu'à l'impact représenté par le son du tambour de la batterie. N'est-il pas un exemple d'imitation des sonorités sinon de la guerre en

³⁰⁴ SALLIS (dir.), *op. cit.* (note 153).

³⁰⁵ GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *op. cit.* (note 29), p. 164.

tant que telle, au moins de l'univers sémantique de la culture de la violence armée ? Ou dans « The Unknown Soldier », premier single de l'album *Waiting for the Sun* (1968), du groupe The Doors, lorsque l'on imite une scène d'exécution militaire introduite par les courts et rapides rebonds restreints de la caisse claire un son de fusil produit par le son de la guitare électrique en augmentant le gain du système d'amplification [00:55-01:35]. Ou, finalement, lorsque Jimi Hendrix dans son apparition emblématique dans le festival de Woodstock en 1969 improvise sur l'hymne des États-Unis en produisant des sons qui imitaient, d'après certains, les sonorités des bombes de la guerre du Vietnam³⁰⁶. Il semble s'agir ici d'exemples où le *rock*, parfois dans un esprit contestataire, fait référence aux sonorités de la guerre au moyen de la guitare électrique.

Le guitariste suédois Yngwie Malmsteen (1963-), dans un concert à Leningrad, Russie, en 1989, interprète « Rising Force » dans le contexte d'un grand concert. Deux éléments du morceau relèvent de la culture de la guerre. Premièrement, la batterie fait des roulements à la caisse claire presque tout au long du *solo*, ce qui fait appel à un des rudiments de la batterie militaire. Deuxièmement, la guitare électrique et le clavier sont mis en confrontation musicale dans un duel où chacun des instrumentistes interprète des extraits d'une virtuosité focalisée sur la vitesse du jeu [02:15-03:09]³⁰⁷. Une forme similaire est présente dans « Far Beyond the Sun » où la basse électrique et la batterie font une figure d'*ostinato* pendant que les deux autres instruments (guitare électrique et clavier électronique) « se battent en duel » [02:31-05:02]³⁰⁸. De la même manière que pour le *blues*, l'appareil gestuel cherche l'accroche du public, le duel dans la musique de Malmsteen peut être interprété comme une stratégie de divertissement, cherchant à exciter les passions du public.

Les exemples évoqués révèlent que l'onomatopée a été utilisée, au moyen de la guitare électrique, pour évoquer des sonorités qui relèvent de la guerre sans nécessairement faire appel à ces valeurs. Il semble que ces éléments, bien que des événements apparemment isolés ou anecdotiques, constituent dans l'ensemble une rumeur qui témoigne une partie de l'histoire et de la culture des États-Unis durant le XX^e siècle. Ainsi, l'onomatopée relève du sonore et pourrait servir de référence pour comprendre son utilisation non pas comme un message

³⁰⁶ Il s'avère nécessaire de souligner que ces deux exemples furent interprétés à leur époque non pas comme un soutien à la guerre mais, au contraire, comme une forme de manifestation contestataire à la politique militaire des États-Unis au Vietnam.

³⁰⁷ *Trial by Fire : Live in Leningrad*, DVD, 66:30, Leningrad, Russia : Polydor (recorded at Leningrad SKK Stadium), 1989.

³⁰⁸ Yngwie MALMSTEEN, *Rising Force*, Polydor, 1984.

idéologique, mais plutôt comme ressource compositionnelle en ayant pour cible soit de renforcer une idée imagée de la guerre, soit de solliciter un dispositif perceptif visant des affects caractéristiques. En fin de compte, n'est-ce pas dans ce sens-là que Luigi Russolo (1885-1947) manifestait sa fascination pour les sons de la guerre ? Rappelons que lorsqu'il fait appel à l'écoute attentive et sensible de l'environnement urbain et de la civilisation industrielle, il demande également une attention particulièrement aux « bruits absolument nouveaux de la guerre moderne³⁰⁹».

6.1.2.3 Le *rock* et l'identité américaine

L'idée que certaines manifestations du *rock* relèvent d'une culture de guerre est en rapport à une période historique de la civilisation occidentale où les États-Unis renforcent leur identité en tant que puissance mondiale. Ces éléments permettent de s'interroger si, sous cet angle, certaines configurations du *rock* auraient pu contribuer à l'intégration identitaire de la *American Nation* dans un mouvement simultané de construction et de déploiement planétaires.

L'identité d'un pays se renforce au travers des formes idéologiques qui mettent en avant les valeurs et les principes qui la constituent. Au niveau national, on repère trois configurations possibles : le patriotisme, le nationalisme et le chauvinisme. Le patriotisme est défini comme l'amour de la patrie ; le désir et la volonté de se dévouer à son service et au besoin de se sacrifier pour la défendre, en particulier contre les attaques armées. Le nationalisme est entendu comme l'exaltation du sentiment national ou comme l'attachement passionné aux singularités d'une nation, parfois accompagné de xénophobie et d'une certaine volonté d'isolement. À cet égard, dans le contexte d'une étude sur la musique et le média au service de l'État, Fosler-Lussier le définit comme les paroles ou les actions qui sont basées sur le sens de la solidarité et qui préconisent l'émancipation de la nation³¹⁰. Le chauvinisme, quant à lui, est une variante à la fois du nationalisme et du patriotisme dans son élan le plus agressif et exclusif. Un chauvin est celui qui admire avec excès et sans discernement tout ce qui appartient à son propre pays et dénigre systématiquement ce qui est étranger.

Dans l'ouvrage *Music on the Move* (2020), Danielle Fosler-Lussier consacre un chapitre à examiner des situations dans lesquelles les rapports géopolitiques produisent le mouvement de la musique au travers des frontières internationales au service des États. L'autrice se sert des

³⁰⁹ Luigi RUSSOLO, *L'art des bruits : manifeste futuriste, 1913*, Paris : Éd. Allia, 2013 1913, p. 18.

³¹⁰ Danielle FOSLER-LUSSIER, « Music and Media in the Service of the State », in *Music on the Move*, [s.l.] : University of Michigan Press, 2020, p. 120. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9853855.13>.

définitions telles que *citizens* (citoyen), *nation-states* (États-nations), *nation* et *nationalism* (nationalisme) ou *propaganda* pour soutenir l'idée que « *Individuals make musical choices, but states can also use music to advance the interests of their power or their people, both within and outside their borders*³¹¹ ». Fosler-Lussier, propose donc une étude visant à illustrer les mécanismes que les États utilisent pour rejeter certaines musiques et pousser d'autres à sortir au-delà des frontières. Dans cette logique, la musique est utilisée comme propagande pour transférer des idées positives afin de renforcer un certain point de vue sur un État-nation quelconque. L'autrice mentionne, par exemple, que pendant les années 1800 et le début de 1900, certains pays comme le Japon et la Turquie ont adopté un processus d'administration, éducation et comportement citoyen pour imiter ce que les européens appelaient « modernisation ».

Et si dans l'ensemble des formes que la musique *rock* a prises durant le XX^e siècle, une ou plusieurs auraient servi de propagande étatique au service de la représentation identitaire des États-Unis ? Si oui, s'agit-il des formes issues du patriotisme, du nationalisme ou du chauvinisme ? Quelles stratégies proprement musicales renforceraient ces aspects identitaires ? Quel rôle aurait pu jouer la guitare électrique en tant qu'instrument essentiel et représentatif du *rock* ?

Reprenons le cas de « *The Star Spangled Banner* » mentionné précédemment. Le poème de cette chanson fut écrit par le poète amateur Francis Scott Key (1779-1843) et plus tard mis en musique à partir d'une chanson populaire écrite par le musicologue britannique John Stafford Smith (1750-1836). La chanson d'origine, « *To Anacreon in Heaven* », sera écrite comme une commande de la Anacreontic Society (un club pour boire et pour chanter) qui l'aura publiée dans une version harmonisée dans le *5th Book of Canzonets, Catches, Canons and Gleees* (1799), avant d'être reprise comme modèle de l'actuel hymne des États-Unis³¹². C'est à partir de cette chanson devenue patriotique que Jimi Hendrix a interprété sa version le 18 août 1969, lors du Festival Woodstock. Le guitariste a modifié l'hymne au travers des sonorités variées produites par la distorsion, l'étirement des notes de la mélodie, mais aussi par des moments d'improvisation libre — des sons distordus et bruités, accompagnés à certains moments par la batterie —, et d'autoréférentialités pour enchaîner finalement avec « *Purple Haze* ».

³¹¹ Traduction de l'auteur : « Les individus font des choix musicaux, mais les États peuvent aussi utiliser la musique pour promouvoir les intérêts de leur pouvoir ou de leur peuple, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de leurs frontières. » *Ibid.*, p. 21.

³¹² Nicholas TEMPERLEY, *Smith, John Stafford*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026008>.

Précédemment, on a cité cet exemple pour montrer en quoi le figuralisme de la chute et de l'impact des bombes avec la guitare électrique fut interprété par le public de l'époque, non pas comme un geste de revendication de la culture de guerre, mais plutôt comme une réponse à la guerre du Vietnam. On peut même supposer que ce geste subversif soit une forme de renforcement de l'identité états-unienne par le biais du patriotisme.

Jimi Hendrix sera *interviewé* presque un mois après le concert de Woodstock, au cours de l'émission télévisuelle *The Dick Cavette Show* à New York, le 9 septembre 1969. Lors de cette entretien l'animateur mentionne la controverse qui s'est produite lors de son interprétation « non orthodoxe » de l'hymne national. La réponse de Hendrix sera « *It was not un-orthodox, no, no, I thought it was beautiful* », ce qui produira un tonnerre d'applaudissements chez le public présent dans l'émission. N'est-ce pas un geste subversif une action qui renforce le patriotisme états-unien ? Cela peut rappeler la controverse survenue en France en 1979, avec Serge Gainsbourg qui, en adaptant en version reggae de La Marseillaise, a revendiqué un geste ouvertement patriotique.

Des manifestations de différents types du *rock* comme celle de Canterbury, en Angleterre durant les années 1960-1970, montrent que le *rock* fut un phénomène complexe qui a pris des formes diverses, parfois opposées. La « Scène de Canterbury » est un exemple de comment le *rock* ne fut pas utilisé comme un moyen de déploiement de l'identité américaine mais au contraire comme un moyen subversif ancrée simultanément dans la culture populaire anglaise. De nombreux groupes appartenant à ce mouvement revendiquaient une critique radicale de l'idéologie capitaliste et des modèles de vie dominante. Ainsi, le *rock* servait de dispositif subversif contre la culture dominante en ayant parfois des préoccupations communistes³¹³. Et sur le plan musical, non seulement la guitare électrique était mise au second plan, mais la saturation caractéristique du *rock* sera remplacée par d'autres sonorités comme celles des claviers électroniques³¹⁴. Un groupe qui se distingue par son approche expérimentale, mais

³¹³ Aymeric LEROY, *Canterbury : école, scène ou « invention journalistique » ?*, présenté à « Soft Machine, Robert Wyatt et la scène de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970 ». Colloque International et Interdisciplinaire Strasbourg, Strasbourg, France, 20 novembre 2020 ; Marek JESINSKI, *Isms go to Town : the Canterbury Scene in the Ideological Perspective*, présenté à « Soft Machine, Robert Wyatt et la scène de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970 ». Colloque International et Interdisciplinaire Strasbourg, Strasbourg, France, 20 novembre 2021.

³¹⁴ Aymeric LEROY, *Canterbury : école, scène ou « invention journalistique » ?*, Strasbourg, France, 20 novembre 2020 ; Marek JESINSKI, *Isms go to Town : the Canterbury Scene in the Ideological Perspective*, Strasbourg, France, 20 novembre 2021.

aussi par le niveau de politisation touchant parfois la pédagogie et le dogmatisme³¹⁵ est Henry Cow fondé à Cambridge, en 1968, par Fred Frith et Tim Hodgkinson. Frith ouvrira la porte à des horizons inexplorés à l'époque quant aux techniques de jeu, particulièrement à la « préparation instrumentale ».

6.1.2 Éros : avatars du guitariste électrique

*[...] to exist socially is to be socially situated and dated, to occupy a position in the social structure and to bear its marks, in the form of verbal automatisms or of mental mechanisms and of the entire habitus that the constitutive conditionings of a condition produce*³¹⁶.

Cette affirmation de Pierre Bourdieu offre une piste pour commencer une réflexion autour du guitariste électrique dans le *rock*. En effet, la dimension symbolique de cette musique et en particulier de la guitare électrique se manifeste aussi dans la manière qu'ont les musiciens de se présenter eux-mêmes socialement. En fait, il est intéressant d'observer que ce phénomène réside dans le fait que jusqu'à maintenant une partie de l'histoire de l'instrument a été conçue sous l'angle des guitaristes électriques emblématiques. De plus, la catégorie « interprète-créateur » qui est sous-jacente aux différentes variantes du « guitariste électrique *rock* » se détermine par le type de « son » qu'on lui attribue ; celui qui d'après l'opinion générale réussit à transmettre une singularité interprétative et un type d'identité artistique quant à la manière de jouer de l'instrument. Ils seront reconnus pour leur virtuosisme, leur originalité dans l'invention de *riffs*, des *solos*, ou, par leur originalité dans l'utilisation des pédales d'effets. On constate que la littérature spécialisée est submergée par la « culture de la guitare électrique » qui favorise le culte des personnalités reconnues comme les icônes de son histoire³¹⁷.

Ce n'est pas le lieu ici pour examiner la configuration sociale de l'artiste en fonction des structures de légitimation et de professionnalisation qu'il utilise pour occuper une position sociale³¹⁸. On s'occupera plutôt de mettre en exergue le rapport entre le corps-musicien,

³¹⁵ John GREAVES, *Entretien avec John Greaves animé par Aymerie Leroy et Jacopo Costa* (« *Soft Machine, Robert Wyatt et la scène de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970* ». *Colloque International et Interdisciplinaire Strasbourg*), 20 novembre 2020, Viséoconférence.

³¹⁶ Traduction de l'auteur : « [...] Exister socialement, c'est être socialement situé et daté, occuper une position dans la structure sociale et porter ses marques, sous forme d'automatismes verbaux ou de mécanismes mentaux et de tout habitus que produisent les conditionnements constitutifs d'une condition ». PIERRE BOURDIEU et Eric R. KOCH, « The Invention of the Artist's Life », *Yale University Press*, 1987, p. 75-103.

³¹⁷ Danielle FOSLER-LUSSIER, « Music and Media in the Service of the State », in *Music on the Move*, [s.l.] : University of Michigan Press, 2020, p. 120. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9853855.13>.

³¹⁸ Iván Adriano ZETINA, « Julio Estrada et la figure de l'artiste-chercheur », in , présenté à L'artiste et ses avatars : revendication et transformation de la fonction de l'artiste en société, CRAL/EHESS Paris, [s.n.], 18 octobre 2019.

l'instrument et le geste instrumental. Pour cela, il se révèle pertinent d'examiner les attributs symboliques qui accompagnent une des formes culturelles les plus répandues dans l'actualité, celle du *Guitar Hero* (Héros de la Guitare).

L'avatar du guitariste électrique, entendu comme la forme symbolique de représentation de soi dans la société, n'est pas uniquement une des manières efficaces d'attirer l'attention du public. Ce sera aussi un moyen de communication visuelle incorporé conjointement aux éléments qui permettront de reconnaître les traits esthétiques du projet artistique du guitariste. Il ne s'agit pas seulement d'une forme stéréotypée d'icône commerciale propre à la culture du *show-business* ; c'est aussi une conception artistique individuelle introduite dans ces pratiques créatives. Enfin, l'avatar est une forme de production de l'imaginaire populaire³¹⁹.

Parmi les musiques populaires occidentales du XX^e siècle, le statut de *rockstar* est probablement un des plus exploités ou du moins un des plus stéréotypés. Chez les guitaristes électriques, on repère deux figures dominantes : le héros, image symbolique de la « puissance » (guerrière ou virile), et l'hermaphrodite, image symbolique de la « divinité ».

6.1.2.1 Le héros : image symbolique de la puissance

La figure du héros qui est transmise dans l'acception de « *Guitar Hero* » est tributaire du « *virtuoso* » de l'époque romantique, au XIX^e siècle, dont des personnalités telles que Niccolò Paganini (1782-1840) ou Franz Liszt (1811-1886) demeurent les plus emblématiques. L'interprète est alors conçu comme un être humain surdoué, mystique ou entouré de mysticisme et d'un culte, capable de réussir de grandes prouesses instrumentales. Au XX^e siècle, cette image symbolise les effets d'une authenticité émotionnelle et de la masculinité ; elle invite à un idéal de pouvoir fondé une distinction personnelle – individualiste –, de capacités extraordinaires de performance dramatique, soutenu par un système médiatique et commerciale complexe³²⁰. Pour les guitaristes électrique *rock*, cette forme symbolique sociétale se consolide autour des années 1960 et servira de modèle aux générations ultérieures. Au moment où le guitariste électrique deviendra sinon le personnage fondamental, au moins une des représentations centrales de la *Rock Band* — et parfois même en devenir la figure fondamentale

³¹⁹ Emmanuelle MOSER-KARAGIANNIS, « Les êtres fantastiques des légendes grecques, et la parole. Étude de l'imaginaire populaire. Problématique générale et exemple des Arapides/ Die Fabelwesen der griechischen Legende und das Sprechen. Eine allgemeine Untersuchung der griechischen Volksfantasie, exemplarisch dargestellt am Beispiel des "Arapides". », *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture*, vol. 47, 2002, p. 11-27.

³²⁰ WEINSTEIN, *op. cit.* (note 286).

—, l'avatar du « *virtuoso* » émerge pour renforcer les idéaux culturels ancrés dans la culture commerciale. Le guitariste électrique deviendra une figure fondamentale au même titre ou supérieur de celle du chanteur, comme on peut le voir avec de nombreux exemples du *hard rock*, du *rock psychédélique* ou du *heavy metal*³²¹ — styles qui seront, dit en passant, les références de nombreux compositeurs de la tradition savante, à la fin du siècle dernier.

Dans l'antiquité, le héros fut représenté iconographiquement dans les peintures, les poteries de céramique ou les reliefs des bâtiments. Dans ces représentations, on voit le plus souvent l'image d'un homme faisant une prouesse. Voici l'image de Héraclès, héros de la mythologie grecque, sur une poterie datant du 510 avant J.-C., représenté durant la lutte contre le Lion de Némée :

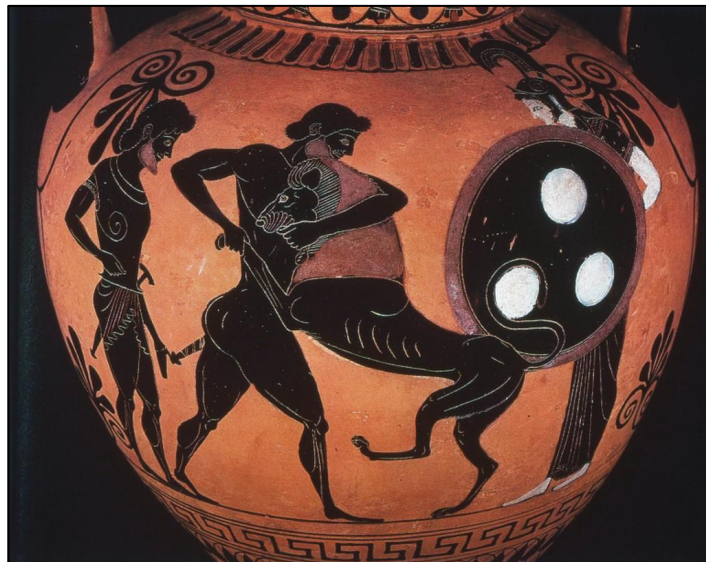


Figure 9 : Représentation iconographique du héros I³²².

Ou dans une sculpture beaucoup plus tardive datant de 1600-1650 environ, où Héraclès (Hercules) est représenté en Nessus :

³²¹ *Ibid.*, p. 139.

³²² *Amphora: Heracles and the Nemean Lion*. terracotta, c.510 B.C. British Museum, *JSTOR*, <https://jstor.org/stable/community.13584722>. Consulté le 11 juin. 2022.



Figure 10 : Représentation iconographique du héros II³²³.

Regardons maintenant trois exemples de guitaristes électriques devenus figures iconiques du « *Guitar Hero* », et dont on peut trouver des parallèles entre l'image du héros de l'art antique et celui du guitariste électrique.

1. Saul Hudson (1965-) connu sous l'appellation de *Slash* et reconnu dès le début de sa carrière comme le guitariste *Star* du groupe Guns'n'Roses. La photo ci-dessous montre une image du guitariste qui fait appel à des connotations liées à la force et à la masculinité, attributs du héros :

³²³ navolger van vervaardiger: Giambologna. *Hercules En Nessus*. ca. 1600 - ca. 1650. Rijksmuseum, Amsterdam, *JSTOR*, <https://jstor.org/stable/community.8557007>. Consulté le 11 juin 2022.



Figure 11 : Représentation du « Guitar Hero » : « Slash ».

2. Kirk Hammett (1962-) connu pour sa collaboration avec le groupe de Metallica. Dans la photo suivante, nous pouvons distinguer l'image du guitariste glorieux réalisant des prouesses instrumentales :



Figure 12 : Représentation du « Guitar Hero » : Kirk Hammett.

3. Thomas Cunnigham Thayer (1960-), guitariste du groupe de *Hard Rock*, Kiss. Dans l'image suivante on met en avant une représentation héroïque du guitariste, accompagnée d'un fond spectaculaire et galactique de jeux de lumières, de la guitare et du costume de couleurs extravagantes :



Figure 13 : Représentation du « Guitar Hero » : Thomas Thayer.

À un certain degré, l'image généralisée de ce que *Guitar Hero* veut dire pour la culture populaire de notre époque correspond à l'image mythique du Héros représentant la figure symbolique de la force et de la puissance masculines. Cette médiation du *virtuoso* est renforcée par les outils technologiques interactifs recherchant l'interrelation entre les experts et les amateurs de l'écoute, l'interprétation et la création musicales. Ainsi, les jeux de vidéo *Guitar Hero* et *Rock Band*, développés par Alex Rigopulos et Eran Egozy, au MIT Media Lab, s'intègrent à d'autres projets pour le développement d'interfaces interactives d'immersion tels que les *Hyper-instruments*, *Toy Symphony*, *Personal Instruments* ou le « *Robotic* » opéra *Death and the Powers*³²⁴.

6.1.2.2 L'hermaphrodite : image symbolique de la divinité

Autour du guitariste électrique *rock* se configure un autre type d'avatar à partir de l'image symbolique de la divinité, sous la forme de l'hermaphrodite. En effet, la dénotation iconographique du caractère divin et le centre de l'adoration quasi-religieuse passe par la représentation d'un être humain dont le caractère a des traits distinctifs de l'autre sexe. La prochaine photo montre une représentation d'une statue d'Éros datant de 190 avant J.-C. :

³²⁴ MACHOVER, *op. cit.* (note 113), p. 45.

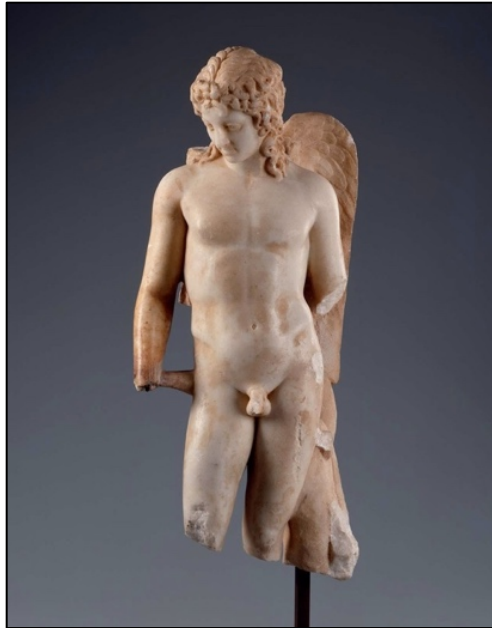


Figure 14 : Représentation d'Éros, environ 190 avant J.C.³²⁵.

L'image qui suit montre un exemple de représentation de l'hermaphrodite dans une peinture de Leonardo da Vinci faisant un portrait de Saint Jean-Baptiste, datant de 1510-1515 :



Figure 15 : Portrait de Saint Jean-Baptiste dans un paysage de Leonardo da Vinci³²⁶.

Dans le *rock*, on trouve des exemples similaires du caractère divin sous le prisme de l'hermaphrodite : rappelons-nous de David Bowie (1947-2016), Freddie Mercury (1946-1991),

³²⁵ Eros (Roman copy of Greek original). about A.D. 190. Artstor, [library-artstor-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/asset/AMICO_BOSTON_103831701](https://www.artstor.org/asset/AMICO_BOSTON_103831701)

³²⁶ Leonardo da Vinci. *Saint John (Bacchus)*. Tempera et huile sur panneau, transférée sur toile, vers 1510-15, ultérieurement repeinte et modifiée. Musée du Louvre, *JSTOR*, <https://jstor.org/stable/community.14486195>. Consulté le 12 juin 2022.

Steven Tyler (1948-) ou « Prince » Rogers Nelson (1958-2016). Mais cette image n'est pas exclusive de la musique *rock* ; elle est présente dans d'autres genres comme dans la musique *pop*, avec des personnalités telles que Michael Jackson (1958-2009), Brian Molko (1972-) ou Lady Gaga (1986-). Parmi les *rockeurs*, l'avatar de Steven Tyler, chanteur du groupe Aerosmith, illustre bien la dualité entre sexualité et divinité qui traverse la représentation de la *Rock Star* — une autre figure musicale mystifiée par ses attributs « magiques ». L'aspect physique du chanteur représente un être humain aux caractères hermaphrodites et, dans certains cas, extrêmement érotisés. Ce n'est pas uniquement dans l'apparence de l'artiste, mais aussi dans les gestes chorégraphiques de certaines de ses représentations scéniques³²⁷.

Quant au *Guitar Hero* l'image symbolique de la divinité se croise avec une autre qui fait référence à des idées liées à la sexualité, le *Sex Symbol*. Le résultat est une image qui fait appel aux attributs à la fois religieux et sexuels. De cette façon, la figure de *Éros*, déité de l'Amour et de la puissance créatrice auprès de la culture ancienne grecque, traverse l'avatar des guitaristes électriques à une certaine période. On peut s'en apercevoir avec l'image du guitariste suédois Yngwie Malmsteen (1963-), à partir de la période soliste qui débute avec *Rising Force* (1984) :



Figure 16 : Yngwie Malmsteen dans les années 1980³²⁸.

De même pour le guitariste américain Vinnie Moore (1964-) dans les années 1980, durant la période de l'album *Time Odyssey* :

³²⁷ Voir les video-clips des chansons telles que : « Crasy », « Cryn' », « Amazing », « Angel », « Dude » ou « Janie's Got A Gun » (1994).

³²⁸ MALMSTEEN, *op. cit.* (note 317).

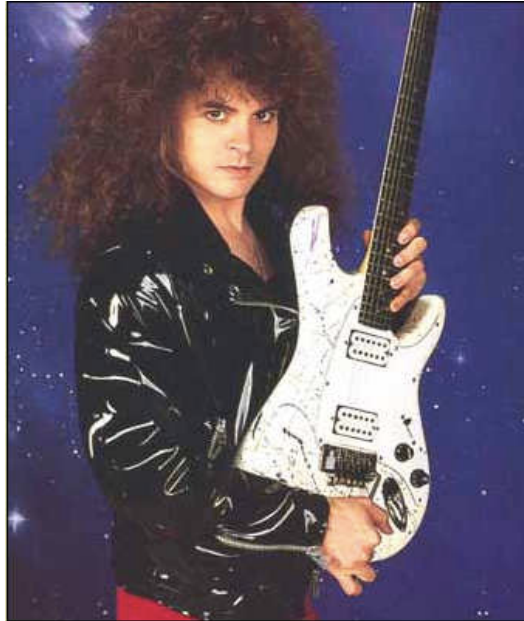


Figure 17 : Vinnie Moore dans les années 1980³²⁹.

Comme on peut observer dans les **Figures 16, 17** et **18** les images des guitaristes électriques font appel à une sorte de dualité entre sexe et érotisme transmise par : les cheveux longs, les vestes et les pantalons en cuir, l'utilisations des bijoux tels que des colliers, des bracelets, des bagues et des boucles d'oreilles.



Figure 18 : Steve Vai dans les années 1990³³⁰.

C'est dans ce sens que Steve Vai (1960-) est représenté iconographiquement à l'époque de des albums *Passion and Warfare* (1990)³³¹ et *Sex and Religion* (1993). Comme on peut le voir dans la photo précédente le guitariste est costumé avec un vêtement dessinant à la fois le type

³²⁹ Vinnie MOORE, *Time Odyssey*, PolyGram, 1988.

³³⁰ Steve VAI, *Passion and Warfare*, Relativity, 1990.

³³¹ *Ibid.*

stéréotypé du *rockeur* — veste en cuir noir, boots, etc. — et des caractéristiques provenant des indiens originaires de l'Amérique du Nord — colliers et plumes —, ajoutant ainsi un renvoi aux origines amérindiennes d'une partie de la population états-unienne. Dans les trois exemples précédents, l'image du virtuose romantique demeure présente dans la configuration actuelle. L'idée transmise par les traits iconographiques renforce l'idéal de l'instrumentiste en faisant appel à des figures à la fois mythiques et à celles appartenant à la tradition occidentale depuis le XIX^e siècle.

Les rapports iconographiques du guitariste électrique avec la figure du héros renvoient à l'univers sémantique de la puissance et de la gloire, tandis que celle de l'hermaphrodite connote un caractère divin — ou peut-être une contestation des catégories de genre. En ce sens, il est important de noter que les guitaristes femmes sont quasiment absentes dans les années glorieuses du mouvement le plus représentatif de la virtuosité instrumentale. Sur soixante-dix guitaristes interviewés dans *Shredders ! The oral history of speed guitar (and more)* (2017) de Greg Prato, on ne mentionne que deux guitaristes féminines : Jennifer Batten (1957-) et Lita Ford (1958-)³³². Si la figure du *Sex Symbol* n'est pas exploitée dans les trois albums solistes de Jennifer Batten — *Above Below and Beyond* (1992), *Jennifer Batten's Tribal Rage: Momentum* (1997), *Whatever* (2007) —, elle est explicite dans ceux de Lita Ford. C'est le cas de *Out for Blood* (1983), *Dancin' on the Edge* (1984), et notamment *Lita* (1988) et *Dangerous Curves* (1991).

Enfin, probablement on trouvera la configuration la plus représentative du héros et de l'hermaphrodite dans la musique *Pop* : l'image de Michael Jackson pendant les années 1990, de profil humaniste et promoteur de la paix mondiale au nom des États-Unis. Cette image fait contraste avec l'image de la *Pop Star* costumée en militaire de haut rang, suivi par une armée, et idolâtré par la foule comme une figure déifiée. Michael Jackson est un exemple d'avatar dont les attributs sont à la fois l'idole, le génie, le héros (guerrier) et la divinité. Dans le film « *Dangerous* » (1991), les images projetées du public illustrent la catharsis, l'euphorie, la possession religieuse, l'adoration et le culte. Ainsi, l'avatar de la *Pop Star* souligne simultanément l'image du pouvoir, grâce à la figure du héros, et d'admiration ou du fanatisme, par le biais de celles de l'hermaphrodite et de la déité³³³.

³³² Greg PRATO, *Shredders! : the Oral History of Speed Guitar (and More)*, London : Jawbone Press, Limited, 2017, 382 p.

³³³ *Dangerous : The Short Films*, DVD, 1:52:00, [s.l.] : Epic Music Video, Sony Music, 1993 1991.

6.1.3 Héraclès : fétichisation de la vitesse

Mais la seule image ne suffit pas pour légitimer l'image du héros qui traverse l'avatar du guitariste électrique *rock*. En effet, c'est grâce aux prouesses instrumentales que le musicien trouve une place dans l'admiration du public. « *Shred is when you're playing at hyper-speed and very accurately* » affirme le guitariste George Lynch³³⁴. Certains guitaristes comparent le terme *shred* à celui de *Virtuoso* du XIX^e siècle. Michael Angelo Batio cite Franz Liszt, en ajoutant que *shred* dénote quelqu'un qui veut être le meilleur qu'il peut sur son instrument³³⁵. En vérité, le terme peut se résumer ainsi, hormis les différentes conceptions qui l'entourent : il s'agit d'un style qui se concentre fondamentalement sur la technique et la maîtrise de la guitare électrique par le prisme de la vitesse d'interprétation.

Le moment historique du *rock* où l'on s'aperçoit clairement du halo qui produit la difficulté technique de l'art³³⁶ est dans un style connu sous l'appellation de « *shred guitar* », dérivation du *heavy metal* basée sur la maîtrise instrumentale et la vitesse, concentrée principalement sur la « guitare leader »³³⁷. Il s'agit d'un moment tout à fait singulier pour la musique pour guitare électrique au sein de la musique populaire, en général, et de la musique *rock*, en particulier³³⁸.

Ce style se développe autour d'un axe qui cherche l'innovation et l'invention musicales au travers de la découverte de nouvelles techniques de jeu dont la vitesse est le centre. Pour la plupart cette innovation est recherchée dans les différentes techniques de jeu que le *rock* a inventé ou qu'il s'est approprié, en laissant au second plan les possibilités qu'offrent les dispositifs que le traitement du son au moyen des pédales permet. En vérité, les effets jouent un rôle essentiel dans la modélisation du son électroacoustique dans cette musique. L'exploration et la définition de la sonorité via différentes combinaisons des pédales permettent à la fois la définition du style, du groupe et du guitariste. Cependant, une fois le son fixé, les possibilités de changements de paramètres sont rarement explorées lors d'un même morceau.

Comme on peut le corroborer dans le **Tableau 21** (Annexes Chapitre 5), dans l'étape liminaire de la *shred*, le guitariste Randy William « Rhoads » (1956-1982), référence incontournable de ce style, introduit des sonorités singulières. Par exemple, celles produites par le raclement avec le plectre des cordes comme un élément d'ornementation dans des morceaux

³³⁴ PRATO, *op. cit.* (note 341), p. 371.

³³⁵ *Ibid.*, p. 374.

³³⁶ GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *op. cit.* (note 29).

³³⁷ PRATO, *op. cit.* (note 341).

³³⁸ GUILLOT, *op. cit.* (note 285).

comme « Ravers » [00:49-00:57] ou dans l'introduction de « Get Your Kicks » [00:07-00:12]³³⁹. Cette forme d'ornement musical vient fréquemment accompagnée des sonorités timbrées par la sortie des sons harmoniques comme on peut s'en apercevoir dans « Slick Black Cadillac » [01:56-02:00] ou « Eye For An Eye » [01:56-01:59]³⁴⁰, qui produisent une légère disruption dans la monotonie des sonorités saturées de la musique *heavy metal*. L'exploration des effets, pour sa part, évolue de manière graduelle, lente et non systématique. Chez Randy Rhoads, on trouve des exemples de l'utilisation des effets pour « colorer » le son de la guitare dans des moments courts et éphémères. Le *chorus* ou le *flanger* seront utilisés dans ce sens-là dans « Ravers »³⁴¹ ou « Face to Face »³⁴². Ou, par exemple, plus tard, il explore les effets de filtrage probablement au moyen de la pédale d'expression dans « You Cant' Kill Rock and Roll », album *Diary of a Man* (1982). En général, la sonorité de l'instrument à cette époque semble avoir un minimum de variation à l'intérieur de l'univers sonore saturé au moyen de la distorsion *fuzz*.

Pour certains guitaristes électriques qui adhèrent au style *shred*, la recherche passe par une approche du classicisme fondé sur la forme vulgarisée de la musique savante occidentale. Les références à Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig Van Beethoven (1770-1827) ou Niccolò Paganini (1782-1840) sont fréquentes dans leurs manières d'exploiter l'instrument. Celles-ci peuvent apparaître sous forme de transcription³⁴³ ou de citation³⁴⁴, dans l'utilisation des ressources mélodiques et harmoniques, ou par les séquences rapides et des moments de virtuosité³⁴⁵. Ainsi, l'exploitation des ressources innovantes quant à la maîtrise du jeu instrumental a permis la démarcation progressive des ressources venant du *blues* telles que la gamme pentatonique, les tirés de cordes (*bending*) ou l'usage du *bottleneck*. Mais parallèlement, il s'installe une concentration quasi obsessionnelle sur les traits rapides.

Concernant les musiques examinées dans ces derniers trois chapitres, on observe la présence de l'industrie musicale dans leur développement, mais aussi son rôle déterminant dans la configuration des pratiques stéréotypées autour de la guitare électrique. D'abord, l'invention des techniques de jeu spécifiques, qui a commencé avec la « guitare électrique *blues* », continuera jusqu'au *rock*, en particulier avec la période de majeure sophistication et de

³³⁹ QUIET RIOT, *Quiet Riot*, CBS/Sony 25AP-880, 1977.

³⁴⁰ QUIET RIOT, *Quiet Riot II*, CBS/Sony, 1978.

³⁴¹ QUIET RIOT, *op. cit.* (note 348).

³⁴² QUIET RIOT, *op. cit.* (note 349).

³⁴³ Pour la citation à Bach, entendre « April Sky » dans MOORE, *op. cit.* (note 338).

³⁴⁴ Pour appropriation de Beethoven, entendre « Far Beyond the Sun » dans MALMSTEEN, *op. cit.* (note 74).

³⁴⁵ Pour l'adaptation ou appropriation de Paganini, entendre « Eruption » dans VAN HALEN, *Van Halen*, Warner Bros, 1978.

complexification du *shred guitar*. Ensuite, l'institutionnalisation des pratiques n'a pas empêché les musiciens d'explorer des divers chemins ou se détacher des pratiques standardisées. Le *jazz*, dans son axe le plus radical, a ouvert la voie à l'exploration instrumentale, via l'improvisation, cherchant la démarcation des pratiques conventionnelles. Finalement, la figure symbolique du « guitariste électrique *rock* » est essentielle pour la compréhension de l'univers culturel auquel appartient cet instrument. Les techniques de jeu développées ont souligné les aspects spectaculaires en laissant en second plan d'autres aspects expressifs. La nécessité d'une homogénéité de production a contribué également à instaurer des pratiques plus ou moins unifiées, au profit de la reconnaissance d'un nombre réduit d'interprètes et au détriment des différences qui ont pu avoir lieu au sein d'autres communautés du monde.

Ainsi, la réponse que Luigi Nono a donné au jeune garçon aux lunettes de soleil et cheveux longues, à propos de King Crimson, semble avoir plus de sens désormais. Le passage aux musiques populaires états-uniennes impliquait, de façon non exclusive, une question d'efficacité communicative au profit du divertissement, mais il impliquait surtout une organisation culturelle et politique face aux formes hégémoniques et standardisées. Probablement est-ce la raison pour laquelle Luigi Nono n'a jamais utilisé la guitare électrique dans ces œuvres — à la différence d'autres compositeurs de la même génération tels que Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna ou Luciano Berio. C'est sous cet angle que l'on peut maintenant examiner la place de cet univers culturel, à la fois varié et restreint, dans la configuration du guitariste électrique dans les pratiques savantes. S'agit-il d'un apprentissage de l'instrument par le sonore ? Les modalités d'expression et de corporéité spécifiques au choix accompagneront-elles l'approche émotionnelle de ces musiques ? Et sur le plan de la composition, de quelles manières les compositeurs se sont appropriés de ces ressources techniques et culturelles ?

PARTIE III- PROCESSUS DE CRÉATION

CHAPITRE 7 : LE MUSICIEN

Le concept de « guitare classique » englobe un ensemble de pratiques interprétatives qui vont de l'exécution, la transcription ou l'adaptation d'œuvres du répertoire savant de la musique occidentale, jusqu'au travail méthodique visant à l'amélioration et à l'optimisation de l'exécution instrumentale. Par extension, on utilise ce concept pour se référer au musicien qui exerce cette pratique, bien que cette appellation se borne ordinairement autour d'un nombre relativement restreint de répertoires³⁴⁶. Dans ce contexte, l'arrivée de la guitare électrique, produira des modifications de la figure traditionnelle du guitariste. La nouvelle configuration empruntera des éléments autoréférentiels, c'est-à-dire procédant de la tradition de la guitare classique, mais aussi des éléments provenant des pratiques populaires diverses. Ce phénomène est indissociable des changements sur le plan du geste instrumental, ce qui produit des modifications dans la configuration du corps-musicien. Il n'est pas indissociable non plus de l'édification d'une doctrine de l'interprétation ou de la création de nouveaux répertoires à partir de processus de création différents.

La tâche dans ce chapitre est d'exposer une des dimensions de transformation qui a eu lieu suite à l'insertion de la guitare électrique dans les pratiques savantes. Pour cela on axe sur les questions suivantes : Quelles démarches pédagogiques suivent les « guitaristes classiques » pour apprendre la guitare électrique ? S'agit-il des guitaristes issus de la tradition de la « guitare classique » ou plutôt d'autres traditions ? Comment certaines doctrines, individuelles ou collectives, se configurent-elles autour de cette nouvelle pratique ? Comment l'instrument, l'interprète et l'interprétation sont-ils perçus ? Comment le rôle des interprètes dans le processus de ces nouveaux répertoires va-t-il changé ? Quelles modifications quant au rapport entre le compositeur et l'interprète se présentent actuellement ? La problématique consiste donc à rendre compte des traces d'une mutation dans la pratique de la guitare classique, produite par l'insertion de la guitare électrique, sous l'influence des pratiques populaires. Pour donner des éléments de réponse à cette problématique, on partira l'hypothèse suivante :

³⁴⁶ Malgré l'homogénéisation des modèles du « guitariste classique », les pratiques de l'instrument, circonscrites dans l'appellation de « guitare classique », sont nombreuses. Les critères esthétiques, les répertoires ou les techniques de jeu varient et s'éloignent des modèles canoniques selon les pays ou le continent où ces pratiques se développent. Le mémoire de recherche du guitariste Rodrigo Mendoza rend compte de ces variantes en Amérique Latine, en particulier en Mexique. Rodrigo Julkim MENDOZA TORO, *La guitarra mestiza*, Licenciatura en Música-Guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 19 juin 2020, 157 p.

L'intégration de la guitare électrique dans les pratiques savantes a produit une reconfiguration du paradigme du « guitariste classique » au moins sur trois niveaux : 1) les démarches d'apprentissage et de la maîtrise de l'instrument, 2) la constitution d'une doctrine de l'interprétation et 3) le rapport entre le compositeur et l'interprète lors du processus de création. Ces éléments indiquent un moment de transition vers un type différent de guitariste qui émerge et qui prend de l'autonomie par rapport aux paradigmes qui précèdent.

Comme il a été exposé dans le Chapitre 2, la méthode utilisée ici réunit un ensemble de techniques qualitatives d'enquête, basées sur une approche à la fois ethnomusicologique et anthropologique³⁴⁷. Sur un échantillon représentatif, l'entretien structuré et semi-directif ainsi que l'observation externe et participante à l'aide d'outils complémentaires d'observation, ont servi d'instruments de recherche³⁴⁸. On a effectué des entretiens auprès de guitaristes électriques sur la base de trois critères de sélection : avoir une pratique régulière de la guitare électrique et du répertoire contemporain, contribuer à la création de nouveaux répertoires et, finalement, participer à des activités professionnelles telles que concerts, festivals ou activités d'enseignement. Quant au questionnaire, il a été structuré autour de quatre axes : la démarche d'apprentissage, la constitution matérielle de l'instrument, l'ensemble des pratiques de l'interprète et la participation dans le processus de création. Seize guitaristes électriques ont été interrogés, huit rencontres imprévues ont été notées, sept compositeurs, et six événements ont servi de terrain d'observation — **Tableaux 9-11** (Annexe : Chapitre 2).

7.1 Le geste instrumental et le corps-musicien

À l'heure actuelle, la pratique de la guitare électrique au sein de la tradition savante se trouve dans un moment de transformation où les traditions telles que « guitare classique », « guitare électrique *blues* », « guitare électrique *jazz* » et « guitare électrique *rock* » se croissent sans constituer pour autant une expertise spécifique autonome. Cependant, une nouvelle configuration du « guitariste électrique » émerge grâce à la modification des pratiques

³⁴⁷ AROM et ALVAREZ-PÉREYRE, *op. cit.* (note 31) ; COPANS, *op. cit.* (note 32) ; Philippe LABURTHE-TOLRA et Jean-Pierre WARNIER, *Ethnologie, anthropologie*, 1ère édition "Quadriga", Paris : PUF, Presses Universitaires de France, 2003 (Quadriga manuels. Sociologie), 428 p. ; LEVI-STRAUSS, *op. cit.* (note 33).

³⁴⁸ Pour l'élaboration de ces outils de recherche on a consulté : Nicole BERTHIER, *Les techniques d'enquête en sciences sociales : méthodes et exercices corrigés*, Malakoff, France : Armand Colin, 2016, 350 p. ; Rubén LOPEZ-CANO et Úrsula SAN CRISTOBAL OPAZO, *Investigación artística en música : problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona : ESMUC, CONACULTA-FONCA, GRUP DE RECERCA, décembre 2014, 258 p.

musicales sur deux niveaux : l'apprentissage des nouveaux gestes instrumentaux et la reconfiguration du corps-musicien.

7.1.1 Apprentissage

L'arrivée des instruments électroniques, les nouveaux dispositifs interactifs et la lutherie informatique produiront des mutations significatives aussi bien dans l'exercice que dans la conceptualisation des pratiques instrumentales³⁴⁹. Quant à la première, la guitare électrique aura contribué au dérèglement du rapport énergétique entre l'action du corps sur l'instrument, le geste instrumental et le résultat sonore aperçu dans un espace acoustique. Ce changement s'inscrit dans le cadre d'une mutation organologique qu'implique la facture instrumentale, l'environnement matériel et les mutations technologiques³⁵⁰. À ce titre, la nouvelle configuration du guitariste électrique se trouve au milieu d'essentiellement trois traditions : la « guitare classique », la « guitare électrique *jazz* » et la « guitare électrique *rock* ». De manière moins présente, elle emprunte des éléments dérivant de la « guitare électrique *blues* ». L'apprentissage de nouveaux gestes instrumentaux — acquis par l'observation des pratiques différentes à la tradition savante — déterminera l'acquisition d'une culture sonore distincte et jouera un rôle substantiel pour les critères de choix de l'instrument. Certains réflexes et coutumes deviennent fréquents tels que l'attention au contrôle de la puissance sonore, la préparation et la maîtrise du matériel technique et la pratique musicale dans les ensembles instrumentaux, en instituant ainsi une nouvelle tradition.

7.1.1.1 Observation des pratiques exogènes

L'apprentissage des techniques spécifiques à la guitare électrique passe par l'observation de pratiques distinctes à celle de la pratique traditionnelle de la guitare classique. Pour certains musiciens l'apprentissage des usages émanant des pratiques populaires se révèle nécessaire à l'acquisition des ressources complémentaires que les seuls Conservatoires, ou d'autres institutions de formation professionnelle, ne peuvent pas fournir. Ces ressources jouent un rôle décisif quant à l'acquisition d'une culture sonore spécifique, les critères de choix de l'instrument et la familiarisation de l'interprète au matériel technique.

Pour la plupart, les guitaristes électriques suivent une formation au sein d'une ou plusieurs institutions d'enseignement professionnel telles que le Conservatoire ou l'Université. Bien que

³⁴⁹ GENEVOIS et VIVO (dirs.), *op. cit.* (note 104).

³⁵⁰ NAVARRET, *op. cit.* (note 5).

certaines aient joué de la guitare électrique dans des ensembles de *rock*, de *jazz*, ou d'autres musiques, ils sont moins familiarisés avec ces pratiques. Le plus souvent ils sont instruits dans des cursus de guitare classique ou de guitare *jazz*, ce qui implique, en principe, une faible observation de l'héritage culturel issu des pratiques populaires. En fait, il semble que l'apprentissage de l'instrument se fasse plus souvent par une exigence de circonstances professionnelles externes que par un choix individuel. Ce n'est pas le cas des musiciens qui pratiquent l'improvisation où plus souvent on trouve des témoignages où la guitare électrique fut un choix dès le départ de leur formation³⁵¹. Dans la pratique de la musique d'ensemble, par exemple, il est fréquent que le guitariste soit amené à jouer d'autres instruments à cordes pincées telles que le banjo, la mandoline ou la guitare électrique.

7.1.1.2 Élargissement de la culture sonore

Une démarche pédagogique fréquemment suivie est la recherche de ressources externes à la tradition savante pour enrichir les facultés auditives quant au son instrumental. C'est à partir des références incontournables que le guitariste se construit une image idéale du son — le plus fréquent est de se référer à la musique *blues*, le *jazz* ou le *rock*. Ce qui entraîne parallèlement l'appropriation de gestes circonscrits à ces musiques ; par exemple, la gestualité corporelle expressive lors de l'interprétation — expressions faciales ou mouvements « chorégraphiques ». Auparavant les modèles référentiels étaient d'autres guitaristes classiques et les conceptions de l'idéal du son transmises dans certaines méthodes renommées³⁵². Le témoignage du guitariste italien Ruben Mattia-Santorsa soutient ce point :

L'idea del suono sta cambiando, fondendosi con le nuove tecnologie: la classica è sempre più spesso amplificata, con tutti i profondi cambiamenti che questo comporta, e l'elettrica con il suo grande utilizzo dà la spinta agli stessi costruttori di effetti e pedali a trovare nuove sonorità che si distaccano dal rock, pop o jazz, aprendo quindi un nuovo universo sonoro e di possibilità³⁵³.

³⁵¹ SORRENTINO, *op. cit.* (note 59) ; AGUZZI, *op. cit.* (note 59).

³⁵² Par exemple : Emilio PUJOL, *El dilema del sonido en la guitarra*, Edición corregida y ampliada con texto inglés y francés, Argentina : Ricordi, 1979, 84 p.

³⁵³ Traduction de l'auteur : « L'idée du son change, fusionne avec les nouvelles technologies : le classique est de plus en plus amplifié, avec tous les changements profonds que cela implique, et l'électrique avec sa grande utilisation pousse les mêmes fabricants d'effets et de pédales à trouver de nouveaux sons détachés du rock, de la pop ou du jazz, ouvrant ainsi un nouvel univers sonore et de possibilités. » MENNUTI, « Le nuove generazioni e la chitarra contemporanea : Incontro con Carlo Siega e Ruben Mattia Santorsa », *op. cit.* (note 147), p. 32.

Ce phénomène est intimement lié à l'évolution des répertoires. Lorsqu'un compositeur fait appel à l'univers sonore connoté des musiques populaires, il contribue à la configuration du paradigme du son pour les guitaristes.

7.1.1.3 Disposition instrumentale

La pratique ou l'observation des musiques populaires contribue aussi à l'acquisition des connaissances empiriques qui modèlent les critères de choix de l'instrument dans son ensemble. Dans cette optique, l'héritage savante s'entremêle avec les nouvelles pratiques à partir d'une appropriation réciproque d'usages. L'exemple de Christelle Séry est révélateur à cet égard. Lorsqu'elle a dû faire le choix de la guitare, les critères de sélection étaient principalement ceux qu'on peut attribuer à la tradition savante. Ceux qui privilégient la facture du luthier vis-à-vis de la facture industrialisée qui régit le marché d'instruments³⁵⁴. Par ailleurs, ces critères circonscrivent un moyen de démarcation des pratiques populaires et une revendication des pratiques savantes par le biais de critères de valeur plus au moins établis par la tradition. De même pour le système d'amplification et du traitement du son. La guitariste française déclare avoir une préférence pour les systèmes à lampes par rapport aux transistors, en dépit du bruit parasite et au profit de la « couleur » qui leur est caractéristique. Quant aux pédales d'effets, sauf quand il s'agit d'une « pièce de processus », elle privilégie l'utilisation de pédales analogiques par rapport aux pédales multi-effets digitales³⁵⁵. Les critères mentionnés correspondent à ceux que l'on trouve dans l'opinion communément répandue dans les pratiques populaires où chaque élément qui constitue l'environnement technique définit l'identité sonore de l'instrument du point de vue esthétique.

7.1.1.4 Amplification et contrôle de puissance

En effet, la guitare électrique a contribué au dérèglement au niveau énergétique du rapport entre la nature du geste instrumental et le son produit dans un espace acoustique. L'énergie déployée pour attaquer la corde avec le médiateur peut produire un son inaudible ou remplir un stadium de *football* en fonction du réglage du système d'amplification. Autrefois, le problème de la guitare acoustique était tout le contraire ; la faible capacité sonore limitait son utilisation dans la musique d'ensemble. Rappelons-nous les observations d'Hector Berlioz, au milieu du XIX^e siècle, à propos de l'utilisation de la guitare :

³⁵⁴ NAVARRET, *op. cit.* (note 5).

³⁵⁵ SERY, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, *op. cit.* (note 108).

*Les compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre, ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas de l'associer à d'autres instruments ni à plusieurs voix données d'un éclat ordinaire, en est sans doute la cause [...] La Guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement*³⁵⁶.

De nos jours, il semblerait que la guitare électrique soit plus fréquemment utilisée par les différents ensembles qui interprètent le répertoire de la musique contemporaine. Cela expliquerait l'intérêt croissant pour l'instrument et la commande de pièces pour ensemble instrumental avec guitare électrique. À ce propos, lors du cours *Guitar & E-Guitar Studio* du Festival Darmstadt 2021, Yaron Deutsch, enseignant en charge, a déclaré que l'avenir de la guitare était effectivement dans la musique d'ensemble. Dans le même sens le guitariste Ruben Mattia Santorsa observe un positionnement favorisé de la guitare, et notamment de la guitare électrique dans les ensembles actuels³⁵⁷.

Cette affirmation entraîne nécessairement une transformation, qui implique l'intégration et l'adaptation d'un instrument de dimension sonore variable dans le contexte des instruments acoustiques. Pour les interprètes, cela comprend un changement de pratique également. À cet égard, Séry signale que le temps restreint de répétition avec l'ensemble dont le guitariste dispose, exige une attention particulière à la puissance de l'instrument par rapport aux autres. Ce qui demande à l'interprète un niveau d'attention et une capacité de réaction significative, ainsi que la maîtrise des parties, au regard du contrôle sonore. Pour sa part, le guitariste néerlandais Wiek Hijmans, tente de résoudre un autre problème lié à l'amplification au sein des ensembles. Il essaie l'utilisation d'un prototype qui grâce à un système de haut-parleurs assemblés, diffuse le son simultanément à plusieurs directions, au lieu de l'émettre de manière unidirectionnelle. D'après lui, ce dispositif pourrait résoudre le problème en homologuant la manière de projeter le son de la guitare électrique dans l'espace acoustique. Dans ce même sens, les guitaristes italiens Carlo Siega et Francesco Palmieri travaillent chacun de leur côté sur des projets liés au développement des systèmes d'amplification. Siega mène un projet doctoral, auprès de l'Université « Anton Bruckner » de Linz, en Autriche, visant la construction d'un modèle de guitare expérimentale³⁵⁸. Pour sa part, Palmieri travaille à l'*Institut for Computer*

³⁵⁶ Hector BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes Op. 10*, 2e édition (1ère édition 1843), Paris : Shonenberger, 1855, p. 86.

³⁵⁷ MENNUTI, « Le nuove generazioni e la chitarra contemporanea : Incontro con Carlo Siega e Ruben Mattia Santorsa », *op. cit.* (note 147), p. 32.

³⁵⁸ MENNUTI, « Le nuove generazioni e la chitarra contemporanea : Incontro con Carlo Siega e Ruben Mattia Santorsa », *op. cit.* (note 147).

Music and Sound Technology of the ZHdK, à Zurich, Suisse, pour le projet « *Implementation of outward-radiating spherical loudspeaker arrays in electric guitar and amplified classical guitar contemporary performance practice* ». Ainsi, les efforts des guitaristes pour modifier, améliorer et adapter le système d'amplification, en cherchant un majeur contrôle du niveau sonore, s'inscrivent à la fois dans le processus général de mutation des pratiques de la guitare, et dans unes des recherches centrales des compositeurs de la deuxième moitié du XX^e siècle³⁵⁹. Ce phénomène est en lien direct avec l'évolution de l'usage compositionnel dans les ensembles, comme on peut observer dans l'évolution de l'orchestration avec les mutations des instruments acoustiques³⁶⁰.

7.1.2 Mutations

Le corps-musicien se constitue des rapports physiques et émotifs entretenus entre le corps physiologique du musicien et le corps mécanique de l'instrument lors de l'évènement musical. Dans la pratique de la guitare électrique ce rapport est en mutation et la normalisation atteinte au fil des deux derniers siècles par les recherches empiriques des guitaristes classiques se trouve dans un moment de reconfiguration.

En effet, pour arriver au stade actuel du corps-musicien propre du guitariste classique, on a suivi une longue période d'exploration des techniques de jeu et de dispositions corporelles. Au XIX^e siècle, le guitariste espagnol Fernando Sor (1778-1839), dans sa *Méthode pour la guitare* (ca.1830) explique et illustre avec des images les problèmes de la position du guitariste vis-à-vis de l'instrument, en prenant comme modèle la pratique du piano³⁶¹.

³⁵⁹ À la fin du siècle, le compositeur britannique Trevor Wishart (1946-) va reprendre la problématique de la spatialisation dans son célèbre texte *On sonic art* (1983, rév. 1985). Comme ses antécédents en France autour de la « musique acousmatique », Wishart visait que la spatialisation devienne un élément structural et expressif de la musique. Pour lui la proposition consistait à contrôler l'espace acoustique et sa disposition, en proposant également l'utilisation du contrepoint pour contrôler les mouvements spatiaux. Plus tard, la compositrice britannique Natasha Barrett (1972-) reprend cette question pour la proposer comme indice d'identification d'une orientation esthétique de la musique électroacoustique. Références : Trevor WISHART et Simon EMMERSON, *On sonic art*, New and rev. ed, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1996 (Contemporary music studies, v. 12), p. 147, 235 ; Natasha BARRETT, « Trends in electroacoustic music », in Nick COLLINS et Julio d'ESCRIVÁN (dirs.), *The Cambridge companion to electronic music*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007 (Cambridge companions to music), p. 232-255.

³⁶⁰ GOUBAULT, *op. cit.* (note 134), p. 103.

³⁶¹ Ferdinando SOR, *Méthode pour la guitare*, 1ère Édition, Bonn : N. Simrock, ca 1830, p. 8-9. Voir **Figure 19** : « **Plaquettes illustratives III et IV de la « Méthode pour la guitare » de Fernando Sor.**

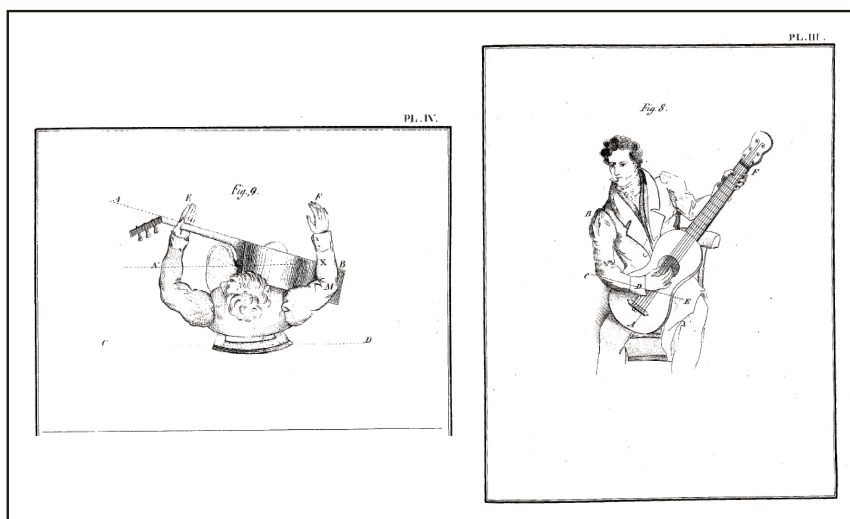


Figure 19 : Plaquettes III et IV de la « Méthode pour la guitare » de Fernando Sor.

Pour sa part, son concitoyen Dionisio Aguado (1784-1849), dans *Nuevo Método para tocar guitarra* (Nouvelle méthode pour jouer la guitare), met en avant l'utilisation d'un « trépode » (Tripode) ou « Máquina de Aguado » (Machine d'Aguado) ; mécanisme qui permet de maintenir fixe l'instrument, indépendant du corps du musicien, pour en jouer aisément³⁶²³⁶³.

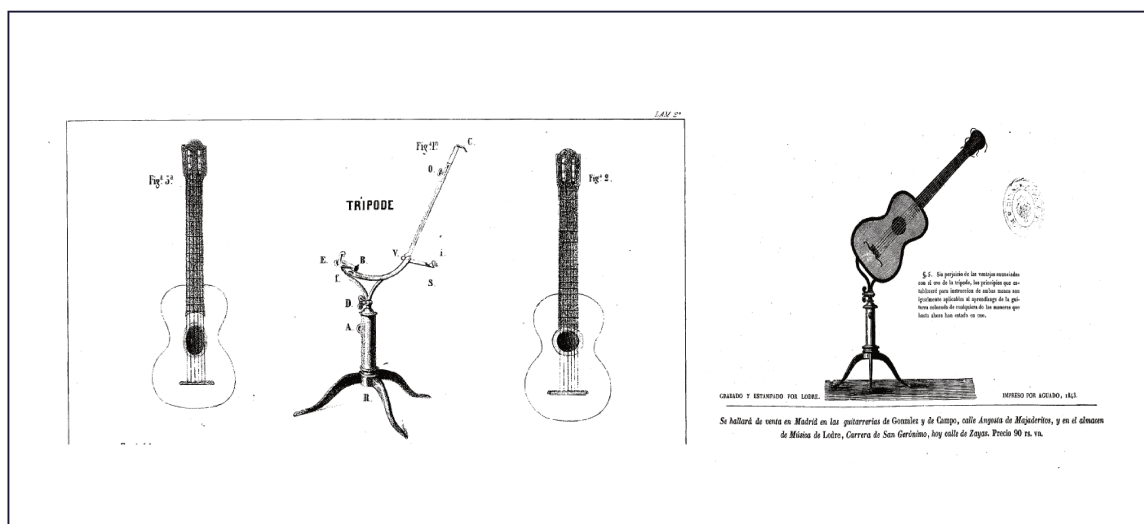


Figure 20 : « Máquina de Aguado » du « Nuevo Método para tocar guitarra ».

Entre le XIX^e et le XX^e siècles la technique de la guitare classique se normalisera par le biais de Francisco Tárrega (1852-1909) qui posera les bases de la « guitare moderne ». Ainsi, au cours du XX^e siècle les quatre livres qui constituent l'*Escuela Razonada de la Guitarra* (École Raisonnée de la Guitare) (1952-1956), du guitariste Emilio Pujol Vilarrubí (1886-1980), fondée sur l'« École de Tárrega », stabilisent les recherches autour de la pratique

³⁶² Dionisio AGUADO, *Escuela de Guitarra*, Madrid, España : B. Wirmbs, 1825, p. 3.

³⁶³ Le mécanisme est défini par Aguado de la manière suivante : « mecanismo destinado á sostener fija la guitarra para tocarla con desembarazo, y de manera que se aumente cuanto sea posible la cantidad de sus voces » *Ibid.*

instrumentale³⁶⁴. Par la suite, d'innombrables textes sur la technique de la guitare sont toujours publiés, par l'impact et la reconnaissance, notons particulièrement la méthode *Pumping Nylon* (1995) du guitariste américain Scott Tennant (1962-)³⁶⁵. Dans cette méthode les techniques de jeu sont présentées sous la logique de l'économie de moyens et fondées sur la comparaison entre la pratique d'un instrument et la pratique sportive de haut niveau. Il faut mentionner que cette comparaison est fréquente dans certains textes, notamment ceux qui portent sur les troubles des musiciens et les problèmes physiques liés à la pratique instrumentale³⁶⁶. Ces textes s'inscrivent dans une recherche pour l'amélioration des moyens d'exécution afin de résoudre les troubles psychosomatiques fréquents chez les musiciens professionnels³⁶⁷.

La rupture engendrée par l'insertion de la guitare électrique sur la configuration du corps-musicien du guitariste traditionnel a lieu spécifiquement sur quatre dimensions : l'instrument, l'émission du son, le système de traitement de signal et les techniques de jeu. Certains usages sur ces dimensions ont été hérités des pratiques déjà existantes — la « guitare classique », la « guitare électrique *jazz* » ou la « guitare électrique *rock* » — mais d'autres ont été inventés ou adaptés aux nouveaux répertoires. Il vaut la peine signaler que de nombreux efforts de systématisation ont été essayés au sein des pratiques populaires : on peut mentionner, par exemple, les ouvrages *Rock Discipline* (1996), de John Petrucci, et, beaucoup plus récent, *Vaideology* (2019), de Steve Vai³⁶⁸.

Si de nos jours il y a des difficultés pour l'instauration d'une pratique standardisée de la guitare électrique dans les pratiques savantes, c'est probablement, dû à l'hétérogénéité des procédés des œuvres contemporaines, notamment celles où le compositeur cherche à dénaturer l'approche traditionnelle de l'instrument. Au contraire, dans la création contemporaine, on demande souvent aux interprètes une capacité d'adaptation aux différentes configurations que les répertoires exigent, ce qui entraîne une réflexion autour de catégories de niveau supérieur — au-delà des traditionnelles — à propos du corps en rapport à l'instrument.

³⁶⁴ Emilio PUJOL, *Escuela Razonada de la Guitarra : Libro Primero*, Buenos Aires, Argentina : Ricordi Americana, 1956 (vol. 1/4), 96 p.

³⁶⁵ Scott TENNANT, *Pumping nylon : the classical guitarist's technique handbook*, Van Nuys : Alfred Publishing, 1995, 95 p.

³⁶⁶ On peut citer également : Barbara PAULL et Christine HARRISON, *The athletic musician : a guide to playing without pain*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 1997, 175 p. ; PAPILLON et HOLLER, *op. cit.* (note 204).

³⁶⁷ On peut citer également : Aude HAUSER-MOTTIER et Louis SCHWIZGEBEL-WANG, *La musique de la douleur*, Paris : Mercure de France, 2015, 186 p. ; NUTI, *op. cit.* (note 51) ; PINEDA, *op. cit.* (note 51) ; Serâ TOKAY, *Le corps musicien : une phénoménologie de la motricité musicale*, Montréal, Canada : Éditions Liber, 2016, 197 p.

³⁶⁸ John PETRUCCI, *Rock Discipline*, traduit par Dale TURNER, U.S.A. : Warner Bros Publications, 1996, 83 p. ; Steve VAI, *Vaidelology*, U.S.A. : Hal Leonard, 2019, 92 p.

7.1.2.1 Corps du musicien et corps de l'instrument

La transformation du corps-musicien est observable dans le rapport entre le corps (physiologique) du musicien et le corps (mécanique) de l'instrument. Le transfert entre les pratiques populaires et les savantes, d'une part, et la recherche des positions adaptées au contexte des œuvres, d'autre part, est fréquent chez les guitaristes électriques.

Deux moments, durant le « *Guitar & E-Guitar Studio* » du Festival de Darmstadt 2021³⁶⁹, illustrent bien le déplacement d'une pratique à l'autre. Dans un premier moment, pendant que le guitariste espagnol Alejandro Tentor interprète *Sgorgo Y*, pour guitare électrique solo, de Pierluigi Billone, l'encadrant signale que le tronc devrait prendre une position plus stable, en vertical, similaire à celle utilisée dans la guitare classique. La remarque se centrait sur la manière relâchée dont les guitaristes électriques jouent fréquemment lorsqu'ils prennent l'instrument. Dans un deuxième moment, le guitariste italien Umberto di Nucci jouait la pièce *Chresthai nostou* (2021) du compositeur Simone Cardini (1986-) sans se servir de la sangle — outil qui maintient stable la guitare électrique lorsqu'on joue debout. L'encadrant signalait que, bien que la position assise permette une certaine stabilité, l'ergonomie de l'instrument demande l'utilisation d'un support complémentaire pour maintenir stable la position verticale du tronc et de réduire les douleurs musculaires à long terme. Dans les deux situations mentionnées, on a constaté que la position utilisée pour la guitare électrique dans les musiques populaires — début avec la sangle³⁷⁰ — est incorporée à la position utilisée pour la guitare classique :

³⁶⁹ Le cours « *Guitar & E-Guitar Studio* » a été structuré autour de trois projets : « *Rykova Project* », « *Music from the Vault Project* » ou « *Archive Project* » et « *Sgorgo triptych* ». Le premier consistait à l'organisation d'un sextet de guitares électriques (Ufa Sextet) pour la création de l'œuvre *Asymptotic Freedom II*, qui a été une commande du festival à la compositrice d'origine Russe, Elena Rykova. Le deuxième traitait de l'organisation de plusieurs ensembles de petit format pour l'interprétation des œuvres de l'archive Darmstadt qu'intégrait soit la guitare acoustique, soit la guitare électrique. Le troisième consistait à étudier les trois œuvres pour guitare solo du compositeur italien Pierluigi Billone : *Sgorgo Y*, *Sgorgo N* et *Sgorgo Oo*.

³⁷⁰ PAPILLON et HOLLER, *op. cit.* (note 204).



Figure 21 : Umberto di Nucci durant une répétition, Festival Darmstadt 2021.

Dans certaines œuvres la position traditionnelle de la guitare doit être modifiée pour les interpréter. Par exemple, dans *Sgorgo N* (2013), pour guitare électrique solo, de Pierluigi Billone, l'utilisation exclusive de la main gauche entraîne la modification de la position conventionnelle de la guitare classique pour faciliter l'accès et le déplacement de la main sur le manche :



Figure 22 : Iván Adriano durant la répétition de *Sgorgo N*, Festival Darmstadt 2021.

7.1.2.2 Corps du musicien et source sonore

À la différence de la guitare acoustique, l'électrique a une source sonore indépendante. La modification du geste instrumental en fonction du système de diffusion sonore entraîne une disposition et une mobilité du corps distinctes de celles auxquelles étaient habitués les

guitaristes classiques. Deux pièces du répertoire illustrent la mutation qui se produit sur le plan du rapport entre le corps du musicien et la source sonore de l'instrument. Dans *Asymptotic Freedom II* (2021)³⁷¹, pour six guitares électriques, la compositrice Elena Rykova demande qu'un des guitaristes se tourne vers l'amplificateur afin de trouver le son larsen. Ce geste implique que le musicien se lève et se tourne vers l'arrière en s'approchant du système d'amplification pour faciliter l'émission du son recherché³⁷². De même, dans la pièce *Eighteen Bricks Left on April 21* (1968)³⁷³, pour deux guitares électriques, David Bedford (1937-2011), écrit une section improvisée. Pour celle-ci, la situation demande à se tourner vers l'amplificateur pour créer ce même type de son. Dans ces exemples, la configuration traditionnelle du corps-musicien change par la recherche des sons résultant du phénomène électroacoustique produit par la réinjection circulaire du signal provenant de la guitare électrique via les *pickups* et les haut-parleurs.

7.1.2.3 Corps du musicien et système d'effets

Un des « programmes spéciaux » du Festival *Impuls 2021* qui a eu lieu à Graz, en Autriche, a été le « *Call for e-guitar* » et il consistait à proposer une partition pour guitare électrique solo. Les pièces acceptées ont été travaillées et créées par le guitariste autrichien Samuel Toro Pérez³⁷⁴. Lors de la présentation de *Grattos of Netanya* (2021)³⁷⁵, une des pièces sélectionnées, la question du rapport entre le corps du musicien et le système de pédales d'effets s'est présentée comme une problématique compositionnelle centrale.

La pièce a un niveau de difficulté élevée par l'utilisation constante des fonctionnalités des effets divers tels que le changement des paramètres via les pédales d'expression, de volume et le système de *Loop* (boucle). Le travail du guitariste a été de trouver des solutions efficaces pour réaliser les opérations mécaniques tout en réduisant sa difficulté. Cela impliquait une réflexion autour de l'enchaînement et de la position des pédales, ainsi que des types de contrôleurs à utiliser. Le guitariste a alors proposé l'utilisation d'un contrôleur MIDI qui gère la modification du paramétrage des effets, réduit le son produit lorsqu'on active une pédale et rend plus accessibles aux pieds différents contrôles dans un espace opératoire plus restreint. Le

³⁷¹ Elena RYKOVA, *Asymptotic Freedom II*, Manuscrit (copie), 2021.

³⁷² Pour accéder à la captation vidéo de la création de cette œuvre, voir : https://www.youtube.com/watch?v=E_HEc8XwoxY

³⁷³ David BEDFORD, *Eighteen Bricks Left on April 21*, Universal Edition, 1968.

³⁷⁴ Pour le programme du concert, voir **Figure 71 : Programme du concert du 24 août 2021 du Festival Impuls Academy** (Annexes du Chapitre 2).

³⁷⁵ Iván Adriano ZETINA, *Grattos fo Netanya*, Babelscores, 2021.

bricolage mécanique proposé par le guitariste a eu pour objectif d'améliorer le dispositif établi dans la partition, ce qui a entraîné une modification du geste instrumental. L'interprète a dû apprendre les nouveaux gestes qui sollicitent les mains et les pieds de manière plus fréquent que dans l'usage traditionnel.

7.1.2.4 Corps du musicien et techniques de jeu

Dans la deuxième partie du guide sur l'instrumentation de la guitare électrique, Wiek Hijmans consacre un chapitre entier aux techniques du jeu issues d'un répertoire de musique contemporaine³⁷⁶. Il propose une classification à partir de la distinction entre « *classical technique* » (technique classique) — terme utilisé pour se référer aux techniques de la tradition de la guitare classique — et la technique de la guitare électrique. Pour cette dernière, l'auteur décrit celles qui, par ailleurs, sont fréquemment utilisées dans les musiques populaires. Ainsi, les douze techniques répertoriées sous la catégorie de « *extended techniques* » (techniques élargies) proviennent soit de la tradition classique, soit des pratiques populaires. Il faut signaler qu'une partie des techniques décrites, existent depuis longtemps dans les techniques du répertoire savant – *artificial harmonics, crossing strings, hitting the fingerboard, pizzicato Bartók* –, mais aussi que les autres qui sont mentionnés, font partie également des conventions musicales du *blues, jazz* ou *rock* – *squeeze harmonique, vibrato arm, bottleneck, mute rasgueado, plectrum glizz*³⁷⁷.

7.2 Les doctrines de l'interprétation

L'apprentissage et l'appropriation des nouvelles pratiques entraîne une transformation du point de vue intellectuel. Les discours de guitaristes permettent d'identifier le changement dans les doctrines d'interprétation. La vision de l'instrument et la conception d'un son idéal de la guitare électrique, l'ensemble des habiletés manuelles et intellectuelles à développer, la présence d'une dimension d'appartenance à une communauté et, finalement, les différents rôles joués dans le processus de création sont quelques indicateurs d'un tel phénomène. Ces doctrines empruntent des éléments venant à la fois des discours des compositeurs et des connaissances empiriques issues de la tradition populaire.

³⁷⁶ Wiek HIJMANS, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd*, Pays-Bas : [s.n.], révision 2008 2006, 60 p.

³⁷⁷ *Ibid.*

La doctrine de l'interprète, entendue comme l'ensemble de principes, des idées révélant une conception de la pratique interprétative, s'accompagnant de modèles de pensée ou de règles de conduite spécifiques, se manifeste dans le discours de certains musiciens. Fréquemment articulée sous la forme d'un projet esthétique, la doctrine guide l'activité professionnelle et quelquefois détermine les traits qui permettent de reconnaître un artiste et de le distinguer d'autres ; autrement dit, l'identité artistique. Le rôle décisif de la doctrine dans la transformation des pratiques réside dans le fait qu'elle détermine, consciemment ou pas, l'ensemble d'éléments idéaux ou concrets qui opèrent dans la pratique instrumentale. Tantôt les interprètes lui assignent un nom, formulent une thèse ou font l'effort de la définir dans une phrase, tantôt la doctrine se révèle comme un élément sous-jacent au discours, en s'approchant des idées conçues autour d'un projet esthétique plus ample : « *Máquinas periféricas* » pour José Manuel Alcántara, « *la poetica delle Molteplicità* » pour Sergio Sorrentino, « *Composing the interpretation* », pour Yaron Deutsch ou « *Integrate the electric guitar to classical music* » pour Wiek Hijmans.

On tentera d'élucider les axes sur lesquels se fondent quelques doctrines d'interprétation qui rendent compte des transformations. D'abord, on exposera les traces du « projet spectral » entendu comme un projet compositionnel se transmettant ensuite à l'interprétation au travers des générations d'interprètes. Ensuite, on donnera quelques éléments pour identifier une des formes de « classicisme » qui se manifeste dans la pratique des interprètes à partir des références aux répertoires historiques. On finira cette partie en abordant la question qui touche le rôle de l'interprète dans le processus de création et sa revendication à partir de la doctrine.

7.2.1 Étincelles du projet spectral

Le discours de deux interprètes de générations différentes permet d'identifier les traces d'une tradition interprétative tributaire du projet esthétique de la « musique spectrale ». D'un côté, le témoignage de Claude Pavy, qui a collaboré pendant de nombreuses années avec l'ensemble L'Itinéraire³⁷⁸, participera aussi à la création d'œuvres pour ou avec la guitare électrique dans différents formats³⁷⁹. De l'autre, le témoignage de Séry, qu'au sein de

³⁷⁸ Le collectif l'Itinéraire servira de laboratoire pour le raffinement et la précision de l'écriture instrumentale, pour l'emploi de matériel électronique « en temps réel », et plus tard pour la composition assistée par ordinateur, au groupe des compositeurs rassemblés autour du projet spectrale.

³⁷⁹ Claude Pavy collaborera avec des compositeurs tels que Hugues Dufourt (1943-), Betsy Jolas (1926-), Tristan Murail (1947-), Roger Tessier (1939-), Alain Bancquart (1934-2022), entre autres.

l'ensemble Cairn et de manière indépendante, développe une carrière qui s'inscrit dans les recherches autour du timbre, et par extension du son lui-même³⁸⁰.

7.2.1.1 Le son « spectral »

« La guitare électrique c'est d'abord le son³⁸¹ ». Cette phrase attribuée à Claude Pavy révèle l'essentiel du projet spectral et devra suffire à montrer l'influence du projet compositionnel sur l'interprétatif. Néanmoins, un élément supplémentaire permet de relier de façon plus claire cette conception de l'instrument et l'idéal du son au projet esthétique. En effet, le regard holistique³⁸² de Pavy facilitera la conception d'un type spécifique de son, décrit par Santiago Quintans comme cherchant à :

Favoriser une esthétique sonore aérienne, de textures et de nappes, ce qui pour la guitare électrique conçue en tant que système, signifie une dissociation entre l'entrée (in : le signal sonore de la guitare), et la sortie (son important de l'ampli : des masses sonores soutenues, sans attaques ou traces de son « acoustique »). Autrement dit, son travail montre le début des possibilités sonores de la guitare électrique conçue en tant que réseau³⁸³.

Et cette « esthétique sonore aérienne » est obtenue par l'utilisation de la pédale de volume qui permet à la fois d'éliminer l'attaque des cordes pincées — pour l'approcher de l'attaque d'archet des instruments à cordes frottées — de contrôler le registre dynamique et de niveler la durée des résonances à la manière de la pédale du piano. Dans cette approche l'instrument est conçu comme un outil au service de la recherche du son sous la logique du projet esthétique et non pas comme un moyen d'acquisition d'une singularité interprétative.

7.2.1.2 Les sources musicales

Le discours de Pavy, est accompagné de références aux musiques populaires ou « de variétés » — *blues*, *rock* et *pop* principalement —³⁸⁴, ce qui est considéré par Quintans comme un exemple de « déterritorialisation » de la guitare électrique :

³⁸⁰ Christelle SERY, *De la notion de timbre, l'exemple de la guitare*, Mémoire, C.N.S.M.D.P. (Département de Pédagogique), Paris, avril 2003, 97 p.

³⁸¹ Santiago QUINTANS et Otso LÄHDEOJA, « Ce qui se passe dans tes doigts : entretien avec le guitariste électrique Claude Pavy », *Appareil : Identités de la guitare électrique [en ligne]*, vol. 5, 12 avril 2010, p. 4.

³⁸² Par regard holistique on entend celui qui conçoit la guitare électrique un instrument en trois composants : le corps de l'instrument (la guitare), le système d'amplification et les effets.

³⁸³ QUINTANS et LÄHDEOJA, *op. cit.* (note 390), p. 5.

³⁸⁴ QUINTANS et LÄHDEOJA, *op. cit.* (note 390).

*Il a importé tout un vocabulaire de gestes instrumentaux et sonores de la musique de variétés dans la musique contemporaine, ce qui a permis aux compositeurs de réinventer ce vocabulaire, de lui donner un nouveau sens fonctionnel et sonore*³⁸⁵.

L'auteur n'éclaircit pas quels types de gestes ont permis la réinvention du vocabulaire instrumental, ni de quelle nature est le nouveau sens fonctionnel et sonore ; en revanche, il signale la présence des musiques populaires anglo-américaines dans la conception sonore de Pavy. Cet élément est révélateur dans la mesure où l'influence de ces musiques va s'entremêler avec les traces de l'idéal sonore de la guitare hérité des guitaristes du XIX^e siècle. En effet, les guitaristes-compositeurs les plus célèbres de la première moitié du XIX^e siècle cherchaient à imiter les sonorités de l'orchestre symphonique avec la guitare. Pour Pavy, la possibilité de représentation symbolique, de nature imitative au XIX^e siècle, passe par la technique de la guitare électrique, l'utilisation des *pickups* (microphone) et des effets³⁸⁶.

Pour sa part, Séry maintient un rapport d'ambivalence. Lorsqu'elle décrit les critères sur lesquels elle s'est basée pour choisir l'instrument on s'aperçoit d'un échange entre les critères provenant des pratiques savantes et ceux issus des pratiques populaires. Ainsi, quand elle choisit l'instrument du luthier François Vendramini, les critères étaient la recherche de la singularité artisanale, la fabrication d'un instrument sur mesure et la justesse optimale de l'accordage³⁸⁷. Critères qui semblent appartenir à la tradition savante plutôt qu'à la pratique qui privilégie le choix d'instruments de production industrielle en fonction de la marque ou du modèle. Comme mentionné plus haut, quant à la sélection des amplificateurs, la guitariste privilégie l'utilisation des systèmes à lampes plutôt qu'à transistors. Une idée très répandue auprès de la culture de la guitare électrique est celle selon laquelle les appareils à lampes produisent un meilleur son que ceux à transistors ; en fait, d'après John Schneider ce débat date de la moitié des années 1960³⁸⁸. Selon Séry, le son de la guitare électrique aura plus de « personnalité » avec un amplificateur à lampes malgré le son parasite qui le caractérise. Enfin, la préférence pour les pédales analogiques au lieu des processeurs d'effets semble être un autre facteur hérité de la culture et tradition populaires. Une ambivalence plus marquante s'articule autour de la question du geste instrumental. Bien que la pratique de Séry bénéficie de l'expérience au sein des projets interdisciplinaires ou des musiques improvisées, elle revendique une démarcation du caractère connoté et du déterminisme de la référence aux musiques populaires. Elle soutient l'idée que le

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ SERY, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, op. cit. (note 108).

³⁸⁸ SCHNEIDER, op. cit. (note 92), p. 54.

guitariste ne doit pas faire appel aux gestes provenant des pratiques populaires pour illustrer l'expressivité de la musique, car elle sera expressive par ses éléments constitutifs.

À ce stade il faut se rappeler que tant l'imitation de l'orchestre comme modèle sonore, tant la neutralisation de l'expression via le corps de l'interprète sont des idées héritées du romantisme du XIX^e siècle. D'une part, l'orchestre était l'« instrument » unique pour la symphonie, qui à son tour, était un des modèles pour le développement du paradigme de la « musique pure » — l'autre étant le quatuor à cordes, « essence de la musique de chambre »³⁸⁹. D'autre part, le détachement de la musique des racines du chant et de la danse, ou autrement dit « de son origine et de sa justification par le langage et l'action » était un facteur caractéristique³⁹⁰.

7.2.1.3 Les nouvelles connaissances

Trois facteurs sont incontournables pour le guitariste électrique contemporain : les connaissances exogènes, les techniques spécifiques et la pratique de la musique en ensemble. D'après Pavy, le travail du guitariste ne se limite pas à la maîtrise de la technique instrumentale, il se révèle nécessaire d'acquérir un certain niveau de connaissances sur l'acoustique et l'audio numérique³⁹¹, ce qui s'accorde à ce que Stockhausen suggérait aux interprètes depuis la période de naissance des musiques électroacoustiques³⁹². Pour Christelle Séry la maîtrise de la guitare électrique passe par l'apprentissage des techniques spécifiques de jeu tels que l'utilisation de la pédale de volume, les stratégies permettant de faire des sons continus – archet, *EBow* et les effets de *sustain*³⁹³ – et la maîtrise des pédales d'effets, notamment quand il s'agit des « pièces de processus »³⁹⁴. De telles techniques de jeu ont déjà été évoquées à propos de l'« esthétique sonore aérienne » qui caractérise le jeu de Pavy³⁹⁵. En effet, l'idée même de « processus » et la manière d'obtenir ces sonorités intègrent la logique de la musique spectrale sur la qualité du son et la recherche esthétique produite.

³⁸⁹ Carl DAHLHAUS, « La musique pure comme paradigme esthétique », in *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, traduit par Martin KALTENECKER, Genève : Contrechamps, 1997, p. 9-22.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁹¹ QUINTANS et LÄHDEOJA, *op. cit.* (note 390).

³⁹² Karlheinz STOCKHAUSEN, « The Origins of Electronic Music », *The Musical Times*, vol. 112, n° 1541, juillet 1971, titre du fascicule : *Musical Times Publications Ltd.*, p. 649-650. URL : <https://www.jstor.org/stable/957006>. Consulté le 29 septembre 2020.

³⁹³ Avec le mot « *sustain* » Pavy fait référence aux effets qui traitent une des quatre étapes de l'enveloppe d'amplitude définies pour les synthétiseurs analogiques commerciaux : *Attack*, *Decay*, *Sustain* et *Release* (attaque, chute, maintien et extinction). ROADS, *op. cit.* (note 199), p. 358.

³⁹⁴ SERY, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, *op. cit.* (note 108).

³⁹⁵ QUINTANS et LÄHDEOJA, *op. cit.* (note 390), p. 5.

7.2.1.4 Le rôle dans le processus de création

Claude Pavy participe à la création d'œuvres telles que *Vampyr !* (1984)³⁹⁶, de Tristan Murail, *Épisode Septième : « Nightaway »* (1989)³⁹⁷, de Betsy Jolas, ou plus tard *La cité des Saules* (1997)³⁹⁸, de Hugues Dufourt. Le rôle de Pavy est plus important qu'un simple exécutant, il va intervenir à plusieurs moments de la formalisation et contribuer avec une expertise que les compositeurs ne possèdent pas nécessairement. Le compositeur Alain Bancquart (1934-2022) aura collaboré avec le guitariste pour la création de l'œuvre *Labyrinthe/Miroir* (1995), pour flûte, guitare électrique, violoncelle, harpe, clarinette, cymbalons et deux percussions. En cherchant à substituer la contrebasse et les autres instruments acoustiques de registre grave, Bancquart a utilisé la guitare électrique avec les effets *octaver* et *sustain*. Il témoigne avoir confié la responsabilité à l'interprète de régler les chaînes d'effets et les paramétrages³⁹⁹. Laisser l'instrumentiste s'occuper des aspects techniques qui vont déterminer la nature du son instrumental, semble être un usage fréquent à l'époque. Pour sa part, Séry soutient l'idée que le rôle du guitariste sur le plan de la formalisation n'est pas fondamental. D'après son expérience, les compositeurs sont en mesure d'écrire la musique sans passer par l'expertise de l'interprète. Elle cite les exemples *Yûrei* (2016) de Jérôme Combier, *Quattro Nudi* (2014-2018)⁴⁰⁰ de Marco Momi et *Ricercar à 11- effet joule* (2014) de Frédéric Pattar. Il faut cependant signaler que pour l'édition finale de *Quattro Nudi*, le compositeur a révisé la partition avec Yaron Deutsch, ce qui permet de constater que : bien que l'interprète ne soit pas impliqué dans le processus de création, il est un acteur important dans la définition de la partition, principalement sur le plan de la notation.

7.2.2 Héritage du classicisme

Des notions telles que « musique classique »⁴⁰¹, « musique de concert »⁴⁰², « musique d'art »⁴⁰³ sont fréquemment utilisées par les musiciens pour se référer à l'ensemble des

³⁹⁶ Tristan MURAIL, *Vampyr!*, Editions Henry Lemoine, 1985.

³⁹⁷ Betsy JOLAS, *Épisode Septième « Nightaway » : pour Guitare électrique*, Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1989.

³⁹⁸ Hugues DUFOURT, *La cité des Saules*, Editions Henry Lemoine, 1997.

³⁹⁹ Échange avec Alain Bancquart lors de la conférence « Y a-t-il un avenir pour notre musique ? » dans le cadre du séminaire doctoral et postdoctoral « composition, cognition, apprentissage » dirigé par François Madurell et Jean-Marc Chouvel. Sorbonne Université, Maison de la Recherche [session en ligne]. 21 novembre 2020.

⁴⁰⁰ Marco MOMI, *Quattro Nudi*, Ricordi, 2018.

⁴⁰¹ HIJMANS, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd, op. cit.* (note 385).

⁴⁰² SORRENTINO, *op. cit.* (note 59).

⁴⁰³ BANKS, *op. cit.* (note 93).

pratiques savantes qui constituent l'identité culturelle de l'Occident. Le projet qui consiste à faire entrer la guitare électrique dans cette tradition est fondé sur l'idée conciliatrice d'intégrer les héritages des pratiques savantes et populaires. L'idée du caractère multifacette de l'instrument motive les musiciens à rechercher les liens qui permettraient l'appropriation idéologique d'un instrument qui est conçu comme appartenant aux musiques populaires. Les traces d'une conception de ce que « classique » veut dire en musique se révèlent dans le discours des guitaristes ; et, elles s'entremêlent avec des usages venant de la pratique instrumentale traditionnelle.

7.2.2.1 L'intégration à la tradition

Le guitariste d'origine néerlandaise Wiek Hijmans (1967-) déclare que son objectif est de faire entrer la guitare électrique dans la tradition classique. D'après lui, cette tâche a été précédée par des personnalités telles qu'Erling Møldrup (1943-2016)⁴⁰⁴, au Danemark, et Claude Pavy, en France⁴⁰⁵. L'aspect le plus révélateur porte sur la dimension éthique du projet qui consiste à faire « monter » la guitare électrique, par sa « maturité » historique, au-delà des musiques populaires⁴⁰⁶. L'essentiel de ces idées sont implicites dans *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd* (2006) où le guitariste cherche à créer un dispositif d'apprentissage des fondements et des usages de notation⁴⁰⁷. Dans ce texte, l'auteur utilise le terme « *classical music* » qui sert à définir l'ensemble des pratiques savantes, ou l'appellation « *contemporary classical music* » pour se référer aux répertoires contemporains⁴⁰⁸, de même que le concept « *classical technique* » pour circonscrire l'ensemble des pratiques autour de la guitare classique⁴⁰⁹.

7.2.2.2 L'idéal du son

L'idée d'intégrer la guitare électrique à la tradition de la « musique classique » est accompagnée d'une recherche idéale sur le son de l'instrument. Ce n'est pas nouveau, dans le déroulement de la tradition de la guitare classique cette recherche a été toujours présente depuis

⁴⁰⁴ Guitariste à qui le compositeur danois Pelle Gudmundsen-holmgreen (1932-2016) a dédié le pièce *Solo for Electric Guitar*, au début des années 1970.

⁴⁰⁵ HIJMANS, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création.*, op. cit. (note 268).

⁴⁰⁶ SORRENTINO, op. cit. (note 59), p. 233.

⁴⁰⁷ Ouvrage décrit dans le chapitre trois de ce travail, page 13. HIJMANS, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd*, op. cit. (note 385).

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

le XIX^e siècle et jusqu'au XX^e siècle⁴¹⁰. L'idéal du son recherché et la vision de la guitare électrique ont évolué tout au long de la carrière de Wiek Hijmans. Par exemple, à une certaine période, il s'est intéressé au son caractéristique des pédales numériques. Aujourd'hui, l'intérêt principal du guitariste porte sur « l'ensemble d'éléments qui constituent le processus de l'instrument » : l'attention minutieuse aux doigts et la manière de produire le son, l'enregistrement, l'édition et la composition en studio. Avec ces éléments Hijmans arrive à la conclusion que la guitare électrique est semblable au grand Orgue des églises, car elle est capable d'imiter différents instruments et parce que l'ensemble complexe de l'instrument permet un grand panel de possibilités sonores⁴¹¹. En effet, il faut se rappeler comment le grand Orgue, par ses possibilités sonores au plan du timbre, était pensé par Charles Koechlin, au début du XX^e siècle, comme un instrument, un « orchestre », pouvant imiter le son des instruments à vent⁴¹². À nouveau, l'idée de la musique absolue du XIX^e siècle traverse la pensée instrumentale du XX^e siècle.

7.2.2.3 Les techniques de jeu

Une partie de la tâche du musicien pour intégrer la guitare électrique dans la musique classique consiste à explorer les moyens d'amélioration de la technique instrumentale. Par exemple, Hijmans propose l'utilisation du *Thumb-pick* qui consiste en un plectre fixé dans le pouce permettant ainsi de laisser libres les autres doigts. En effet, la technique conventionnelle du plectre immobilise le pouce et l'index qui doivent tenir le plectre fermement. Et, bien que certains guitaristes utilisent la technique mixte (le guitariste américain Eric Johnson, par exemple) la plupart n'attaquent la corde qu'avec le plectre. La proposition de Hijmans est de combiner la technique de la main droite la plus fréquente pour la guitare électrique (le plectre), et celle de la guitare classique (les doigts), pour s'adapter aux exigences des différents répertoires. Parfois cette recherche d'amélioration technique passe par l'empreinte de la guitare classique. Un exemple est celui du guitariste Ruben Mattias Santorsa qui, pour l'exécution d'*Asymptotic Freedom II*, note sur sa partie (guitare 5) les mots « *ordinario* », « *ponticello* » ou encore « *polpastrello* » — jouer avec le bout des doigts et non pas avec les ongles. En effet, ces

⁴¹⁰ On peut citer l'ouvrage emblématique d'Emilio Pujol : *El dilema del sonido en la guitarra*. PUJOL, *op. cit.* (note 361).

⁴¹¹ HIJMANS, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création.*, *op. cit.* (note 268).

⁴¹² Notons également que Koechlin s'intéresse à la possibilité et à l'utilité de « modifier le timbre » des sonorités de l'Orgue grâce aux « jeux » (série de tuyaux donnant tous les intervalles chromatiques à tempérament égale), notamment aux « jeux de mutations » qui ajoutent deux fréquences (faibles) d'un son fondamental. CHARLES KOEHLIN, *Traité de l'Orchestration*, Paris : Éditions Max Eschig, 1954 (I/IV), p. 132-133.

subtiles ressources techniques, issues de la production sonore auprès de l'instrument acoustique, modifient la nature du son en cherchant son amélioration esthétique.

7.2.2.4 L'artisanat

Outre les connaissances théoriques sur l'acoustique ou l'audio-numérique le guitariste électrique est fréquemment sollicité pour participer de manière différente à la création musicale. Le travail de musicien n'est pas limité à la seule tâche d'exécuter les pièces, il participe de manière active à la nouvelle création. Comme d'autres guitaristes électriques, Hijmans intègre dans sa pratique l'improvisation, l'interprétation et la composition. Une formation initiale au sein de la musique *jazz*, sous l'influence des musiciens tels que Derek Bailey (1930-2005) ou Jan Akkerman (1946-), lui permet d'explorer la création par le biais de l'improvisation. La pratique de l'improvisation est fréquente, mais il se consacre également à un projet de composition. On a pu constater une démarche vraisemblable chez le guitariste mexicain Fernando Viguera, pour qui le travail de la guitare électrique s'intègre à l'ensemble des pratiques mentionnées.

7.2.2.5 La dimension identitaire

La dimension identitaire de l'interprétation joue un rôle essentiel dans la manière de concevoir la pratique instrumentale. Pour Hijmans, par exemple, l'idée d'intégrer la guitare électrique dans la musique dite « classique » relève d'un sentiment d'appartenance à la tradition qui encadre la doctrine du musicien et qui décante la dimension identitaire du discours. En fait, que la guitare électrique soit considérée comme un instrument « sans lien avec la musique classique », c'est-à-dire, sans rapport historique avec l'Europe, est une idée partagée par d'autres musiciens⁴¹³. Et ce sentiment d'appartenance à une culture, en l'occurrence à la culture Occidentale, aura des subtiles différences d'un musicien à l'autre. Lorsque l'on interroge au guitariste sur la composition musicale aux Pays-Bas, il répond que la « scène hollandaise » se caractérise par l'ouverture d'esprit, par une tendance internationaliste, probablement due à ce qu'il considère comme un « manque d'histoire ». Pour illustrer cette idée, Hijmans prend les exemples de Louis Andriessen (1939-2021) et son rapport à la musique « *pop* », à la scène de musique électronique qui s'est développée autour de l'entreprise Philips, et le fleurissement de la pratique de la musique ancienne avec des personnalités telles que Gustav Leonhardt (1928-2012) ou Frans Brüggen (1934-2014).

⁴¹³ SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 220.

7.2.3 Composition et interprétation

Le guitariste d'origine israélienne Yaron Deutsch pratique et réfléchit à une dimension de la guitare électrique qui, d'une certaine manière, constitue le cœur de son projet esthétique. Les idées contenues dans sa réflexion rendent compte d'une vision de l'interprétation qui transforme la vision conventionnelle de la composition.

7.2.3.1 Les trois principes du « musicien du XXI^e siècle »

Yaron Deutsch part de l'idée selon laquelle on est dans une période de transition vers un « musicien du XXI^e siècle » dont on distingue trois axes :

- 1) L'objectif premier est de « faire de la musique un langage naturel » : Nombre de fois le guitariste signale dans son discours que le musicien doit chercher un lien intime, voire organique, entre la technique de jeu et l'idée musicale transmise par le compositeur.
- 2) Conscience du contexte : Le guitariste a pleine conscience du lien entre des pratiques populaires de la guitare électrique et de l'ascendance culturelle des États-Unis ;
- 3) Revendication de l'identité : Il y a non seulement une conscience du contexte culturel global, mais aussi une revendication de type identitaire vis-à-vis de la culture occidentale qui engage la pratique artistique.

Ce dernier point, qui est centrale dans sa réflexion, se base sur le principe que la musique contemporaine constitue une forme culturelle qui distingue et donne une identité à l'Occident, principalement en Europe. La caractéristique de cette tradition est l'idée de composition comme structuration ou formalisation à travers l'écriture : la complexité formelle, le geste, la texture et la variation. Ces catégories du musical serviront à Deutsch plus tard pour développer l'idée « composer l'interprétation » sous les principes « classiques » de la composition :

Written, composed, constructed, formulated music. With dynamics, with gestures, with texture, with the idea of variations [...]. What we called the classical format⁴¹⁴.

La motivation qui guide l'artiste trouve ses fondements dans la proximité avec la culture à laquelle il appartient :

⁴¹⁴ Traduction de l'auteur : « Musique écrite, composée, construite, formulée. Avec de la dynamique, avec des gestes, avec la texture, avec l'idée de variations [...]. Ce que nous avons appelé le format classique ». Yaron DEUTSCH, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, 7 octobre 2018, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype.

And I felt « that is where I come from ». That is what I felt when I play it. This is where my family is from, this is natural on my skin. I don't imitate anyone⁴¹⁵.

D'une certaine manière, cette idée rejoint de celle du guitariste allemand Wilhelm Bruck, collaborateur intensif de Mauricio Kagel (1931-2008), Helmut Lachenmann (1935-) et Jörd Widmann (1973-). Lors d'une rencontre, en 2015, à Cologne, il déclarait que, quant à la guitare, il n'y avait pas de distinction fondamentale entre les chansons de John Dowland (1563-1626) et la musique contemporaine, car cette musique appartenait au bagage culturel des européens. Raison pour laquelle, d'après Bruck, les européens sont plus sensibles que d'autres à cette musique. Il s'agit d'une conscience de l'individu à partir de catégories identitaires socioculturelles qui sert à forger le projet artistique de l'interprète. Pour Deutsch, cette conscience prend une forme discursive de revendication artistique ; la musique contemporaine est comprise comme une forme culturelle héritée à laquelle l'interprète appartient de manière presque naturelle. Voilà le pont entre l'identité culturelle de l'artiste et l'objectif de « faire de la musique un langage naturel » qui soutient le lien entre la technique et l'idée musicale contenue dans les œuvres. On arrive ainsi aux trois principes qui guident le travail du guitariste :

1. La recherche du son : le « guitariste-artiste » doit être capable de développer un son avec lequel il peut être identifié ; à tout moment il doit chercher un son « intéressant » et « beau », même si la recherche est parfois infructueuse⁴¹⁶ ;
2. La maîtrise technique : le guitariste doit avoir un haut degré de contrôle technique aussi bien dans les passages rapides que dans les passages lents ;
3. La place de la musique : le plus important n'est pas l'interprète, mais que la musique se réalise ; l'artiste est au service de l'œuvre, de ses collègues et de la création.

7.2.3.2 Le son comme indice de singularité

Une des problématiques centrales de l'interprète est la capacité à se créer une identité à partir d'un son original qui le distingue des autres interprètes. Le « son de l'interprète » est une idée assez fréquente dans le discours de musiciens, quoi que sous une forme pas bien définie. Cette idée pourrait être héritée des cultures musicales populaires ? Comme on a pu le constater dans la deuxième partie, la question du « son » est présente sur cette forme. Fréquemment les

⁴¹⁵ Traduction de l'auteur : « Et j'ai senti « c'est de là que je viens ». C'est ce que j'ai ressenti quand j'y joue. C'est de là que vient ma famille, c'est naturel sur ma peau. Je n'imité personne ». *Ibid.*

⁴¹⁶ Sur ce point, le guitariste mexicain José Manuel Alcántara estime que le guitariste doit développer cette capacité créative de générer une identité à travers le son de l'instrument, comme réponse au problème de la standardisation du son, résultat de la culture sonore transmise par l'industrie musicale.

guitaristes du *blues*, du *jazz* et du *rock* sont identifiés par leur « son » par rapport à d'autres ; par exemple : le « son Hendrix », le « son Clapton » ou le « son Metheny ». Sur cette perspective l'aura de l'artiste consiste à la capacité de transcender l'instrument par l'expression de sa singularité sonore.

La question sur l'environnement de la guitare électrique se pose indirectement. Pour Deutsch, l'univers sonore de l'instrument doit être utilisé de manière simple et efficace, au profit du contrôle des matériaux. Dans un sens similaire, pour le guitariste mexicain José Manuel Alcántara, les notions « mécaniques périphériques » et « ambiance sonore » servent à expliquer la constitution de l'instrument ainsi que ses possibilités acoustiques dans l'espace. Pour Deutsch, deux situations pourraient se présenter à ce sujet :

1. Lorsque le complexe technique est proposé ou déterminé par le compositeur. Dans cette situation la question est de chercher un moyen pour réduire l'impact que cette détermination peut avoir sur le son de l'interprète.
2. Lorsque les dispositifs utilisés conduisent à un son standardisé. Les effets pour la guitare électrique sont pour la plupart construits sur une base de standardisation qui facilite leur vente et distribution.

7.2.3.3 Le savoir-faire

Des connaissances exogènes sont nécessaires pour la maîtrise de la guitare électrique. Ici, on signalera d'une part, la connaissance des conventions des notations et des pratiques interprétatives propres à la tradition savante, ainsi que celles provenant des pratiques populaires. D'autre part, la maîtrise et le contrôle des aspects techniques, une connaissance fine des paramètres et des variables qui modifient le son ainsi que la configuration acoustique de l'espace, individuel et collectif. Pour Alcántara, ces éléments, obtenus par l'expérience interprétative et le contact avec les compositeurs, permettent d'acquérir le « pouvoir magique » de l'interprète.

7.2.3.4 Le processus de création

Lors d'une séance au « *Guitar & E-Guitar Studio* » du Festival de Darmstadt 2021, Uli Fussenegger (1966-), contrebassiste et compositeur, a témoigné que dans les années 1980 la place des interprètes dans le festival était mineure. Sous la direction de Brian Ferneyhough (1943-) et Wolfgang Rihm (1952-), la configuration du festival était centrée sur l'activité

compositionnelle et qu'aujourd'hui l'espace pour le développement de la pratique interprétative est plus marquante.

En effet, aujourd'hui on trouve de manière plus fréquente chez les interprètes la revendication de leurs qualités artistiques et leur rôle dans le processus de création. Celui-ci consiste en une conscience de la capacité créative et des possibilités qui s'offrent à la composition lorsqu'on modifie le rapport unidirectionnel entre le compositeur et l'instrumentiste. Du discours de Deutsch, on déduit que ce pouvoir est en rapport avec la clarté des objectifs esthétiques et des définitions artistiques qui transcendent l'individu pour se centrer sur l'idée dont l'art est porteur. On identifie trois types de situations dynamiques dans la collaboration entre le compositeur et l'interprète :

1. Le compositeur propose, un texte déjà fini pour être interprété (le compositeur a fait des expériences préliminaires avec l'instrument), c'est l'approche la plus conventionnelle ;
2. Le compositeur se rapproche de l'instrumentiste pour connaître les possibilités techniques, sonores et de notation de l'instrument ;
3. Le compositeur navigue dans un échange circulaire qui permet de confirmer l'efficacité de la partition et de sa modification en fonction des contributions de l'interprète.

L'expérience de collaboration de Deutsch avec le compositeur italien Pierluigi Billone dans la création de la trilogie *Sgorgo* est significative à ce sujet. Bien que le compositeur maîtrise l'instrument au point de pouvoir jouer des extraits des trois pièces, l'échange avec le guitariste a permis de faire des modifications sur le plan des paramètres des effets et de la notation pour réussir la transition entre événements. En plus, un nombre important d'informations sur la manière d'exécuter les pièces, qui ne sont pas de l'ordre de l'expressivité mais plutôt techniques, sont retenues par l'interprète et transmis uniquement à l'oral.

7.2.3.5 La composition de l'interprétation

La réflexion de Deutsch découle de l'idée de « composer l'interprétation ». Cette idée est fondée sur un travail d'artisanat rigoureux et réflexif. Il s'agit d'une forme de pensée compositionnelle appliquée au travail d'interprétation, c'est-à-dire, de traiter le matériau de chaque œuvre selon les principes fondamentaux de la composition afin de se relier à la tradition à laquelle cette musique appartient.

La référence aux formes classiques du répertoire est un premier élément. Le matériau — mélodique, rythmique ou autre — est traité selon les catégories suivantes : articulation et

processus de graduation et de variation. Pour cela, le guitariste fait appel à toutes les stratégies qui lui permettent de faire un travail plus affiné. Cette proposition a été présentée au cours de la conférence « *Composed interpretation – From Haydn to Beethoven, classical forms to the interpreters rescue* », le 2 août 2021 dans le Festival de Darmstadt 2021. Le premier exemple était le deuxième mouvement de la Symphonie en sol majeur No. 94 (Hob 1/94), « La Surprise », de Joseph Haydn⁴¹⁷. Les premières seize mesures de l'*Andante* servent de référence pour exécuter la deuxième section de *Sgorgo N* de Pierluigi Billone (1960-). Le deuxième exemple était un extrait d'un concerto pour guitare électrique de Michael Wertmüller (1966-) ; les cents premières mesures ont servi à illustrer la manière de procéder au traitement selon les catégories d'articulation et de variation thématique.

Finalement, les notes et commentaires de l'interprète sur la partition sont un outil indispensable. Les nombreuses annotations constituent une sorte de méta-partition qui indique l'ensemble des actions et des sentiments qui guident les gestes, réflexions et idées variées, registre minutieux et systématique de modifications des paramètres des effets et des annotations diverses pour aider l'interprète à prendre des décisions au moment de l'exécution.

7.3 L'interprétation et la création musicales

La guitare électrique facilite la reconfiguration du rapport entre le compositeur et l'interprète lors du processus de création. Cette condition résulte de l'insuffisance des modèles opérationnels de la composition et de l'exigence d'un haut degré d'expertise que l'instrument demande. Ainsi, l'interprète opère dans un espace entre la création et l'exécution musicale en modifiant le rapport conventionnel avec le compositeur.

Une condition fréquente des guitaristes électriques aujourd'hui est qu'ils sont moins investis dans l'interprétation du répertoire historique que dans la création de nouveaux répertoires. L'historicisme régnant la pratique interprétative de la guitare classique est renversé en raison d'une méconnaissance du répertoire⁴¹⁸, d'une part, et l'émergence prolifique des nouveaux répertoires, d'autre part. Une deuxième condition est que la configuration du « guitariste électrique » intègre des nouvelles pratiques spécifiques à celles déjà existantes dans la tradition

⁴¹⁷ Le guitariste cite le même exemple dans un interview pour une revue de guitare en Italie : MENNUTI, « Phasing in/Phasing out, Yaron Deutsch », *op. cit.* (note 147).

⁴¹⁸ Durant les *interviews* on a pu constater que, sauf quelques exceptions, la connaissance des œuvres du répertoire n'est pas approfondie. Œuvres incontournables telles que *Vampyr !*, *TrashTVTrance*, *Electric Counterpoint* et plus récemment *La Cité des Saules*, sont souvent cités par les interprètes, mais un grand nombre d'œuvres sont encore méconnues.

précédente. Par exemple, à la transcription-adaptation d'œuvres et l'exécution des pièces dites de répertoire s'incorpore une pratique plus assidue de musique en ensemble ou la participation au sein des orchestres. De même, l'interprète intervient dans l'amélioration et la précision de la notation en corrigeant les imprécisions durant les étapes préliminaires les plus avancées du processus de création. En ce sens le guitariste électrique participe au « déplacement progressif de la ligne de partage des tâches entre le compositeur et l'interprète », qui s'est produite lors de la naissance du développement des musiques électroacoustiques⁴¹⁹.

Les paradigmes dominants de la guitare suivent une mutation au sein de la musique savante ; et dans ce contexte, on distingue deux fonctions périodiques du musicien dans le processus de création : comme agent pédagogique ou comme intervenant direct. Le guitariste électrique peut jouer le rôle d'agent pédagogique quand il transmet au compositeur les connaissances fondamentales sur le fonctionnement et la notation de l'instrument. Le plus souvent cette étape se présente au début du processus de création et elle se caractérise par la transmission d'objets sonores créés au préalable par le guitariste. L'intervention directe de l'interprète dans le processus de création se produit quand le guitariste met en œuvre un type spécifique de créativité, nécessaire à la création de ces objets sonores, mais aussi lorsqu'il façonne l'environnement technologique de l'instrument pour l'adapter aux besoins du compositeur. En outre, l'interprète participe à la précision de l'écriture. On a pu constater que même les pièces écrites avec précision par un compositeur qui, lui-même, maîtrise l'instrument, ont connu des modifications essentielles suite au travail de l'interprète. Le travail du guitariste dans ce contexte se trouve à mi-chemin entre la création et l'interprétation musicales.

7.3.1 Trois paradigmes du guitariste

Trois figures paradigmatiques convergent dans la nouvelle configuration du guitariste. Le « guitariste classique » et le « guitariste électrique *jazz* » correspondent à celles héritées des traditions savantes, et celle du « guitariste électrique *rock* » en étant une des pratiques populaires les plus dominantes. Dans la nouvelle forme, certaines coutumes venant en ligne directe de la tradition du « guitariste classique » demeurent présentes telles que la transcription ou l'adaptation d'œuvres du répertoire, et l'exécution d'œuvres paradigmatiques, pour la plupart d'un niveau de virtuosité élevée. D'autres pratiques s'exercent de manière plus

⁴¹⁹ François DELALANDE, « Le paradigme électroacoustique », in *Musiques du XXe Siècle*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2003 (Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 1/5), p. 539.

fréquente qu'autrefois, comme par exemple, la musique en ensemble ou l'intégration d'un orchestre.

7.3.1.1 La transcription et l'adaptation d'œuvres

Dans la pratique de la guitare acoustique, la transcription était fréquente au début du XIX^e siècle. Des musiciens comme Mauro Giuliani ou Fernando Sor ont transcrit les œuvres de compositeurs tels que Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)⁴²⁰, Gioacchino Rossini (1792-1868)⁴²¹, ou d'autres. Plus tard, à la fin du XIX^e siècle les guitaristes comme Francisco Tárrega⁴²² ou Miguel Llobet (1878-1938)⁴²³ ont également transcrit des œuvres du répertoire pianistique ou orchestrale à la guitare. Au début du XX^e siècle, Andrés Segovia (1893-1987)⁴²⁴, Emilio Pujol (1886-1980)⁴²⁵ ou Julian Bream (1933-2020)⁴²⁶ ont combiné la pratique des répertoires contemporains avec la réalisation de transcriptions d'œuvres historiques. Pendant une certaine période, probablement entre les années 1970 et 1980, la transcription des sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti (1685-1757) était une pratique très répandue. De nombreux guitaristes tels que Carlos Barbosa-Lima (1944-2022) Leo Brouwer (1939-), David Russell (1953-), Manuel Barrueco (1952-), ou encore d'autres guitaristes célèbres, ont produit des transcriptions qui seront publiées.

Dans la pratique de la guitare électrique les musiciens continuent la tradition de la transcription et l'adaptation d'œuvres du répertoire. Wiek Hijmans a travaillé sur la transcription de pièces telles que la *Pavane pour une infante défunte* (1899) de Maurice Ravel (1875-1937), ou certains *Caprices* de Niccolò Paganini (1782-1840). Yaron Deutsch a publié une transcription de *Loops I* (1999), pour flûte, de Philippe Hurel (1955-)⁴²⁷, mais il a aussi essayé de transcrire quelques *Études* du compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Il convient également de noter *Nagoya Guitars* (1996), transcription de *Nagoya Marimbas*

⁴²⁰ *Variations sur un thème de Mozart*, Op. 9, publié à Paris en 1821, de Fernando Sor.

⁴²¹ *Rossiniana I*, Op. 19; *Rossiniana II*, Op. 120; *Rossiniana III*, Op. 21, *Rossiniana IV*, Op. 122, *Rossiniana V*, Op. 123, *Rossiniana VI*, Op. 124.

⁴²² Francisco Tárrega transcritra œuvres de Haydn, Schumann, Alard, Malats, Schubert, Albéniz, Mendelssohn-Bartholdy.

⁴²³ Miguel Llobet transcritra œuvres de Bizet, Wagner, Grieg et Bach.

⁴²⁴ Andrés Segovia transcritra œuvres de Frescobaldi, Bach, Couperin, D. Scarlatti, Chopin, Schumann, Brahms entre autres.

⁴²⁵ La collection « Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare » (1927), publiée par Max Eschig, est connue par le vaste répertoire de musique historique et moderne.

⁴²⁶ Julian Bream transcritra œuvres de Debussy, Strauss, Grieg, Buxtehude, Purcell, Bach, Mozart ou Schumann.

⁴²⁷ Le guitariste italien Umberto di Nucci travaille également sur une transcription de cette œuvre.

(1994) de Steve Reich (1936-), réalisée par David Tannebaum en collaboration avec le compositeur.

7.3.1.2 Les œuvres paradigmatiques

Le rassemblement de guitaristes électriques pendant le Festival de Darmstadt permet de rendre compte du fait que certaines œuvres deviennent emblématiques. La place de la trilogie *Sgorgo*⁴²⁸ de Pierluigi Billone est sans doute à signaler, en particulier *Sgorgo Y*, la pièce la plus interprétée du fait sans doute de sa virtuosité, comme le signalent Yaron Deutsch et le propre compositeur. D'autres telles que *Trash TV Trance*, de Fausto Romitelli ou *La cité des Saules*, de Hugues Dufourt, ont été jouées, discutées et travaillées tout au long du festival. Bien qu'elle ne soit plus jouée comme jadis, *Vampyr !*, de Tristan Murail, demeure encore une pièce de référence. De ce fait, un phénomène se révèle lorsqu'une pièce est entourée d'une aura privilégiée. Le guitariste qui assure la création de l'œuvre devient une référence pour les autres guitaristes. C'est le cas de Tom Pauwels qui aura collaboré à la création de *Trash TV Trance*, ou encore de Yaron Deutsch qui aura collaboré à celle de *Sgorgo*.

7.3.1.3 La musique en ensemble

Plus que les programmes solistes, la pratique de la musique en ensemble se présente comme une des activités les plus fréquentes. Les possibilités sonores de l'instrument permettent une facile intégration au collectif. Néanmoins cette intégration conduit à des problématiques au niveau de l'orchestration. Il s'agit de mesurer avec précision le rapport entre les instruments acoustiques et les sonorités électroacoustiques. Dans ce contexte, certaines œuvres deviennent également des références et reviennent fréquemment dans les discussions des guitaristes. Tel est le cas de *Transitoires* (1980-1981) de Gérard Grisey, la trilogie *Professor Bad Trip* (1998) de Fausto Romitelli ou *Linea dell'Orizzonte* (2012) de Beat Furrer.

7.3.1.4 L'aménagement de l'espace compositionnel

Le guitariste adapte le dispositif électronique selon les besoins de l'œuvre, en fonction de la notation. Une forme spécifique de réflexion centrée sur la solution des problèmes pratiques est au service de l'interprétation. De cette manière, l'écriture qui formalise les structures

⁴²⁸ Pierluigi BILLONE, *Sgorgo N*, Édition personnelle, 2013 ; Pierluigi BILLONE, *Sgorgo Y*, Édition personnelle, 2012 ; Pierluigi BILLONE, *Sgorgo Oo*, Édition personnelle, 2013.

musicales ajoute des consignes visant à améliorer la précision dans le registre du geste instrumental.

7.3.2 Vers la création-interprétation

Il existe un rapport d'interaction étroit, parfois d'interdépendance, entre le compositeur et le guitariste lors du processus de création. Excepté le cas où le compositeur avait une expérience étendue de l'instrument dans son ensemble, dans la plupart des situations le guitariste agit sur le plan de la formalisation ; que ce soit par la proposition des modifications significatives de la partition ou, plus directement, par l'invention du matériau lui-même. Dans le deuxième cas, il s'agit d'un acte créatif qui consiste à inventer des objets sonores spécifiques de sorte qu'ils peuvent être formalisés par le compositeur. Cela révèle que la contribution de l'interprète est de l'ordre de la composition et pas uniquement de l'exécution. Car l'instrument représente un ensemble cohérent de techniques spécifiques, des matériels, de formation, tout cela en constituant un complexe outil de création électroacoustique dont le compositeur n'a pas nécessairement la maîtrise. Dans des situations plus avancées de la recherche artistique, les interprètes deviennent une sorte de recevoir des connaissances empiriques sur l'instrument et les nouvelles modalités d'opération instrumentale.

7.3.2.1 La séance pédagogique et l'approche empirique

Dans cet échange entre les deux agents créatifs, deux situations se présentent : 1) une ou plusieurs rencontres pédagogiques pour montrer le fonctionnement de l'instrument, les possibilités sonores et les techniques de jeu, ainsi que les spécificités de la notation ; 2) le compositeur décide de travailler directement à l'instrument par une approche empirique d'exploration minutieuse en passant le travail préliminaire avec l'interprète. Les guitaristes *interviewés* témoignent que la séance préliminaire est nécessaire pour enseigner au compositeur les fondements de l'instrument, notamment sur le plan technique, et pour transmettre des connaissances concernant les usages de notation. Fréquemment, c'est dans cette séance que le guitariste électrique enseigne les matériaux inventés au préalable, grâce à un processus d'exploration-maîtrise, que le compositeur peut utiliser dans son œuvre. Il se peut également que le compositeur maîtrise l'instrument ou au moins il le connaît à un certain niveau grâce à une approche empirique d'exploration. Dans ces cas, l'intervention du guitariste sur la notation n'est pas exclue, car il propose des stratégies plus efficaces, simples ou adaptées aux matériels que le guitariste a à disposition au moment de la création.

7.3.2.2 L'invention compositionnelle de l'interprète

L'échange étroit entre le compositeur et l'interprète offre la possibilité de transmettre, de manière transversale, des connaissances pratiques sur l'instrument. Parmi ces connaissances on trouve des matériaux sonores inventés lors des explorations avec l'instrument, précédant le processus de création. Ces matériaux sont le résultat d'un travail de recherche créative guidée par l'improvisation ou par une poursuite systématique, sur un seul type de matériel technique, une technique de jeu spécifique ou bien un objet sonore composite. Le rôle de l'interprète ne se limite pas à l'enseignement des fondements instrumentaux ou au seul déchiffrage et exécution de la partition. Si l'on suit la réflexion de Gisèle Brelet sur l'interprétation créatrice, pour l'interprète l'« action créatrice » ne serait plus uniquement l'acte de l'interprétation, il s'agirait aussi d'un acte de composition à proprement parler⁴²⁹. Un vrai travail compositionnel où l'interprète invente et améliore des objets sonores inédits par le biais de l'exploration et l'entraînement, en produisant un composant sonore susceptible d'être traité au moyen de l'écriture. Et, en conséquence, la maîtrise instrumentale de l'interprète conditionne, jusqu'à un certain degré, le matériel de l'œuvre sur un plan morphologique fondamental.

7.3.2.3 La singularité du dispositif

L'utilisation de matériel technique excessivement spécifique conditionne la pérennité de l'œuvre. Dans la recherche d'une singularité artistique, certains compositeurs se tournent vers l'utilisation d'un dispositif difficilement remplaçable. Il s'agit d'une contrainte quant à la reproductibilité de l'œuvre, car les musiciens affrontent des difficultés importantes pour rassembler le matériel nécessaire. Cette situation oblige à chercher des solutions pour substituer les exigences techniques imposées.

Dans *La cité des Saules*, Hugues Dufourt suggère d'employer les pédales multi-effets utilisées pour la création, à savoir : Multi-effets BOSS GX-700, Multi-effets Digitech TSR-24 et un Pédalier Digitech PMC 10. Il s'agit en effet de modèles qu'on trouve encore sur le marché mais avec des difficultés ; ce qui oblige les interprètes à envisager d'autres solutions. Séry témoigne que lorsqu'elle a travaillé la pièce avec le compositeur, il lui a laissé une marge suffisante de liberté pour résoudre le problème du son à sa manière. De même pour Yaron Deutsch qui, suite à une rencontre avec Dufourt, a constaté que sa solution (qui était par ailleurs différente de celle indiquée dans la partition) a été reçue de manière satisfaisante.

⁴²⁹ BRELET, *op. cit.* (note 85), p. 10.

Néanmoins, cette liberté dans la recherche des solutions n'est pas toujours possible. La partition *Sgorgo N*, de Billone, demande un type très spécifique de matériel. On exige le modèle multi-effets BOSS GT 10 alors qu'il est ne se produit plus et qu'il est extrêmement difficile de le trouver sur le marché. À l'occasion du festival de Darmstadt, en absence de ces éléments, deux guitaristes (Iván Adriano et Samuel Toro Pérez) ont tenté de substituer le modèle exigé par une sorte de bricolage de diverses pédales, en essayant de s'approcher des sonorités recherchées. Le problème est que le matériau de l'œuvre est composé en fonction d'un effet sonore que seul ce modèle peut produire. De le faire avec un autre type de dispositif, le matériau ne se produit pas et la pièce donc ne fonctionne pas non plus. En demandant au compositeur s'il y a d'autres solutions envisagées pour résoudre cette contrainte technique, il répond catégoriquement que la pièce ne se joue qu'avec le dispositif demandé.

7.3.2.4 Les catégories esthétiques des interprètes

Les interprètes jouent un rôle majeur dans le filtrage des œuvres du répertoire. À travers des critères de jugement de nature esthétique, ils décident quelles sont les œuvres les plus réussies et celles qui ne le sont pas. Ils sont porteurs d'un pouvoir de sélection qui va déterminer aussi le niveau de projection ou d'impact auprès des publics. Les remarques que l'on a pu repérer au travers des entretiens portent souvent sur la qualité de l'orchestration (quand il s'agit des pièces d'ensemble), le niveau de précision dans la définition du matériau, la référence directe aux genres populaires ou la qualité du matériau obtenu par l'exploration des techniques dite élargies. Ces observations semblent être fondées à la fois d'une expérience empirique et d'une opinion construite à partir des préjugés professionnels.

CHAPITRE 8 : LE SON INSTRUMENTAL

La guitare électrique a facilité les mutations de l'écriture sur l'approche du son instrumental. De ce fait, l'improvisation et l'expérimentation jouent un rôle important dans la décentralisation de la notation comme seul moyen d'écriture. Deux conditions idéologiques et culturelles axent la méthode de cette nouvelle perspective. La réponse aux hégémonies culturelles, issues de l'industrie musicale globalisée, d'une part. La recherche d'hybridation par le biais de l'appropriation des ressources externes à l'Occident, d'autre part. Ces éléments permettront le développement de la technique instrumentale et l'enrichissement de l'écriture pour la guitare électrique.

Au cours de la deuxième partie du XX^e siècle, l'usage de l'improvisation comme paradigme de la création musicale, sera un des moyens de rupture avec les conventions de l'écriture, en particulier celles qui passent par la notation⁴³⁰. Ce n'est pas simplement une façon d'approcher les pratiques populaires et savantes, c'est aussi une réponse aux systèmes fondés sur l'abstraction et la fixation des morphologies sonores complexes via la partition, ce qui implique un changement dans l'approche du son en général, et du son musical, en particulier. De la même façon, un nombre important de manifestations artistiques se sont produites, dont l'objectif était de répondre à l'*establishment* de l'industrie musicale. Ce phénomène a lieu au sein du *rock*, où, dans un stade avancé de son cheminement historique, l'improvisation se présente comme une possibilité de bouleverser les moyens de production et les formes d'organisation collective.

L'essor du *rock* permettra l'évanouissement et la délocalisation temporaire des frontières entre catégories sans arriver au stade d'institutionnalisation auquel semble être parvenu le *jazz*. Entre ces deux pôles, l'improvisation et l'expérimentation, émerge un débat idéologique et social capable de produire des transformations dans la musique et ses pratiques. Dans ce contexte, nombre de musiciens continuent à chercher à développer le *rock* afin de maintenir l'esprit de radicalisation et de révolte. Ces expressions affirmatives de rébellion donnent comme résultat des pratiques relativement plus complexes qu'elles ne l'étaient au départ ; ainsi, on aboutira à des expériences musicales plus complexes sur le plan formel et sur la richesse

⁴³⁰ Un autre moyen est celui proposé par les compositeurs électroacoustiques. Trevor Wishart, par exemple, aborde la problématique du passage d'une écriture fondée sur une logique du *lattice* (notion qui sert à décrire une la forme traditionnelle d'organiser les sons en fonction des paramètres tels que la hauteur, le rythme et certaines classes de timbre) vers une écriture morphologique.

Christopher FOX, « Review : On Sonic Art by Trevor Wishart », *Tempo*, n° 157, janvier 1986, titre du fascicule : *Cambridge University Press*, p. 37. URL : <https://www.jstor.org/stable/945804>. Consulté le 29 octobre 2021.

d'exploration du matériel sonore. C'est sur cette voie que l'on trouve une ligne historique qui va des années 1960 jusqu'à présent.

Fred Frith et Julien Desprez se distinguent par leurs contributions au développement de la pratique de la guitare électrique. Le premier, d'origine britannique, est une des figures emblématiques du *rock* expérimental et de l'improvisation libre depuis la fin des années 1960. Il se caractérise par la manière de tenir l'instrument — à plat sur les genoux — et par l'utilisation de la technique de préparation et des techniques de jeu élargies — utilisation d'objets divers pour attaquer les cordes ou le corps instrumental. Le deuxième, d'origine française, se caractérise par une recherche qui vise à détourner la pratique conventionnelle. Il se démarque de la production contemporaine grâce à une approche singulière qui met en avant l'utilisation des pédales d'effets, les considérant comme des instruments en eux-mêmes. À la fin du chapitre on abordera la réflexion de deux compositeurs de l'Amérique Latine menée dans le contexte de la *globalisation* et des échanges culturels avec les différentes manifestations de la culture musicale commerciale. Ainsi, les idées d'Arthur Kampela, du Brésil, et de Leo Brouwer, de Cuba, compositeurs assidus de la guitare, serviront de contrepoint discursif pour mieux comprendre les enjeux culturels à l'ère des post-modernismes.

8.1 Les oppositions idéologiques

En musique la recherche d'innovation peut être motivée par une forme idéologique qui cherche à se démarquer d'une ou plusieurs orientations de même nature. Fred Frith et Julien Desprez ont en commun une tendance d'opposition à deux éléments qui constituent l'hégémonie culturelle de notre époque et plus particulièrement de la guitare électrique. Le premier est celui de l'industrie musicale, qui promeut et accompagne la musique *rock* depuis son émergence. Pour le deuxième il s'agit des pratiques stéréotypées résultant de la standardisation des formes dans certaines musiques populaires.

8.1.1 Hégémonie de l'industrie musicale

Signalons deux facteurs de cette opposition : la recherche expérimentale menée par le *rock* et la tradition de la rupture menée par l'« improvisation libre », entendue comme une pratique autonome.

8.1.1.1 La recherche expérimentale du *rock*

La première réponse du *rock* expérimental sera face à l'hégémonie de l'industrie musicale qui l'aura accaparée depuis ses origines en faisant du *rock* une manifestation idéologiquement ambiguë. Comme on l'a évoqué dans le Chapitre sur la « guitare électrique *rock* », cette manifestation culturelle ne cherchera pas tant à renverser le système existant, qu'à adhérer aux moyens de production et de profits économiques⁴³¹. Cependant, cette époque verra naître des productions expérimentales cherchant à maintenir l'esprit libérateur du *rock*. Pour certains, cette recherche consiste aussi à rendre le *rock* plus sophistiqué du point de vue de ses objectifs esthétiques et de ses ressources. On peut citer comme exemple Frank Zappa et sa recherche d'une véritable tradition musicale états-unienne, mais aussi le mouvement artistique autour du festival *Rock In Opposition*, au Royaume-Unis, dont le groupe Henry Cow fait partie et revendique une position politique face à l'industrie musicale⁴³².

Fred Frith (1949-) a collaboré tout au long de sa carrière avec de nombreux groupes de *rock* expérimentaux tels que Henry Cow (1968-1978)⁴³³, Massacre (1980-1981)⁴³⁴ ou Art Bears (1978-1981)⁴³⁵. De cette période on trouve des caractéristiques qui se démarquent du *rock* conventionnel. D'abord, la tendance à se rapprocher de la musique absolue, idée fondamentale pour l'esthétique musicale à l'époque « classique » et « romantique »⁴³⁶, et qui traversera les pratiques de notre époque. On observe ce phénomène chez Henry Cow par la diminution du rôle de la voix, moyen de transmission des paroles et des éléments caractéristiques de la chanson. Deuxièmement, l'arrivée à un stade avancé de complexité du langage par le biais de l'exploration rythmique et harmonique, et l'étendue des possibilités instrumentales sur le plan individuel (instrumentation) ou collectif (orchestration), ce qui se répercute sur le timbre de l'ensemble. L'exploitation des techniques de studio et des moyens électroniques participera également à l'exploration de ces nouvelles ressources.

⁴³¹ CHARTIER, *op. cit.* (note 287), p. 238.

⁴³² COSTA, *op. cit.* (note 288), p. 397.

⁴³³ Voici la discographie de Henry Cow consultée pour la rédaction de ce chapitre : HENRY COW, *Legend*, Virgin Records' Manor studios, 1973 ; HENRY COW, *Unrest*, Virgin Records' Manor studios, 1974 ; HENRY COW, *Desperate Straights*, Virgin Records' Manor & Nova Sound studios, 1974 ; HENRY COW, *In Praise of Learning*, Virgin Records' Manor & Nova Sound studios, 1975 ; HENRY COW, *Western Culture*, Broadcast (UK), Celluloid (France), 1979.

⁴³⁴ MASSACRE, *Killing Time*, Celluloid, 1981.

⁴³⁵ Consulter par exemple : ART BEARS, *Hopes and Fears*, Recommended (UK), 1979 1978 ; ART BEARS, *The World as It Is Today*, Recommended (UK), 1981 ; ART BEARS, *Winter Songs*, SUNRISE Studio KIRCHBERG, 1980 1979.

⁴³⁶ Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, traduit par Martin KALTENECKER, Genève : Contrechamps, 1997, p. 7.

Si Fred Frith, à l'époque de Henry Cow, exploitait le travail en studio, ce n'était pas pour modifier la nature du son de la guitare électrique ; mais plutôt pour explorer les possibilités multi-instrumentales. Parmi les particularités du groupe on trouve l'absence de virtuosité individuelle qui caractérise les groupes de *rock* conventionnels et le caractère hétéroclite de l'instrumentation, élément que partagent certains groupes du *rock psychédélique* de l'époque⁴³⁷. De façon générale, la manière d'utiliser la guitare électrique pendant la période de Henry Cow ne se démarque pas d'autres groupes. Ce n'est pas à partir des fonctions que le guitariste va rompre avec la tradition ; bien que son rôle de guitariste ne soit pas protagoniste, les fonctions « *rhythm guitar* » et « *leader guitar* » se maintiennent⁴³⁸. Au contraire, on trouve des *solos* conventionnels, comme c'est le cas pour « Europa », de l'album *Desperate Straights* (1974) [17:20-17:50] ou plus clairement dans l'introduction de « Lying in the heart of the beast » [00:00-00:24], de l'album *In Praise of Learning* (1975). Frith ne propose pas non plus de changer la morphologie des événements sonores produits par la guitare électrique, sauf dans « Ruins » [02:09-03:43], de l'album *Unrest* (1974), où le son de la guitare électrique est traité avec le pédale de *wah-wah* et par la technique de renversement. Cependant, l'exploration instrumentale de Henry Cow, en général, et de Frith, en particulier, se dirige vers l'utilisation des stratégies non conventionnelles de l'époque :

*Frith tend à utiliser beaucoup de techniques hétérogènes sur sa guitare [...] Une guitare électrique peut être jouée avec les doigts, avec le médiateur, mais on peut aussi la poser sur les genoux et taper les cordes avec une baguette de batterie, ou bien mettre des bols métalliques remplis de riz sur les cordes et les froter avec un archet (ce sont des techniques souvent utilisées par Frith) [...]*⁴³⁹.

*[...] la manipulation du son amplifié par Frith et Hodgkinson permet de créer des sonorités parfois extrêmement éloignées du son « naturel » de la guitare ou de l'orgue [...]*⁴⁴⁰.

En se libérant partiellement des fonctions traditionnelles des formes stéréotypées du *rock*, Frith, à l'époque de Henry Cow, contribue au développement de la guitare électrique, mais ces explorations restent bornées au contexte propre du genre. De même, les explorations du guitariste anglais ne diffèrent en radicalité de celles réalisées par le groupe allemand, Neu !, du courant *Krautrock*. L'expérimentation au moyen des pédales d'effets amène le guitariste

⁴³⁷ COSTA, *op. cit.* (note 288), p. 282.

⁴³⁸ Pour les concepts « *rhythm guitar* » et « *leader guitar* » aller aux chapitres 3-6.

⁴³⁹ COSTA, *op. cit.* (note 288), p. 301.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

allemand à inventer le « *motorik* », sorte de pulsation métronomique produite par la guitare électrique⁴⁴¹. En ce sens l'expérience de Fred Frith s'insère dans les événements qui se produisent au sein d'une culture populaire et qui, par les moyens d'une sophistication technique, se démarquent des courants dominants en donnant d'autres possibilités que les formes standardisées. Cela contribue à la constitution d'une idéologie qui revendique des valeurs à la fois esthétiques et sociales⁴⁴². Ainsi, le guitariste, multi-instrumentiste, improvisateur et compositeur, commence par la musique *rock* pour s'approcher plus tard des courants expérimentaux et des « musiques improvisées ».

8.1.1.2 La tradition de l'improvisation libre

Bien que Frith soit connu comme un représentant de l'improvisation libre, sa pratique semble adhérer plus à la notion de « comprovisation ». Cette dernière apparaît dans les années 1980, résultat de la spéculation théorique à l'époque tardive des musiques improvisées, pour définir les stratégies ou les méthodes de création intégrant à la fois la composition et l'improvisation⁴⁴³. Faut-il se rappeler que la tendance à l'improvisation comme paradigme du processus de création musicale émerge au cours des années 1950 comme une réponse au contrôle totalisant les matériaux sonores et leur organisation au travers de la technique sérielle.

Pour João Dias Fernandes (2019), Frith utilise la « comprovisation » comme méthode depuis les années 1970⁴⁴⁴. À partir de cette affirmation, on peut élucider un des traits caractéristiques de l'idéologie d'opposition du guitariste. D'un côté il va promouvoir la transformation du *rock* en opposition à l'industrie musicale et, de l'autre, il va stimuler l'exploration des musiques improvisées comme possibilité complémentaire à la tradition de l'écriture. En fait, Frith intègre des stratégies opérationnelles caractéristiques de certains courants d'écriture tels que le minimalisme et la poétique de l'aléatoire. On peut l'observer par les procédés rythmiques inspirés des musiques non occidentales, d'une part, et par la tradition de l'application de l'improvisation à la tradition de la notation, au travers des formes dites « ouvertes », d'autre part. Frith ne rompt pas avec les avant-gardes du XX^e siècle, plutôt il y

⁴⁴¹ Simon REYNOLDS, Iara LEE, Peter SHAPIRO et CAIPIRINHA PRODUCTIONS, « Krautrock : Un ballet kosmik : le krautorock et son héritage », in *Modulations : une histoire de la musique électronique*, traduit par Pauline BRUCHET et Benjamin FAU, 2^e édition, Paris, France : Éditions Allia, 2013 2004, p. 40.

⁴⁴² *Step Across the Border : A ninety celluloid improvisation*, DVD, 1:55:23, [s.l.] : Film Edition Winter & Winter, 1990.

⁴⁴³ Pour les différentes définitions du terme *comprovisation*, voir : João Eduardo DIAS FERNANDES, *L'improvisation musicale électroacoustique : enjeux et problématiques du développement des technologies numériques*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Paris, France, 2 décembre 2019, p. 53-56.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

souscrit, et il le fait par le biais du *rock*. Ainsi, l'esprit du musicien ne semble pas être motivé par la rupture radicale mais plutôt par la conciliation des deux pôles.

8.1.1.3 L'intégration des stratégies de l'avant-garde

Lorsque Frith compose par notation, il adhère aux traits caractéristiques du minimalisme à son stade liminaire. C'est ainsi qu'il travaille avec la combinaison de motifs rythmiques qui se déphasent progressivement, comme dans « Álftanes » (2005), pour quatuor de guitares⁴⁴⁵, ou « For Nothing » (2008), pour contralto et quatuor à cordes baroque⁴⁴⁶. Fréquemment ces procédures rythmiques sont inspirées des traditions musicales venant de l'Afrique ou l'Asie. On peut le voir aussi par son approche pour les formes traditionnelles de la chanson ou par l'évocation des musiques populaires comme, par exemple, dans « Fair » (2008), pour quatuor à guitares, mais surtout par sa tendance généralisée à la simplicité et l'économie de moyens que ce soit harmonique, rythmique ou instrumental. L'influence de John Cage et la poétique de l'aléatoire commencent tôt dans la production de Frith ; elle se manifeste par l'utilisation de la technique de préparation aux cours des années 1970. Mais elle est présente aussi dans les pièces que le compositeur a écrites où relativise la fonction de la partition⁴⁴⁷. De cette manière Frith adhère aux manifestations qui font des croisements entre pratiques musicales populaires et mouvements de l'avant-garde anglo-saxonne⁴⁴⁸.

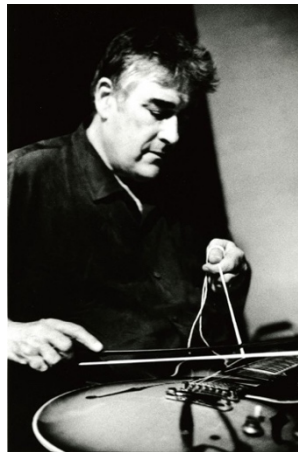


Figure 23 : Fred Frith à Los Angeles en 2007⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ CORONA GUITAR KVARTET, *Taut*, Albany Records, 2015.

⁴⁴⁶ Karen (Contralto) CLARK et GALAX QUARTET, *On Cold Mountain : Songs on Poems of Gary Snyder*, Innova Ricordings, 2011.

⁴⁴⁷ *Step Across the Border : A ninety celluloid improvisation*, op. cit. (note 451).

⁴⁴⁸ Nicolas DEBADE, *Les musiques expérimentales à l'épreuve de l'innovation : l'exemple de GRIM à Marseille.*, Thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, Marseille, France, 8 décembre 2017, p. 418.

⁴⁴⁹ Ralph Gibson, Male, 1939, & Los Angeles (California, United States). (2007). *Fred Frith*. Samek Art Museum, Bucknell University. <https://jstor.org/stable/community.3884015>.

8.1.2 Hégémonie des pratiques standardisées

Contrairement à Frith, l'opposition centrale de Julien Desprez, au moins au début de son projet, est celui de s'écarter des pratiques standardisées de la guitare électrique. Le rejet du profil consumériste l'amène à rechercher une manière différente de jouer et cela deviendra le centre de sa motivation esthétique⁴⁵⁰. L'objectif fondateur étant de sortir des stéréotypes tels que les phrases clichées du *rock*, l'environnement technique et le « *gig* »⁴⁵¹ conventionnel pour l'amener vers l'orgue⁴⁵². En fait, on avait déjà mentionné que d'autres musiciens font ce lien entre la guitare électrique et l'orgue. Un autre moyen utilisé par Desprez est de ne plus se considérer comme un guitariste, mais bien comme artiste sonore, improvisateur ou compositeur.

8.2 L'intuition anthropologique

Une sorte d'intuition se manifeste dans la production musicale de Fred Frith et de Julien Desprez ; elle consiste à la recherche d'hybridations stylistiques, le décentrement des pratiques populaires et savantes et l'appropriation des ressources issues des manifestations contemporaines de la culture musicale d'autres régions du monde.

La revalorisation de l'improvisation qui a eu lieu dans les années 1950 dans la pratique musicale occidentale tire avantage des connaissances sur les pratiques musicales exogènes acquises par une pensée ethnomusicologique⁴⁵³. Ces connaissances ont permis à la fois la perturbation momentanée des pratiques qui ont été considérées comme étant propres à l'Occident et l'ouverture vers des expériences multiples, tout en permettant la transformation des langages musicaux. En fait, il s'agit de l'extension du paradigme esthétique des « origines antiques », dont Carl Dahlhaus identifie la présence au XIX^e siècle, mais qui aura des « conséquences révolutionnaires » chez Monteverdi et Gluck⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Noël AKCHOTE, Christelle SERY, Kasper T. TOEPLITZ et Desprez DESPREZ, *Metaclassique # 148*, 1 décembre 2021, Podcast. URL : <http://metaclassique.com/metaclassique-148-electriser/>.

⁴⁵¹ L'anglicisme « *gig* » est parfois utilisé pour faire référence à la conformation matérielle de la tripartition instrument-effets-amplificateur. Le Grove Dictionary of Music le définit comme : « terme communément appliqué à un engagement musical d'une durée d'une nuit seulement ; entreprendre un tel engagement ». *Gig*, Oxford University Press, 2003. URL :

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000168000>.

⁴⁵² AKCHOTE et al., *op. cit.* (note 458).

⁴⁵³ DIAS FERNANDES, *op. cit.* (note 452), p. 30.

⁴⁵⁴ DAHLHAUS, *op. cit.* (note 445), p. 24-25.

L'expression « intuition anthropologique » permet de situer cet effort de restauration de la « vérité ancienne » au XX^e siècle, au cœur de la *globalisation*. Il s'agit de comprendre une tendance de l'Occident à s'inspirer d'autres civilisations pour redéfinir ses propres méthodes opérationnelles et leurs objectifs esthétiques. C'est une intuition puisqu'elle se révèle comme une connaissance directe et immédiate d'une vérité qui échappe à l'analyse, sans passer nécessairement par la formalisation conceptuelle. Ainsi, intuition anthropologique borne un pluralisme culturel non commercial qui diffère du pluralisme qui circonscrit l'acception « musique du monde » (*world music*) ; celui qui a comme objectif un public consommateur grâce à des hybridations culturelles fondées à la fois sur la standardisation des procédés de production et les stéréotypes identitaires. Les exemples sont multiples, on peut mentionner les formes hybrides du *jazz* qui vont de Jeff Beck⁴⁵⁵ ou Paco de Lucia jusqu'à Carlos Santana⁴⁵⁶, bien que l'on trouve des traces depuis Chuck Berry⁴⁵⁷ ou Elvis Presley⁴⁵⁸ et même bien avant. À l'époque post-industrielle, cette idée du pluralisme se développe autour d'une recherche de l'innovation, renforcée et régie par la logique du marché⁴⁵⁹.

8.2.1 Hybridations

Un indicateur de l'intuition anthropologique est la recherche d'hybridation au travers de l'appropriation d'expériences musicales multiples. Ce qui implique l'ouverture et le contact avec des musiques traditionnelles en parallèle au contact avec des courants contemporains en cours. Le métissage de traits esthétiques qui résulte de cela favorise le décentrement de l'eurocentrisme et permet le retour à des expériences rituelles⁴⁶⁰. Dans l'improvisation, cette recherche s'inscrit dans un processus d'écriture qui ne passe point par la notation, mais qui n'exclut pas la formalisation des éléments immanents de l'expérience, de la situation événementielle qui produit la musique. Finalement, cette hybridation a lieu aussi bien sur le plan musical que sociétal. À savoir les formes d'organisation alternatives que proposent les collectifs artistiques qui cherchent à pallier les formes dominantes d'organisation des artistes, mais aussi la configuration sociale de l'individu, c'est-à-dire l'avatar du musicien⁴⁶¹. Dans les

⁴⁵⁵ JEFF BECK, *Wired*, Epic Records, 1976.

⁴⁵⁶ CARLOS SANTANA, *Best of Santana [Disc 1]*, Sony, 1991.

⁴⁵⁷ CHUCK BERRY, *Complete Chess Singles As & Bs 1955-1961*, Hoo Doo Records, 2017.

⁴⁵⁸ ELVIS PRESLEY, *Today, Tomorrow, and Forever*, RCA, 25 juin 2002.

⁴⁵⁹ TELLIER, *op. cit.* (note 258).

⁴⁶⁰ FRED FRITH et SUDHU TEWARI, *Fred Frith & Sudhu Tewari : New Works*, Other Minds Records, 2005. Naxos Music Library.

⁴⁶¹ ZETINA, « Julio Estrada et la figure de l'artiste-chercheur », *op. cit.* (note 327).

exemples ici présentés, les configurations sociétales des musiciens circulent entre l'idée du guitariste, du compositeur, de l'interprète, de l'artiste sonore, du *jazzman* ou de l'improvisateur.

8.2.2 Décentrement

Par décentrement des pratiques on entend l'évanouissement partiel des frontières entre ce qui peut être considéré comme « populaire » et « savant » en musique. Certaines pratiques sont caractéristiques d'un type ou de l'autre, qui se définissent par ses méthodes, ses procédures, ses objectifs esthétiques ou sociaux. Cependant, ces pratiques caractéristiques ne sont pas exclusives d'un type ou de l'autre. Il s'agit par ailleurs des conventions qui se sont installées et d'attributs hérités du passé. Le basculement entre pratiques ou le mélange des différentes approches permet de changer temporairement et localement les pratiques des musiciens.

8.2.3 Appropriations

Dans la musique de Fred Frith, cette intuition anthropologique, passée sous le prisme de l'ethnomusicologie, se manifeste comme une sorte d'exotisme qui fait appel à des musiques de l'Asie, du Moyen Orient ou de l'Afrique. On peut le percevoir dans des albums tels que *The compas, Log and Lead* (2003-2006)⁴⁶², *Fred Frith & Sudhu Tewari : New Works* (2005)⁴⁶³, mais il est clairement présent dans quelques improvisations du film documentaire *Step Across the Border* (1990)⁴⁶⁴. Cette tendance est accompagnée d'une recherche autour du rapport intime entre la vie et l'art. Le résultat est une musique « cosmopolite » dans la mesure où elle rassemble des éléments de plusieurs identités culturelles du monde.

En revanche, dans la production musicale de Julien Desprez, cet élément est visible dans *Coco* (2020), création chorégraphique et sonore, inspiré du groupe Coco Raices (les racines de coco), de la ville d'Arco Verde, au Brésil. La tradition de musique et de danse appelée « coco » date du XVII^e siècle quand les esclaves tassaient la terre à pied nue avant de commencer à construire une maison, accompagnés par une musique inspirée du rythme de la danse⁴⁶⁵. Ces exemples prouvent la présence des efforts d'appropriation à partir des manifestations

⁴⁶² Fred FRITH, Carla KIHLESTEDT et Stevie WISHART, *The Compass, Log and Lead*, Intakt Records, recorded 2003 2006.

⁴⁶³ FRITH et TEWARI, *op. cit.* (note 468).

⁴⁶⁴ *Step Across the Border : A ninety celluloid improvisation*, *op. cit.* (note 451).

⁴⁶⁵ *Le guitariste en claquettes Julien Desprez | Tracks ARTE*, Vidéo, 5:31, [s.l.] : [s.n.], 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cfRbmQOyDck>. Consulté le 20 janvier 2022.

contemporaines de la culture musicale du monde, visant à la transformation du langage musical ou des pratiques.

8.3 La recherche instrumentale

Les contributions de Fred Frith au développement de la pratique instrumentale consistent en une réorientation du geste instrumental (position de l'instrument, intervention des effets, techniques de jeu), une augmentation des ressources sonores grâce à la technique de préparation et, finalement, une exploitation de la guitare dans le contexte de l'enregistrement. Quant à Julien Desprez, sa contribution majeure consiste à détourner le geste instrumental en se concentrant sur les effets de traitement du son et la transmutation instrumentale.

8.3.1 Technique de préparation

L'album *Guitar Solos* (1974) recueille un ensemble d'improvisations de caractère minimaliste où Fred Frith privilégie la technique de préparation⁴⁶⁶. Le guitariste explore différentes techniques de jeu ce qui donne un caractère d'étude aux improvisations. Contrairement à l'idée de la *Caroline Label* de faire de Fred Frith un « *Guitar Hero* »⁴⁶⁷, avec cet album le guitariste cherchait à se démarquer du *rock* et à « réinventer l'instrument » par le biais d'une approche expérimentale⁴⁶⁸. Cet album est considéré comme révolutionnaire dans la manière de concevoir le timbre de la guitare, par la précision, l'originalité et le détournement de l'histoire de l'instrument⁴⁶⁹.

Pour l'enregistrement Frith utilise un *headstock pickup* (micro-capteur de tête) plus deux micro-capteurs dans le corps de l'instrument pour produire trois canaux de sons indépendants contrôlés par des pédales de volume. Avec ce système il peut modifier le niveau de distorsion d'un des signaux et assigner une sortie différente dans le système stéréo⁴⁷⁰. De plus, il utilisera plusieurs techniques de jeu telles que taper les notes directement sur la touche, ou *tapping*⁴⁷¹, l'utilisation de l'archet ou d'un objet en verre pour attaquer les cordes. Il utilise aussi le « *capotasto* » pour diviser la touche en deux régions à partir du fret douze pour créer deux

⁴⁶⁶ Fred FRITH, *Guitar Solos*, Caroline, octobre 1974.

⁴⁶⁷ PIEKUT, *op. cit.* (note 288), p. 144.

⁴⁶⁸ SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 228.

⁴⁶⁹ PIEKUT, *op. cit.* (note 288), p. 146 ; SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 228.

⁴⁷⁰ PIEKUT, *op. cit.* (note 288), p. 146.

⁴⁷¹ Pour la description de la technique de *Tapping* voir : FRENDEL, *op. cit.* (note 92), p. 98..

harpes indépendantes, ou *Third Bridge* (troisième pont)⁴⁷². Finalement, le guitariste utilise les « *alligator clips* » (pincettes crocodiles) pour faire un attachement de cordes suspendues pour créer des résonateurs⁴⁷³. Toutes ces techniques ont déjà été étudiées, catégorisées et intégrées dans le répertoire des techniques de la guitare contemporaine⁴⁷⁴. Quant à la position de l'instrument, Frith se tourne vers la manière conventionnelle de jouer la guitare sauf pour « *No Birds* » où il joue avec deux guitares simultanément⁴⁷⁵. Il n'utilisera pas la correction des prises de sons par la technique *overdub*, ou réenregistrement, en studio et il restera modéré dans l'usage des traitements du son avec un peu de *distortion* et de *delay*⁴⁷⁶.

8.3.2 Transmutation instrumentale

Julien Desprez a fait deux contributions capitales au développement de la guitare électrique actuelle. D'une part, il propose une approche qui fait appel à la « transmutation instrumentale » comme stratégie de détournement des techniques de jeu standardisées et, d'autre part, il se focalise sur de la production sonore depuis les pédales d'effets, ce qui dans l'ensemble produit une gestualité différente. La notion de « transmutation instrumentale » sert à définir une procédure qui consiste à changer la pratique instrumentale en transposant, ou en mettant au même niveau, certains aspects de la conception d'un instrument vers un autre. Le changement de nature imaginaire proposée par Julien Desprez repose à la fois sur le croisement entre la musique et la danse et le détournement du regard organologique. Puisque le rapport chorégraphique produit par la manipulation centralisée sur les pédales d'effets est exploité expressivement, la musique entretient un rapport avec la danse. En effet, les pédales d'effets utilisées comme des instruments eux-mêmes permettent la modification de la gestualité habituelle en se concentrant sur les mouvements des pieds. Un type de virtuosité se révèle lorsque le guitariste doit assurer une séquence complexe et hétérogène des sons avec le mouvement précis des pieds. Ainsi, en utilisant les effets comme des synthétiseurs de modulation, le musicien change la gestualité traditionnelle du guitariste, jouant au niveau organologique sur les analogies entre la guitare électrique et d'autres instruments. Pour Desprez, il s'agit de comparer la guitare avec la batterie, ce qui entraîne un transfert de modes de jeu en élargissant, au moins à un certain degré, les possibilités instrumentales. Le

⁴⁷²Pour la description du *Third Bridge* voir : *Ibid.*, p. 115-120.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 120-126.

⁴⁷⁴ FRENGEL, *op. cit.* (note 92).

⁴⁷⁵ PIEKUT, *op. cit.* (note 288), p. 146.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

parallélisme entre la guitare électrique et d'autres instruments n'est pas un usage isolé ; comme on a pu le corroborer dans les chapitres précédents, la comparaison avec le grand orgue ou l'orchestre est fréquente⁴⁷⁷. De cette façon, en travaillant plus souvent avec les potentiomètres de micro-capteurs qui filtrent le signal électrique, l'instrument est pensé plus comme un contrôleur que comme une guitare.

Une expérience similaire a eu lieu dans la section de création des œuvres pour guitare électrique dirigée par le guitariste autrichien Samuel Toro Pérez lors du Festival *Impuls Academy 2021*. Durant la préparation de la création de l'œuvre *Grattos of Netanya (2021)*⁴⁷⁸, le guitariste proposa l'implémentation d'un clavier MIDI au système de pédales d'effets afin de contrôler l'activation des effets et la modification des réglages spécifiques en temps réel. Cette modalité ne facilitait pas seulement l'accès des pieds aux différentes configurations chorégraphiques, c'est-à-dire le geste devenait plus ergonomique, mais aussi elle changeait la configuration visuelle de l'acte scénique en s'approchant plus d'un instrument à pédales, comme l'orgue.

Pour revenir aux contributions de Desprez, une observation se révèle nécessaire. La technique améliorée des pédales que propose le musicien ne remplace pas complètement l'utilisation de technique de jeu standardisés. Bien au contraire, à plusieurs moments le guitariste l'intègre dans les gestualités conventionnelles des ensembles de *rock* lors de ses collaborations artistiques avec d'autres musiciens. Finalement, le langage musical résultant de cette modification partielle du geste instrumental n'a pas radicalement changé. La recherche de Desprez se poursuit en direction de la branche de la musique expérimentale en empruntant des usages de l'art sonore, les formes les plus ouvertes du *jazz*, du *rock* ou d'autres expériences interdisciplinaires.

⁴⁷⁷ En fait, la transmutation instrumentale n'est pas nouvelle dans le répertoire pour guitare. L'échange des usages instrumentaux mène une transformation sur le plan de l'écriture au début du XIX^e siècle. Pour l'ouverture de la *Grand Sonata Eorica Opus 150*, Mauro Giuliani a trouvé des stratégies pour créer l'effet perceptif d'élargissement de la masse sonore instrumentale, à l'image de l'orchestre symphonique. Ces stratégies prennent forme de techniques de jeu, mais aussi décantent en une écriture spécifique. De même pour la petite pièce *Les Adieux Op. 21*, de Fernando Sor, où l'écriture pour guitare s'inscrit dans la tradition pianistique.

⁴⁷⁸ ZETINA, « Grattos fo Netanya », *op. cit.* (note 384).

8.4 La critique au *rock*, l'industrie musicale et l'hybridation

Au milieu des années 1980, le jeune compositeur brésilien Arthur Kampela (1960-) réfléchissait à propos du *rock* et de l'influence de la musique des États-Unis à l'échelle du Brésil. Dans un texte titré « Historia Oficial » (Histoire officielle), publié dans un journal brésilien en septembre 1986, le compositeur et guitariste décrivait en quelques lignes l'ambivalence du *rock* et la fin du rêve révolutionnaire :

Se, por um lado, o rock aparece como o meio ideal de protesto de uma juventude inconformada, por outro, ele sintetiza uma linguagem de emergência, de poucos recursos musicais [...].

A meu ver, o rock instituído torna-se um produto híbrido, tendo que atender às exigências da mídia e, simultaneamente, resolver o problema de sua inalienável realidade social. Assim, o que era potencial revolucionário num primeiro momento, num segundo momento perde toda carga da sua oxigenação⁴⁷⁹.

Dans ce texte, le musicien constate avec lucidité une situation de crise issue de la présence envahissante du marché phonographique américain dans l'environnement culturel du Brésil qui, à ses yeux, mettait en danger la créativité artistique. En outre, le compositeur entame une série des questionnements autour desquels se concentre ce qui est pour lui la problématique de la composition, c'est-à-dire, la dialectique entre l'aspect comportemental du *rock* et la diversité des procédures musicales :

Para o compositor contemporâneo, o problema da sua expressão é o próprio questionamento de uma linguagem. E esta linguagem se situa entre dois polos de tensão: o aspecto comportamental, proveniente do rock'n'roll, com sua conduta visceral e urgência de comunicabilidade, como também os diversos procedimentos musicais, ou seja, música eletroacústica, música concreta, dodecafonismo, tonalismo etc.⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Traduction de l'auteur : « Si, d'une part, le rock apparaît comme le moyen idéal de protestation d'une jeunesse non-conformiste, d'autre part, il synthétise un langage d'émergence, de peu de ressources musicales [...]. À mon avis, le rock institué devient un produit hybride, devant répondre aux exigences des médias et résoudre simultanément le problème de sa réalité sociale inaliénable. Ainsi, ce qui était potentiel révolutionnaire dans le premier instant, dans un second instant perd toute la force de son oxygénation ». Arthur KAMPELA, « Historia Oficial », édition Année 1, Vol. 1, sect. Lero, Setembro 1986.

⁴⁸⁰ Traduction de l'auteur : « Pour le compositeur contemporain, le problème de son expression est le questionnement même d'une langue. Et ce langage se situe entre deux pôles de tension : l'aspect comportemental, issu du rock'n'roll, avec sa conduite viscérale et son urgence de communicabilité, ainsi que les différents procédés musicaux, c'est-à-dire la musique électroacoustique, la musique concrète, le dodécaphonisme, le tonalisme, etc. » *Ibid.*

L'aspect comportemental du *rock* évoqué, en 1986, prendra la forme conceptuelle de « *physicality* » que le compositeur soutient actuellement⁴⁸¹. Par ailleurs, cette réflexion précèdera l'enquête des compositeurs dits *saturationistes* en France quant à l'aspect physique de l'interprétation lié à la musique *rock* dans le contexte des procédures circonscrites au programme de la saturation.

Pour mieux comprendre le contexte où la déclaration de Kampela se situe il faut faire appel à la question identitaire qui a traversé la pensée des compositeurs latino-américains tout au long du XX^e siècle⁴⁸². La réalité culturelle et les conditions historiques des pays de l'Amérique Latine conditionnent nécessairement la manière de penser la musique contemporaine et ses problématiques. Peut-être, du fait de leur expérience historique, ils sont plus sensibles au sentiment de domination culturelle qui peut s'imposer avec l'arrivée des musiques nord-américaines. Pour Kampela, la question revêt une importance telle qu'elle touche à la fois la création musicale populaire et savante :

No Brasil, país de realidades contrastantes, é preciso que se questiona mais fundamente o processo criativo: do samba ao poema concreto, do maracatu ao teatro de bonecos, do tonalismo à bossa-nova, é urgente que encontremos nossa singularidade.

*É urgente que a imaginação recupere o status de uma faculdade privilegiada e deixe de ser subsidiária da mediocridade que nos tentam impingir.*⁴⁸³

Toutefois, l'idée d'hybridation est immanente au discours quasi identitaire et déclaratif du compositeur brésilien ; elle consiste à explorer les possibilités que les traditions offrent au profit de la créativité :

⁴⁸¹ Arthur KAMPELA, *Arthur Kampela : Lenguajes modernos de la guitarra II*, Viséo-conférence présenté à Arthur Kampela: Lenguajes modernos de la guitarra II, Université de Guanajuato, 10 juin 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hw-CNRwH5dY>. Consulté le 5 août 2022.

⁴⁸² Alejo Carpentier (1904-1980), écrivain et personnalité centrale de l'intellectualité musicale de l'Amérique Latine au XX^e siècle, a écrit un nombre important des pages pour aborder la question sur le profil des compositeurs latino-américains et de leur position idéologique et culturel, dans le contexte de la modernité européenne : Alejo CARPENTIER et Alejo CARPENTIER, *Ese músico que llevo dentro ; 3. La música en Cuba*, 1. ed, México : Siglo Veintiuno Ed, 1987 (Obras completas de Alejo Carpentier, vol. 3, Vol. 12), 505 p.

⁴⁸³ Traduction de l'auteur : « Au Brésil, pays aux réalités contrastées, il est nécessaire de questionner plus fondamentalement le processus créatif : de la samba au poème concret, du *maracatu* au théâtre de marionnettes, du tonalisme à la bossa-nova, il est urgent de trouver notre singularité. Il est urgent que l'imagination retrouve le statut de faculté privilégiée et cesse d'être subsidiaire de la médiocrité qu'elle tente de nous imposer ». KAMPELA, « Historia Oficial », *op. cit.* (note 487).

*No entanto, é preciso juntar a trompa e a guitarra eléctrica, o baixo e o flautim, a viola e o cavaco, é preciso cuspir nos microfones, ampliar o tempo, quebrar os compassos, é preciso estar nos limites do espanto, de uma criatividade que se quer singular mas desdenha as torres de marfim*⁴⁸⁴.

Le compositeur fait appel à une forme de résistance à travers l'hybridation musicale qui, soit dit en passant, s'approche des recherches similaires en Europe.

La vision de Kampela se distingue d'autres manifestations similaires qui résonnent en Amérique Latine plus ou moins à la même époque. À Cuba, par exemple, la réflexion autour de l'hybridation prenait d'autres formes conceptuelles. En 1989, le compositeur cubain Leo Brouwer (1939-) expose une vision personnelle du postmodernisme qui sert de cadre conceptuel pour affirmer sa position esthétique. Il se positionne face à deux facteurs contraignants : l'influence des courants européens issus de l'histoire des colonisations, d'une part, et la présence de l'industrie musicale sous la logique du capitalisme, d'autre part⁴⁸⁵. Pour le compositeur cubain, la transformation aura lieu grâce à la synthèse de l'expérimentation et à l'innovation du langage musical, selon lui, éléments immanents à la musique populaire. De même, il va se servir du terme « *criollo* » (créole), pour véhiculer une idée sur l'hybridation qui révèle intégration, pluralité, alliance et richesse, conçues comme des éléments enracinés dans la culture populaire et qui trouvent des parallèles avec les idées modernistes en art⁴⁸⁶. En ce sens, l'idée de modernité est liée aux notions de débordement et de saturation des périodes esthétiques. Il s'agit encore une fois du problème de l'identité — mais cette fois-ci de l'identité de l'Amérique Latine entendue comme une seule — car celle-ci sera intégrée dans la notion de « *criollo* ».

8.5 La radicalité et ses impasses

Dans cette perspective, les propositions de Fred Frith et Julien Desprez, en s'appuyant sur la guitare électrique, relèvent-elles d'un modernisme radical ou s'agit-il de manifestations qui adhèrent à une ou plusieurs expériences réformatrices (post)modernes ? À quelles impasses ces propositions ont-elles dû se confronter ? Concernant Fred Frith, avant tout il faut distinguer son

⁴⁸⁴ Traduction de l'auteur : « Cependant, il faut joindre le cor et la guitare électrique, la basse et le piccolo, l'alto et le cavaco, il faut cracher dans les micros, prolonger le temps, casser les barres, il faut être aux limites de l'étonnement, d'une créativité qui se veut singulière mais dédaigne les tours d'ivoire ». Arthur KAMPELA, « Mamãe não sou Michael Jackson », *Jornal do Brasil*, Brésil, sect. Revista de Domingo, 1986.

⁴⁸⁵ Leo BROUWER, Isabelle HERNÁNDEZ et Nisleidys FLORES CARMONA, « Música, Folklore, Contemporaneidad y Postmodernismo », in *Gajes del oficio*, La Habana, Cuba : Letras Cubanas, 2004 (Ensayo), p. 45-56.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

activité au sein du monde du *rock* expérimental, son activité en tant qu'improvisateur et sa production en tant que compositeur. En effet, le musicien a contribué aux efforts pour amener le *rock* aux frontières de ce qui s'établissait comme convention. Pour cela, il s'appuie sur des tentatives pour détourner le rôle fréquent de la guitare électrique dans l'ensemble, sur la recherche et la maîtrise de techniques de jeu non conventionnelles, mais aussi sur le travail d'exploration en studio. Certes, il n'était pas le seul, de nombreux groupes de *rock psychédélique* ont utilisé les techniques de studio pour explorer les modalités d'assemblage morphologique et instrumental permettant l'élargissement de ressources formelles et expressives — Pink Floyd dans *The Dark Side of the Moon* (1973), par exemple⁴⁸⁷. Mais la participation de Frith dans des groupes expérimentaux se caractérise par sa détermination à aller jusqu'au bout de ses recherches ainsi que par sa démarcation vis-à-vis de la production musicale cherchant la commercialisation massive. C'est dans ce sens-là que l'on peut le distinguer des contributions faites par Jeff Beck (1944-) à l'époque de *Blow by Blow* (1974)⁴⁸⁸ ou *Wired* (1976)⁴⁸⁹ où la recherche passe par l'hybridation du *jazz* avec des genres tels que la *funk* (« You know what I mean ») ou le *reggae* (« She's a woman »), grâce au rapprochement du son de la guitare électrique distordue avec celui des synthétiseurs. De même, Frith sera aussi distant des propositions comme celle de Mark Knopfler (1949-) à l'époque de *Dire Straits* qui va s'approcher du *swing* et de la *pop* et qui va se constituer comme une référence de la « guitare électrique *rock* »⁴⁹⁰. Sur le plan de l'improvisation, Frith introduit la guitare électrique à la pratique de la préparation instrumentale et à l'exploitation des techniques élargies, ce qui produira, en effet, une rupture temporaire avec l'histoire de l'instrument, mais simultanément une continuité de la tradition des explorations modernistes anglo-saxonnes sur la ligne de Cage. En revanche, comme compositeur il semble moins audacieux qu'il ne l'est lorsqu'il fait de l'improvisation ; Frith s'approchera des langages minimalistes ou d'autres courants post-modernes d'expérimentation anglaise en demeurant ancré dans la tradition⁴⁹¹. Il s'agit plus précisément de ce que l'on connaît comme l'*English Experimental Music School*, où un nombre important de compositeurs s'approchent de procédures similaires, croisement des traditions et du minimalisme. Il faut se rappeler que pour ces compositeurs, le mot d'ordre était la rupture avec l'hégémonie du sérialisme intégral de l'après-guerre. Dans ce contexte, la guitare

⁴⁸⁷ PINK FLOYD, *The Dark Side of the Moon*, Harvest, 1973.

⁴⁸⁸ JEFF BECK, *Blow by Blow*, Epic Records, 1974.

⁴⁸⁹ JEFF BECK, *op. cit.* (note 463).

⁴⁹⁰ DIRE STRAITS, *Live at the BBC*, Windsong (UK), Vertigo (International), Warner Bros (USA), 1995 1978.

⁴⁹¹ Gavin (guitar) BRYARS, Derek (guitar) BAILEY, Fred (electric guitar) FRITH et Brian (electric guitar) ENO, *The Squirrel and the Ricketty-Racketty Bridge*, GB Records 5052442007920, 1975 2016 *Ensemble Pieces : Original Obscure Records recordings*, .

électrique a joué un rôle essentiel et la production qui lui est consacrée est très vaste. On peut citer, par exemple, des compositeurs comme Gavin Bryars (1943-), Glenn Branca (1948-2018), Rhys Chatham (1952-), et Michael Gordon (1957-).

Ensuite, il est indiscutable que mettre les effets au centre de l'attention et les penser comme un même instrument est une contribution non négligeable pour le développement de la guitare électrique. De cette façon Julien Desprez singularise son geste instrumental et se démarque du reste des créateurs actuels. Cependant, il y a des éléments qui permettent d'anticiper quelques impasses. Premièrement, le profil des objets musicaux créés par Desprez au travers du dispositif chorégraphique semble limité dans ses possibilités de variation. Cela aura des conséquences sur le développement du langage lui-même pour autant qu'il restera statique. Ce qui n'est pas un problème en soi, car plusieurs musiques restent relativement statiques mais continuent à jouer leur rôle dans la société à laquelle elles appartiennent. Le problème réside plutôt dans le fait que les objets musicaux innovateurs aujourd'hui deviendront une condition nécessaire à cette musique et ils s'instaureront comme des conventions. Deuxièmement, si l'on part du principe que la virtuosité de Desprez trouve des parallèles chez les virtuoses de la platine dans l'étape embryonnaire de la musique *disco*, une impasse pourrait apparaître au moment où l'interprète sera substitué par un dispositif qui permet l'automatisation dans la diffusion de sons-bruits. Finalement, si la recherche du musicien se radicalise, elle bifurquera vers un sens plus abstrait en acquérant des éléments de sophistication formelle, du matériau ou des aspects techniques. Sinon, elle risquerait d'instaurer une normalisation des techniques de jeu, découvertes et exploitées dans ces explorations récentes. Le caractère performatif perdra sa force pour laisser la place à la stagnation de son propre langage.

CHAPITRE 9 : LE SON MUSICAL

Un troisième indicateur de la transformation produite par la guitare électrique sur le plan du processus de création est l'influence culturelle qu'elle exerce auprès des compositeurs et compositrices. Les formes culturelles associées à la pratique instrumentale vont inspirer directement ou indirectement les processus d'écriture. On identifie trois formes sur lesquelles la guitare électrique apparaît dans la pensée compositionnelle : l'image réelle, l'image fantasmée et l'image abstraite. Dans ce chapitre on rend compte à quel point les pratiques populaires sont déterminante dans le déroulement des langages contemporains.

9.1 L'image réelle : au cœur de la musique électroacoustique

Un regard en surface donnera l'impression que le rôle de la guitare électrique dans le développement des musiques électroacoustiques a été mineur, mais en réalité sa présence est plus significative de ce que l'on pourrait croire⁴⁹². Dans cette branche de la création contemporaine, cet instrument électroacoustique est considéré comme le plus célèbre⁴⁹³. Les expériences issues de l'improvisation ont motivé l'intérêt des compositeurs électroacoustiques⁴⁹⁴ ; ainsi, des personnalités comme Hugues Genevois, en France, l'ont intégré dans leur propre recherche instrumentale, de composition et d'improvisation, au sein de la création musicale par ordinateur⁴⁹⁵. En effet, par ses caractéristiques techniques et organologiques, la guitare électrique permet un travail de modélisation des formes d'onde grâce aux techniques de synthèse et de transformation du signal⁴⁹⁶. En fait, il a été utilisé comme un « système en temps-réel » pour les expériences d'extension technique via l'ordinateur⁴⁹⁷. Il a été un des outils indispensables pour aborder les techniques de traitement du signal — par exemple, l'utilisation de la compression pour renforcer l'oscillation soutenue des cordes⁴⁹⁸—,

⁴⁹² On fait une distinction et une précision entre la notion de « musique électroacoustique » de celles de « musique concrète », « musique électronique » ou « musique acousmatique », selon l'angle historique présenté par Delalande dans : DELALANDE, *op. cit.* (note 428).

⁴⁹³ Peter WEIBEL, « The Road to the UPIC - from graphs notation to graphic user interface », in Ludger BRÜMMER et Sharon KANACH (dirs.), *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*, Berlin : Centre Iannis Xenakis, ZKM Karlsruhe, 2020, p. 489. URL : www.zkm.de/upic.

⁴⁹⁴ WISHART et EMMERSON, *op. cit.* (note 368), p. 5.

⁴⁹⁵ WEIBEL et al. (dirs.), *op. cit.* (note 7), p. 663.

⁴⁹⁶ Miller PUCKETTE, *The Theory and Technique of Electronic Music [DRAFT : December 30, 2006]*, World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., [s.l.] : [s.n.], 2006, p. 130.

⁴⁹⁷ Charles DODGE et Thomas A. JERSE, *Computer Music : synthesis, composition and performance*, 2ème édition, 1ère éd. (1985), États-Unis : Schirmer, 1997, p. 307.

⁴⁹⁸ ROADS, *op. cit.* (note 199), p. 71.

les explorations sur le plan de l'amplification des synthétiseurs⁴⁹⁹, et les préoccupations sur les techniques de prise de son en studio⁵⁰⁰.

Un exemple emblématique de l'« image réelle » de la guitare électrique est celle qui se présente dans le discours du compositeur Jean-Claude Risset (1938-2016), pionnier français de la musique créée à l'aide de l'ordinateur. Dans ces écrits, on découvre qu'au sein de la tradition de la musique électroacoustique, l'instrument apparaît sous la forme d'une description pragmatique dépourvue de technicismes. L'instrument est mentionné une première fois en 1995 pour avertir de l'avenir de la musique électroacoustique et de souligner ses difficultés :

Si le Theremin et les ondes Martenot (1928) sont encore disponibles, la plupart des autres instruments électroniques ont pratiquement disparu aujourd'hui, du Trautonium aux synthétiseurs Moog, Synthi ou Arp, en passant par l'orgue électrique Hammond ou le piano électrique Rhodes et Fender. La guitare électrique a en revanche marqué la musique pop depuis les années cinquante. Les processus de transformation électronique – comme la distorsion illustrée par Jimi Hendrix – permettent une grande diversité sonore, au point qu'il est peut-être abusif d'assimiler la guitare électrique à un instrument au sens traditionnel⁵⁰¹.

Cet article évoque le potentiel de la guitare électrique et le problème de sa caractérisation en tant qu'instrument électroacoustique. Six ans plus tard, en 2001, dans le contexte d'une réflexion autour des nouvelles lutheries pour la musique électroacoustique, Risset s'interroge sur l'avenir des instruments et revient sur la question :

En revanche, la lutherie électronique ou numérique peut permettre de décliner une technique instrumentale sur des timbres différents, comme le font les « claviéristes » sur les claviers de synthétiseurs ou d'échantillonneurs. La guitare électrique est le premier instrument électroacoustique qui a connu un grand succès – on peut débattre sur la question de savoir s'il s'agit réellement d'un instrument en raison de l'hétérogénéité des timbres possibles. Des années vingt – celles du Theremin ou du Martenot – à aujourd'hui, les instruments électroniques ont souvent cherché à imiter les timbres ou les modes de jeu traditionnels⁵⁰².

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 385.

⁵⁰¹ Jean-Claude RISSET, « Les instruments de musique : art, artisanat, science et technologie (1995) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (Écrits/Writings, II/3), p. 30.

⁵⁰² RISSET, « Lutherie entre art, science et technologie (2001) », *op. cit.* (note 139), p. 38.

Plus tard, le compositeur affine sa réflexion en affirmant que le problème de caractérisation est dû à la diversité hétérogène des timbres. Parallèlement, il va évoquer un autre problème essentiel, celui qui concerne l'imitation des timbres et des techniques de jeu traditionnelles. En effet, il s'agit d'un ancien débat depuis la naissance de la musique électroacoustique. En 2013, dans le discours du compositeur la présence de la guitare électrique se renforce :

La lutherie électronique a produit peu d'instruments durables. Le tereminoux et les ondes Martenot, instruments monodiques, introduisent des timbres reconnaissables, liés moins aux spectres produits qu'aux modes de jeu permettant des modulations continues de fréquence. La nouveauté capitale est sans doute la guitare électrique, très utilisée dans la pop music, le rock, le jazz. Mais les possibilités de modification des sons, et notamment l'entretien électronique et la distorsion, y sont si radicales qu'on peut se demander s'il s'agit encore d'un instrument au sens classique, dont les possibilités de variations se font autour d'une identité reconnaissable. L'évolution très rapide de la technologie et aussi la logique commerciale empêchent la lutherie électronique de se stabiliser ⁵⁰³.

Ainsi, on peut résumer la réflexion de Risset en quatre points :

1. La place privilégiée de l'instrument par ses possibilités sur le plan du timbre ; parmi d'autres instruments électroniques la guitare électrique est la « nouveauté capitale » ;
2. La difficulté de caractérisation due à la diversité et à l'hétérogénéité du timbre. Comme on a pu le constater dans le Chapitre 3, cette question a été abordée dans des études musicologiques récentes⁵⁰⁴ ;
3. La soustraction de la connotation stéréotypée de la distorsion pour la penser sous l'angle de la perception et de ses conséquences transformatrices sur le plan de l'écoute. En ce sens, la guitare électrique, mais plus particulièrement le son distordu et « l'entretien électronique », c'est-à-dire, les effets, seront considérés comme des facteurs radicaux ;
4. La place du marché dans l'évolution de l'instrument. Risset déclare que l'évolution rapide de la technologie et de la logique commerciale empêchent la lutherie électronique, par extension la guitare électrique, de se stabiliser. Ce n'est pas le point de vue de Benoît Navarret qui développe un avis contraire et déclare que le marché a standardisé la facture de l'instrument en tant que telle,

⁵⁰³ Jean-Claude RISSET, « Timbre », in *Musiques du XXe siècle*, Paris, France : Actes sud/Cité de la musique, 2003 (Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 2/5), p. 134-161.

⁵⁰⁴ Pour consulter un commentaire abrégé de cette littérature, se référer au Chapitre 3, consacré à l'état de l'art.

mais mené à un renouvellement et une diversification des éléments périphériques à son utilisation⁵⁰⁵.

Pour Risset l'invention et le développement de la guitare électrique n'est pas un phénomène mineur. Dans le cadre d'un écrit sur le geste musical, il mentionne l'introduction de l'instrument en 1931 et le travail multipiste proposé par Lester W. Polsfuss (dit Les Paul) en 1948, parmi les événements historiques les plus marquants. Ensuite, il déclare :

L'amplification électroacoustique multiplie le public et favorise une musique avec des points de repère harmoniques et rythmiques simples. Essor du rock (Paul Anka, Elvis Presley) et des groupes (Bill Haley et ses Comets, Beatles, Rolling Stones), souvent inventifs du point de vue sonore (Pink Floyd, Frank Zappa, Tangerine Dreams, Klaus Schulze...). La guitare électrique y joue un grand rôle – les gestes du guitariste commandent des sons qui peuvent être très différents de ceux de la guitare acoustique (ou guitare « sèche »), ce qui est spécialement apparent dans l'exploration de la distorsion par Jimi Hendrix. La guitare électrique intervient bien sûr dans le jazz, depuis Charlie Christian, et dans la musique contemporaine (œuvres de George Crumb, Luciano Berio, Hugues Dufourt, Guy Reibel, François Bousch, Pascal Gobin, Jean-Luc Therminarias⁵⁰⁶.

Risset est tout à fait conscient des innovations proposées par la musique populaire, du potentiel sonore de l'instrument et de son influence dans la musique savante. Cependant, il alerte sur une condition incontestable de tout instrument que s'intègre à une nouvelle tradition :

La disponibilité « d'accès » gestuels tout à fait différents des accès instrumentaux risque de rester lettre morte, dans la mesure où il est improbable que des interprètes réalisent l'investissement considérable que représente l'apprentissage d'un instrument complètement nouveau s'ils n'ont pas l'assurance que cet instrument va durer et qu'un répertoire va se développer pour lui⁵⁰⁷.

Ainsi, ces écrits rendent compte de l'actualité et de la pertinence des problématiques formulées dans le Chapitre 1 où, à partir de l'examen de la littérature scientifique, on a pu déterminer les axes sur lesquels se centre le sujet de la guitare électrique. Cependant, l'image de l'instrument fera l'objet d'appropriations plus subtiles ou abstraites que celle que l'on a mentionné. Le déroulement historique des pratiques instrumentales ne rend pas toujours compte

⁵⁰⁵ Benoît NAVARRET, *Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2013, 426 p.

⁵⁰⁶ Jean-Claude RISSET, « Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historiques », in *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille : Éditions Parenthèses, 1999 (Collection Eupalinos), p. 19-34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

de l'impact conscient ou inconscient sur les processus de création, notamment en ce qui concerne la perception du son (acoustique ou électroacoustique) et ses potentialités expressives.

9.2 L'image fantasmée : au cœur du régime de la saturation

À présent, la présence de la guitare électrique semble dépasser la phase historique où elle est utilisée à partir des ressources techniques ou stylistiques venant des musiques populaires. Au contraire, la citation littérale, l'évocation, l'imitation des sonorités ou des procédés compositionnels issues de ces sources sont progressivement substituée par une recherche sonore moins référentielle. Dans cette logique, la guitare électrique apparaît comme une image de trajectoire tangentielle à travers des critères sonores qui lui sont caractéristiques, sans passer pourtant par les sonorités stéréotypées qui lui ont été attribuées.

Une des catégories sonores par lesquelles ce passage historique peut-être perçu est la saturation, entendue simultanément selon des critères techniques, culturels et esthétiques. Car la « saturation », en tant que catégorie du son électroacoustique, un traitement du signal obtenu par le biais des effets de *distortion*, est devenue une des plus caractéristiques de certaines musiques actuelles, notamment quand la guitare électrique y est impliquée⁵⁰⁸.

Depuis il y a presque vingt ans, la notion de « saturationisme » a été utilisée en France pour se référer à une orientation esthétique qui cherchait à la fois une démarcation du spectralisme et un mouvement de radicalisation. Ainsi, des compositeurs tels que Franck Bedrossian (1971-), Raphaël Cendo (1975-) et Yann Robin (1974-) participent à la création des œuvres sur la base d'une conceptualisation des procédés compositionnels avec des objectifs esthétiques concrets⁵⁰⁹. La saturation a été la source centrale du projet en ayant entre eux des spécificités dans leur approche intellectuelle et créative. Franck Bedrossian (1971-), par exemple, conçoit la saturation sous un angle esthétique, sous le prisme de notions telles que « erreur », « monstruosité » ou « violence ». Mais aussi comme une référence évocatrice de la musique populaire, notamment du *rock*, par son geste subversif et par la matérialité du son. Pour Raphaël Cendo (1975-) en revanche, il s'agit d'utiliser les instruments acoustiques de manière inhabituelle dans le cadre d'une recherche sur l'excès à l'intérieur du son et la saturation

⁵⁰⁸ Franck ERNOULD et Denis FORTIER, *Home studio*, Paris : Dunod, 2001, p. 206.

⁵⁰⁹ De la rencontre avec Raphaël Cendo au Festival *ReMusik* 2020, à Saint-Petersbourg, en Russie, et avec Franck Bedrossian au Festival *Impuls* 2021, à Graz, en Autriche, on peut affirmer qu'actuellement ces compositeurs sont distanciés des revendications dites *saturationistes*.

acoustique de l'espace fréquentiel⁵¹⁰. À propos du déroulement historique, Cendo identifie trois étapes du saturationisme instrumental (le total saturé, l'infrasaturation et la saturation formelle) et déclare aujourd'hui l'arrivée de leur paroxysme⁵¹¹. Dans ce contexte, la guitare électrique n'émergeait-elle pas comme image et référence sous-jacente du son saturé, ou de la saturation elle-même ? Si, malgré l'utilisation réduite – quasi inexistante – de l'instrument dans le répertoire de ces compositeurs, elle devenait une référence incontournable du son saturé par ses caractéristiques intrinsèques et par les valeurs symboliques que constituent son héritage ?

9.2.1 Dérèglement électrique

La première dimension que l'on propose d'examiner est celle qui se modélise autour de la définition de la saturation sous l'angle de la technique et des dispositifs électroniques.

Pour Raphaël Cendo la distinction entre le son saturé des musiques populaires et celui qui a été recherché par le saturationisme réside dans la nature acoustique. Ainsi, la recherche de la saturation instrumentale diffère du son issu des appareils électroacoustiques, où le son saturé est obtenu par l'effet de distorsion du signal. En revanche, la saturation s'obtient par la combinaison de phénomènes musicaux spécifiques — en utilisant les instruments acoustiques — et de l'investissement énergétique de l'interprète. Le son saturé sera donc le résultat de l'excès de son et de l'excès d'information ; autrement dit, il s'agit de l'excès de la matière, de l'énergie, des mouvements et du timbre, dans le domaine acoustique. On peut trouver les traces liminaires de cette recherche dans *Scratch Data* (2002), pour percussion et son électronique⁵¹², où l'articulation des événements suit une logique de perturbation, de déformation et d'accident électronique. Cette stratégie opérationnelle, encore utilisée dans *Action Painting* (2004-2005), pour quinze instruments⁵¹³, s'accorde plus tard à la recherche sur la saturation comme excès de son. En vertu de cette logique, Cendo distinguera quatre paramètres de la saturation instrumentale : le timbre, l'espace fréquentiel, l'intensité et les gestes instrumentaux.

⁵¹⁰ Franck BEDROSSIAN et Raphaël CENDO, « De la saturation : Entretien de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo avec Bastien Gallet », in *De l'excès du son*, France : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), p. 121.

⁵¹¹ Raphaël CENDO, *Du sens et du non-sens d'être encore vivant*, traduit à l'anglais par Zoé ANDREYEV et Elena ANDREYEV, 1ère Édition, Paris : Maison ONA, 2021, p. 9.

⁵¹² Raphaël CENDO, *Scratch Data : pour percussion et sons fixés*, S.E., 2002.

⁵¹³ Raphaël CENDO, *Action Painting : für 15 Musiker*, Verlag Neue Musik Berlin, édition 2013 2005.

La saturation du timbre se modélise à partir des techniques de jeu et de la préparation instrumentale, selon des catégories propres à chaque famille d'instruments, en produisant des sons complexes. Comme dans *Tract* (2007), pour sept musiciens :

- Emploi des gargarismes ou des sons de gorge pour les instruments à vent — flûte, clarinette basse et tubax ;
- Utilisation de la technique de préparation ou de l'attaque avec des objets non habituels (barre de fer) pour la harpe ;
- Utilisation des *clusters* pour le piano ou l'augmentation de pression sur l'attaque de l'archet pour les instruments à cordes frottés — violon, alto et violoncelle.

La saturation de l'espace fréquentiel se caractérise par la rugosité, la largeur spectrale et le degré de mélange de timbres. Un exemple de ce type est *Charge* (2009), pour sept instruments et électronique sur une vidéo de Paolo Pacchini. Dans cette œuvre, cette saturation se révèle dans la page des indications où le compositeur indique que pour la préparation des cuivres : « le résultat distordu [...] se rapprochera d'un son saturé larsen [...] », et pour cela, l'utilisation du papier aura comme objectif de « produire un « buzz » constant »⁵¹⁴. Le vocabulaire employé par le compositeur fait appel aux phénomènes bruitaux des sons électroacoustiques. En effet, l'effet « larsen » se produit lorsqu'un capteur se rapproche du système qui l'amplifie. Et puis, le terme « buzz » désigne un bruit parasite constant et uniforme, entendu dans les haut-parleurs. Le passage du bruit distordu à la saturation se fait via la notion de dérèglement électrique, ce qui révèle le rapport ambivalent entre la « distorsion » et la « saturation ».

La saturation de l'intensité se construit grâce à la gamme de nuances extrêmes des instruments ainsi qu'à l'énergie déployée par le ou les instrumentistes ; elle est liée à la notion de « monstrueux » dans le sens d'intensité prodigieuse et insolite en cherchant l'impact perceptif sur l'auditeur. Dans la deuxième partie de *Furia* (2009/2010), pour violoncelle et clavier, on trouve un exemple en miniature de cette modalité de facture de la saturation⁵¹⁵. Pareillement, les dernières pages du « Prélude » d'*Introduction aux ténèbres* (2009)⁵¹⁶, pour voix basse, contrebasse solo, treize instruments et électronique, illustrent cette saturation à une

⁵¹⁴ Raphaël CENDO, *Charge : pour sept instruments et électronique*, Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

⁵¹⁵ Raphaël CENDO, *Furia : für Violoncello und Klavier*, Verlag Neue Musik Berlin, 2010 2009 ; ENSEMBLE CAIRN et Guillaume BOURGOGNE, *Raphaël Cendo : Furia*, aeon, 24 janvier 2012.

⁵¹⁶ Raphaël CENDO, *Introduction aux ténèbres : sur 3 textes de l'apocalypse (pour voix de basse, contrebasse solo, 13 instruments et électronique)*, Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

plus grande échelle. Dans la **Figure 24** on peut constater que la gamme des nuances dynamiques des événements est autour du « *ff* », « *fff* », « *ffff* », « *sfz* » et « *sffz* ».

Finalement, pour la saturation par démultiplication de gestes instrumentaux, Cendo identifie trois types : glissé, frappé et articulé. Le rythme est indissociable de ces catégories. Ainsi, l'écriture essaie d'aller à l'opposé de la domestication du geste instrumental grâce à l'énergie appliquée, la perte de contrôle et la maîtrise absolue des matériaux. De cette manière, la notion de « total saturé » « recherche l'indifférenciation complète des paramètres, par une fusion extrême⁵¹⁷».

Figure 24 : Extrait du « Prélude » (page 13), *Introduction aux ténèbres*, Raphaël Cendo.

Cela est également observable dans la partition sous la forme des graphismes utilisés pour certains gestes instrumentaux, la représentation de formes d'onde complexes ou d'enveloppes d'amplitude. La **Figure 25** montre une des manières utilisées par Cendo pour représenter graphiquement des formes d'onde composées des multiples fréquences aléatoires (composées des partiels harmoniques et inharmoniques) :

⁵¹⁷ Raphaël CENDO, « Les paramètres de la saturation », in *De l'excès du son*, France : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), p. 31-37.

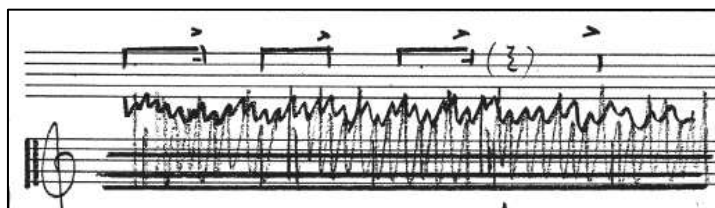


Figure 25 : Représentation graphique du son saturé dans *Foris*, Raphaël Cendo ⁵¹⁸.

L'idée de la guitare électrique comme instrument spécifique de la saturation ne trouve pas de fondements dans les œuvres de Cendo. Bien qu'elle participe historiquement à la maîtrise de la saturation comme paradigme du matériau sonore spécifique du *rock*, au moyen de l'effet de *distortion*, la recherche compositionnelle ne l'utilise pas comme élément de sa réflexion. L'enquête se trouve plutôt dans l'espace entre le geste de l'instrumentiste et le phénomène sonore des systèmes sonores électroacoustiques. De manière similaire à *Air* (1968-1969), du compositeur allemand Helmut Lachenmann (1935-) qui a utilisé la guitare électrique en ayant comme objectif d'introduire une intention énergétique par la voie de l'électronique⁵¹⁹.

En fait, lorsque Cendo a utilisé la guitare électrique, il l'a fait sous l'angle des sonorités plus proches des synthétiseurs électroniques, tout en profitant de l'héritage historique instrumental. C'est ce que l'on peut constater dans *Coffin Bubbles Blue : Tell el-Amarna 1988 (2020-2021)*, pour guitare électrique, ensemble et électronique. Pour l'interprétation, il est mentionné sur la partition d'ajouter l'effet de *distortion* dans la chaîne des effets, mais seulement pour ajouter une qualité timbrée aux sonorités des synthétiseurs produits par le *Ring modulator* (Moogerfooger MF-102), la pédale *Whammy* et balayage fréquentiel du *phaser*. Parallèlement, les sonorités de synthèse seront renforcées par l'utilisation du *EBow* — qui entretient la vibration de la corde et modifie le son en s'approchant des sons de synthèse— et du *bottleneck*, pour changer la nature de l'attaque⁵²⁰.

9.2.2 « Pulse » et énergie

Pour les trois compositeurs que l'on examine ici, le passage par les musiques populaires ne se réduit pas à la citation épidermique faisant appel à l'univers sonore et symbolique de celles-ci. Au contraire, la « pulsion » pour les traditions populaires trouve ses fondements dans des critères liés au geste instrumental et à l'énergie venant de l'interprète. C'est le cas de certaines

⁵¹⁸ Raphaël CENDO, *Foris : für Violoncello und Elektronik*, Verlag Neue Musik Berlin, 2011, p. 6.

⁵¹⁹ En Décembre 2019, dans le cadre du Festival CEME, en Israël, Helmut Lachenmann expliquait aux jeunes compositeurs les éléments formels d'*Air*: À une question posée autour de l'utilisation de la guitare électrique dans cette œuvre, le compositeur allemand répond que le choix cherchait l'intention énergétique du son de la guitare électrique.

⁵²⁰ Raphaël CENDO, *Coffin Bubbles Blue : Tell el-amarna 1988*, Maison ONA, 2022 2021.

œuvres de Bedrossian telles que *Charleston* (2006), pour quinze instruments⁵²¹, *Bossa Nova* (2008)⁵²², pour accordéon, *Swing* (2009)⁵²³, pour ensemble, ou *Twist* (2016), pour orchestre et électronique. Mais cela vaut aussi pour celles d'Yann Robin où l'on peut faire des associations au *heavy metal* dans *Art of Metal* (2006), pour clarinette contrebasse et ensemble, *Art of Metal II* (2007), pour clarinette contrebasse métal et électronique, et *Art of Metal III* (2008), pour clarinette contrebasse métal, ensemble et électronique.

Les propos de Robin éclaircissent l'idée du passage entre le geste instrumental recherché et la source culturelle. Fondé sur le principe d'un phénomène générationnel, le compositeur réfléchit la saturation à partir de la densité des événements composant l'espace graphique, du son, du timbre, du geste instrumental et des fréquences graves⁵²⁴. La densité visuelle est corrélée à la saturation de la texture sonore⁵²⁵ ; l'assemblage entre le son, le timbre et le geste instrumental (ou orchestral) constitue le matériau et les stratégies qui modèlent la forme :

[...] *Les métamorphoses de masses bruiteuses étirées – Clusters saturés. [...] Polyphonie saturé de masses et de blocs – Mouvements mécaniques. [...] Masses bruiteuses saturées – Mouvement internes*⁵²⁶.

À cet égard, l'interprétation, l'interprète et le geste instrumental jouent un rôle fondamental dans la production de l'énergie et l'écriture musicale anime l'acte déclencheur de celle-ci. Cette tentative s'inspire des pratiques populaires, mais en corrélation à la logique de la saturation comme « mode d'action »⁵²⁷. Dans les œuvres liminaires de Robin, on trouve déjà les indices d'une recherche de l'expression véhiculée par des stratégies gestuelles telles que l'évocation des inflexions du « cri » humain ou de l'énergie corporelle communiquée par l'instrumentiste. Elle est obtenue, entre autres, par la technique du *Flatterzunge* appliquée à des sons multiphoniques des instruments à anches ou par l'addition de la voix humaine. On trouve le cas, dans les mesures 33, 64 et 79 de *Phigures I* (2004)⁵²⁸, pour clarinette, violon, violoncelle et piano ;

⁵²¹ Franck BEDROSSIAN, *Charleston : pour quinze musiciens*, Gérard Billaudot Éditeur, rév 2006 2005.

⁵²² Franck BEDROSSIAN, *Bossa Nova : pour accordéon*, Gérard Billaudot Éditeur, dition 2014 2008.

⁵²³ Franck BEDROSSIAN, *Swing : pour 11 instruments*, Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

⁵²⁴ A ce propos, le compositeur déclare sa passion pour des groupes de Rock Métal tels que *Metallica*, *Anthrax* ou *Iron Maiden*.

⁵²⁵ Yann ROBIN, « Création : Quel est le sens du mot création ? », [s.d.], p. 10. URL : <https://www.yannrobin.com/creation.html>. Consulté le 18 février 2021.

⁵²⁶ Yann ROBIN, *Au centre des graves*, Site du compositeur, s.d. URL : <https://www.yannrobin.com/texte1.html>. Consulté le 19 janvier 2021.

⁵²⁷ CENDO, *Du sens et du non-sens d'être encore vivant*, op. cit. (note 519), p. 8.

⁵²⁸ Yann ROBIN, *Phigures : pour clarinette, violon, violoncelle & piano*, Éditions Jobert, 2004.

ou dans *Phigures II* (2006)⁵²⁹, pour clarinette, piano, vibraphone, violon et violoncelle. Dans *Vulcano* (2010), pour grande ensemble, la clarinette produit cet effet pour obtenir la saturation en réalisant des traits en *glissando* ou chromatiques en « *fff* », accompagnés de la voix ou d'un cri simultané suivant le même profil⁵³⁰.

En fait, ces éléments, apparemment les seules traces musicalement repérables du lien avec les pratiques populaires, apparaîtront comme une allégorie du « monstrueux » ou de la « violence » dont parle Bedrossian dans ces écrits. De ce fait, la transversalité dans le processus de création et le geste instrumental deviennent deux composants essentiels du saturationisme :

*Tous ces gestes que j'ai acquis, il me faut non seulement les ordonner à leur manière, mais aussi les pousser jusqu'à leurs limites techniques et physiques. C'est donc pour moi un grand challenge car cela repousse mes propres possibilités : ce faisant, j'acquiers un nouveau geste, auquel je n'avais peut-être pas pensé, et que je réutiliserai ensuite. C'est un cercle vertueux : je lui inspire des gestes et, parce qu'il en digère, j'en découvre d'autres*⁵³¹.

Parfois en allant vers une approche métaphorique, se rapprochant de l'idée littéraire pour stimuler la pensée musicale, l'espace entre musique improvisée (*jazz*) et musique écrite est décrite par le compositeur comme l'espace du jeu et de l'imaginaire⁵³². Enfin, le rapport aux musiques improvisées est fort :

*L'improvisation reste quelque chose de très présent pour moi, mais qui est plutôt de l'ordre de la composition instantanée [...] Le travail avec la voix chantée ou criée dans les instruments à vent, les sons éclatés, explosés, la virtuosité instrumentale [...] ce rapport extrêmement rythmique et qui m'est cher, le rapport à la pulse, tout cela provient en grande partie du jazz. Ce dont j'ai besoin dans une pièce, ce que je dois écrire, je ne l'écris que si je le ressens intérieurement, physiquement ; probablement un héritage qui me vient des musiques improvisées [...]*⁵³³.

⁵²⁹ Yann ROBIN, *Phigures II : pour clarinette, piano, vibraphone, violon et violoncelle*, Éditions Jobert, 2006.

⁵³⁰ Yann ROBIN, *Vulcano : pour 29 instrumentistes*, Éditions Jobert, 2010.

⁵³¹ Yann ROBIN et Nicolas CROSSE, *Symétriades et Asymétriades : entretien avec Yann Robin et Nicolas Crosse par Jérémie Szpirglas*, 2 novembre 2014, En ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien-symetriades.html>. Consulté le 18 février 2021.

⁵³² Yann ROBIN, *Yann Robin ou le plaisir de l'imaginaire sonore : entretien avec Jean-Claire Vançon*, septembre 2005, En ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien.html>. Consulté le 18 février 2021.

⁵³³ Yann ROBIN, *Activité volcanique : Entretien avec Véronique Brindeau*, 15 septembre 2010, In ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien-vulcano.html>. Consulté le 18 février 2021.

Ainsi, la saturation comme technique compositionnelle se modèle par des vecteurs culturels qui migrent d'une tradition à l'autre :

[...] le rythme, la pulse et l'énergie qui provient justement de ce rythme, que l'on retrouve dans le jazz et dans d'autres musiques que j'aime, comme le heavy metal que j'ai beaucoup écouté⁵³⁴.

Les trois compositeurs ici examinés naviguent dans un espace créatif où des notions telles qu'« hybridation » et « métissage » résonnent constamment, quand il s'agit du croisement des musiques diversifiées⁵³⁵. Par exemple l'idée d'hybridation tenue par Bedrossian comme un des axes de son esthétique peut être perçue dans *Innersonic* (2012), pour accordéon et guitare électrique. Les techniques de jeu de la guitare électrique indiquées dans la mesure 95 montrent que des attaques en *arpège* et *rasgueado*, caractéristiques de la tradition de la guitare classique et flamenco respectivement, sont mélangés avec l'utilisation du *bottleneck*, venant de la tradition *blues*, sur le registre suraigu de l'instrument (dans la région des *pickups*⁵³⁶).

À nouveau, on observe que la recherche autour de la saturation ne s'arrête pas à l'emprunt des sonorités ou des procédures provenant des musiques populaires. Certes, le générateur du son saturé est l'énergie portée par l'instrumentiste lors de l'exécution, mais le procédé ne se limite pas à l'utilisation des matériaux sonores ou à des procédés compositionnels stéréotypés. Si on trouve les traces de ces procédures, la dégradation du matériel référentiel est tel qu'il s'intègre à l'ensemble saturé d'indices perceptifs de la partition.

Encore une fois, ce qui crée un pont avec la guitare électrique est la correspondance entre les sonorités distordues et l'idée de saturation comme catégorie sonore. Chez Robin, elles seront évoquées ou décrites dans les notices des partitions expliquant les spécificités des modes de jeu. Dans la partition de *Chant contre Champs* (2005), pour cor anglais, trombone et clarinette contrebasse, les sonorités distordues sont décrites ainsi : « son de plus en plus distordu » ou « forte distorsion lors de l'attaque »⁵³⁷. Ces descriptions seront renforcées par la notation grâce aux symboles représentant la saturation du domaine dynamique et fréquentiel. Ainsi, le symbole et la description véhiculent l'idée de saturation instrumentale en évitant le passage à la

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ BEDROSSIAN et CENDO, *op. cit.* (note 518) ; CENDO, « Les paramètres de la saturation », *op. cit.* (note 525) ; ROBIN, *Activité volcanique : Entretien avec Véronique Brindeau*, *op. cit.* (note 542).

⁵³⁶ Les *pickups* désignent les capteurs électromagnétiques (micros) installés sur les guitares électriques, placés sur le corps ou la table d'harmonie de l'instrument, entre la touche et le chevalet.

⁵³⁷ Yann ROBIN, *Chants Contre Champs : pour un cor anglais, un trombone & une clarinette contrebasse*, Éditions Jobert, 2005.

référentialité des sonorités de distorsion qui caractérisent certains genres du *rock*, comme les variantes du *heavy metal* :

Son fendu « flattés » accompagné d'un cri dans l'instrument

Jouer le plus rapidement possible et de façon conjointe un trait extrêmement distordu et saturé pouvant rappeler le son d'une déchirure. Dans le deuxième exemple s'ajoute un cri dans l'instrument.

Le son fendu doit glisser brutalement vers l'aigu sur la fin de la durée de la valeur indiquée. Ce son fendu est attaqué par un slap et doublé d'un flatté :

Dans ce cas-là, un cri accompagne le son fendu pour accentuer le plus possible la saturation :

Figure 26 : Représentation graphique du son saturé dans *Vulcano*, Yann Robin.

S'il y a un élément référentiel faisant appel aux musiques populaires dont la saturation est caractéristique, c'est probablement dans l'obtention de la saturation par le biais d'un excès de masse (domaine fréquentiel) et de puissance (domaine dynamique). En effet, la richesse harmonique de la gamme de fréquence aiguë des sons distordus de la guitare électrique s'acquiert par la coupure produite moyennant l'augmentation maximale de la puissance sonore et le dépassement du seuil de la gamme d'amplitude. Sous cet angle, le symbole que représente le « son fendu » ou « multiphonique » des instruments à anches, ainsi que les descriptions des modes de jeu, dans certaines œuvres de Yann Robin, renforcent le lien :

*Plus la nuance tendra vers le fortissimo plus le son sera riche en partiels et donc saturé, moins la perception de la hauteur sur laquelle est déclenché le multiphonique sera perceptible*⁵³⁸.

La recherche du son saturé instrumental atteint son objectif lorsque le son saturé électronique, c'est-à-dire l'écrasement et la coupure de la crête du signal (*clip*) sont imités par des moyens purement instrumentaux. Certaines parties de *Vulcano* illustrent cette opération, notamment dans les sections de densité et d'assemblage des trois groupes instrumentaux (page 126, mesures 721-724)⁵³⁹.

9.2.3 Paradigme électroacoustique

La pensée compositionnelle de notre époque est profondément imprégnée du paradigme électroacoustique qui s'est configuré tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle⁵⁴⁰. Ce phénomène est présent dans les discours de certains compositeurs et se révèle sous la forme des catégories esthétiques prétendument nouvelles et libératrices⁵⁴¹, qui se croissent avec des éléments théoriques et culturels de la composition. Dans ce contexte, la guitare électrique joue un rôle central dans la configuration discursive en tant que référence esthétique du son électroacoustique, en général, et du son saturé ou distordu, en particulier. Partons maintenant de la définition générale de la saturation de Franck Bedrossian qui emploie des catégories esthétiques pour expliquer la démarche du projet compositionnel.

Pour Bedrossian l'intérêt de produire des sons saturés avec les instruments acoustiques provient du « pouvoir d'évocation et d'extrapolation décuplé, car il renvoie presque toujours à l'écoute à un *au-delà* électrique, électronique, vocal, concret, mais aussi à l'*en-deçà* de sa source matérielle » en cherchant ainsi un effet perceptif radical⁵⁴².

Le compositeur utilise la notion de « monstruosité », entendue comme déviation de la nature, et conçoit un « corps instrumental » facturé par la technique de préparation ou par le

⁵³⁸ ROBIN, « Vulcano : pour 29 instrumentistes », *op. cit.* (note 539).

⁵³⁹ *Ibid.* ; Alain BILLARD, Susanna MÄLKKI, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN et IRCAM-CENTRE POMPIDOU, *Sirènes. Yann Robin : Vulcano, Art of Metal I, III*, Kairos, 2012.

⁵⁴⁰ DELALANDE, *op. cit.* (note 428).

⁵⁴¹ C'est ce que l'on peut entendre dans la réflexion rétrospective de Raphaël Cendo à propos de la phase saturationniste lorsqu'il écrit : « des jeunes compositeurs du monde entier [...] ont vu dans cette nouvelle étape musicale une possibilité de s'inventer et de se libérer des carcans académiques ». Raphaël CENDO, *Du sens et du non-sens d'être encore vivant*, traduit à l'anglais par Zoé ANDREYEV et Elena ANDREYEV, 1^{ère} Édition, Paris : Maison ONA, 2021, p. 8.

⁵⁴² *Franck Bedrossian : de l'excès du son*, Champigny sur Marne : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), p. 16.

biais de l'électronique, pour décentraliser les critères d'écoute habituelles. En ce sens, la distorsion est un dispositif subversif qui prétend aller à l'opposé des critères esthétiques traditionnels du beau, mais aussi des critères émanés du spectralisme, pour qui le son saturé est un pôle d'inharmonicité et l'aboutissement d'un processus⁵⁴³. En revanche, Bedrossian déclare que la distorsion du son implique une saturation du sens, parce que la référentialité et le pouvoir d'évocation sont multiples. Les éléments qui constituent ce constat résident dans l'ambiguïté perceptive, l'excès d'énergie provenant du geste instrumental et de la dramaturgie résultante. Ainsi, on arrive à l'idée de « total saturé », notion qui porte l'idéal esthétique. Par exemple, dans *Twist* (2016), pour ensemble⁵⁴⁴, les instruments acoustiques et électroniques s'entremêlent dans un univers sonore de référentialité, d'évocation, d'ambiguïté perceptive et de décentralisation de l'identité instrumentale⁵⁴⁵.

Au-delà de ces catégories, ce que révèle l'œuvre de Bedrossian est que le son saturé et distordu se matérialise moins par l'idée transversale du son de nature analogique — comme on a pu repérer dans les discours de Cendo et de Robin — et plus sur l'idée de la dégradation du signal numérique par le biais de la quantification. Car, l'erreur ou « bruit de quantification » produit entre un signal quantifié et un signal source, caractéristique des signaux numériques⁵⁴⁶, donne comme résultat audible une sonorité à la fois saturée et distordue. C'est cela que l'on peut entendre dans *Twist*, mais il est déjà clairement présent dans la partie électronique de *Transmission* (2002), pour basson et électronique⁵⁴⁷. Par ailleurs, encore une fois, l'idée de la saturation comme projet compositionnel est accompagnée d'illustrations s'approchant des représentations graphiques du son électroacoustique :

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴⁴ L'ensemble est constitué de : 3 flûtes, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 saxophones, 4 ors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, 3 percussionnistes, piano [préparé], clavier électronique/MIDI/synthétiseur, accordéon, guitare électrique et cordes.

⁵⁴⁵ DUO LINKS, Donatienne MICHEL-DANSAC, KLANGFORUM WIEN, Alejo PEREZ, SWR SYMPHONIEORCHESTER et IRCAM - CENTRE POMPIDOU, *Franck Bedrossian : Twist, Edges, Epigram*, Kairos, 2019.

⁵⁴⁶ ROADS, *op. cit.* (note 199), p. 28.

⁵⁴⁷ Franck BEDROSSIAN, *Transmission : pour basson et électronique*, IRCAM, 2002.

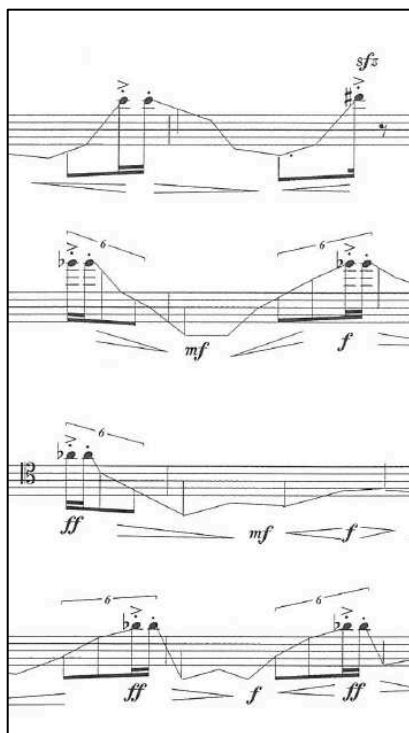


Figure 27 : Représentation graphique du son saturé dans *Transmission*.

En reprenant les objectifs esthétiques énoncés en 2008 par Bedrossian, la recherche du compositeur portait sur trois axes : l’imitation du son des instruments électriques, l’expressivité par le biais d’une approche physique à l’instrument⁵⁴⁸, le « total saturé » comme idéal du son — obtenu par l’excès d’amplitude comme moyen d’atteindre le son distordu⁵⁴⁹. Cette voie d’exploration continuera jusqu’à bien plus tard. Par exemple, dans *Epigram III* (2018) pour voix de soprano et ensemble instrumental, la saturation est une ressource et non pas un objectif en soi. Pour Bedrossian, la recherche porte encore aujourd’hui sur des sujets tels que l’identité, l’ambiguïté, la violence trouvée dans la mobilité et l’expression⁵⁵⁰.

À la différence des compositeurs précédemment examinés, la guitare électrique semble être une référence indirecte et directe pour Franck Bedrossian. Indirecte, puisqu’elle apparaîtra comme élément d’assemblage des trois catégories de son discours, circonscrites autour du paradigme électroacoustique. En effet, il s’agit d’un instrument de qualités électriques

⁵⁴⁸ Par ailleurs, cette approche à l’interprétation trouve des ressemblances avec la recherche autour de la gestualité instrumentale du compositeur Arthur Kampela (1960-), circonscrite dans la notion « *physicality* ». Pour ce compositeur, le rapport ergonomique et la qualité d’« *embodiment* » (incarnation) entre le corps et l’instrument, que l’on trouve dans la pratique de la guitare, fut le point du départ pour une exploration plus étendue avec d’autres instruments. De ce fait, le travail compositionnel de Kampela se trouve entre l’espace physique du rapport corps-instrument et l’imagination qui se déploie grâce à l’exercice de la composition, entendue comme une pratique d’abstraction. KAMPELA, *Arthur Kampela : Lenguajes modernos de la guitarra II*, op. cit. (note 489).

⁵⁴⁹ BEDROSSIAN et CENDO, op. cit. (note 518).

⁵⁵⁰ *Images d’une œuvre n° 24 : Epigram de Franck Bedrossian - Version française - Ressources*, Vidéo, 26:13, [s.l.] : IRCAM, 2018. URL : <https://medias.ircam.fr/xabe94f>. Consulté le 28 octobre 2022.

intrinsèques, ce qui pour Bedrossian est l'objectif à atteindre. Dans ce contexte, l'expressivité au moyen de l'engagement corporel est immanente aux pratiques populaires où la gestualité instrumentale de la guitare électrique porte cette énergie recherchée par le compositeur. Finalement, le son saturé est une caractéristique quasi immanente du son de la guitare électrique — au moins du point de vue culturel —, et la nature même du son via le *pickup* est une distorsion du signal de la corde vibrante seule. Dans *Twist*, par exemple, l'utilisation de la guitare électrique ne se limite pas au rôle d'indice référentiel de la danse américaine, associée au *rock'n'roll*, populaire dans les années 1960. Elle constitue un élément complémentaire à la saturation de l'espace inharmonique, l'expressivité et l'énergie du geste instrumental⁵⁵¹. Le témoignage de Bedrossian à propos de l'œuvre de Yan Robin peut nous donner une piste lorsqu'il déclare que : « On va vers une dimension plus physique de l'interprète », et cette dimension cherche « cette énergie sauvage, voire bestiale »⁵⁵². Ce n'est pas l'image très répandue des *Guitar Hero*, celle qui entremêle de manière semblable, mais moins subtiles, les figures symboliques de l'héroïsme, de la puissance ou de la bestialité ?

Lors d'un cours magistral de composition, en mai 2020, Bedrossian donne une piste qui permet faire le lien direct entre les catégories de la saturation et le paradigme électroacoustique, à la lumière de la guitare électrique⁵⁵³. Dans une discussion avec les interprètes autour des œuvres *Transmission* (2002), pour basson et électronique⁵⁵⁴, et *It* (2007), pour sept instruments, le compositeur demande d'imiter les sons électroniques : « *sometimes it sounds as an electric guitar* ». Certes, ici la guitare électrique, instrument électroacoustique du XX^e siècle, ne sera pas le modèle compositionnel qui cherchait Jacobo Conti dans son étude à propos de Fausto Romitelli⁵⁵⁵, mais plutôt un modèle culturel et sonore pour l'hybridation de l'univers acoustique et électroacoustique.

Pour donner un sens objectif à la phrase précédemment citée, rappelons-nous le rôle important de la guitare électrique dans le discours sur l'évolution des instruments électroacoustiques pour Jean-Claude Risset (1938-2016). Il anticipe, à la fin du siècle dernier, une vision réelle, entendu comme un indice de l'objectivité scientifique, de l'influence de la guitare électrique sur l'évolution de la musique électroacoustique par une voie organologique

⁵⁵¹ DUO LINKS et al., *op. cit.* (note 553).

⁵⁵² Franck Bedrossian, *op. cit.* (note 550).

⁵⁵³ Le cours de composition a été géré par l'*Ensemble Meitar* d'Israël, durant la période de confinement lié à la pandémie de Covid-19.

⁵⁵⁴ BEDROSSIAN, « *Transmission : pour basson et électronique* », *op. cit.* (note 555).

⁵⁵⁵ Jacopo CONTI, « Un bruit assourdissant de musique métallique. La guitare électrique comme modèle », in *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann Éditeurs, 2015, p. 352.

et culturelle⁵⁵⁶. Ces écrits permettent d'affirmer que cet instrument occupe une place majeure dans le développement historique de la musique électroacoustique, mais aussi elle occupe un espace référentiel fondamental dans l'imaginaire sonore acoustique contemporain. Rappelons-nous comment, au début du XIX^e siècle, les maîtres de la guitare promouvaient, par leurs écrits et par leurs œuvres, une pratique interprétative cherchant à imiter les gestes du Piano et les sons instrumentaux de l'orchestre symphonique⁵⁵⁷. Car, en effet, le piano et l'orchestre occupaient un espace symbolique majeur pour les compositeurs et les interprètes de cette époque-là. La phrase de Bedrossian n'est pas une pulsion anecdotique, mais l'indice fragmentaire d'une présence indéniable de la guitare électrique dans l'imaginaire contemporain qui traverse la pensée musicale.

9.3 L'image abstraite : au regard des problématiques compositionnelles

Parallèlement à l'image réelle et fantasmée, la guitare électrique incarne une image plus abstraite, à la lumière de trois problématiques qui semblent centrales aujourd'hui pour certains compositeurs : la singularité du matériau, la précision de l'écriture et la dimension collective dans le processus de création. À cela, s'ajoute un élément sous-jacent qui porte sur la maîtrise d'un médium (la guitare électrique dans toute sa complexité) de nature instable, ce qui relève du contrôle du matériau. Ainsi l'image de la guitare électrique apparaît sous le prisme des problématiques de la composition à proprement parler.

9.3.1 Singularité du matériau

Sans qu'il soit manifestement dans leur discours, il semble que, pour certains compositeurs, atteindre la singularité artistique passe nécessairement par la recherche de la singularité du matériau sonore. Et, dans cette perspective, la recherche de l'innovation du langage musical passe au second plan pour laisser la première place à la recherche d'innovation par le biais des nouvelles techniques de jeu.

La « préparation instrumentale » consiste à modifier avec des agents externes la nature organologique de l'instrument pour obtenir des sons différents de ceux pour lesquels était construit. Cette technique a permis d'augmenter les possibilités expressives au travers du geste

⁵⁵⁶ RISSET, « Les instruments de musique : art, artisanat, science et technologie (1995) », *op. cit.* (note 139) ; RISSET, « Lutherie entre art, science et technologie (2001) », *op. cit.* (note 139) ; RISSET, « Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historiques (1999) », *op. cit.* (note 139).

⁵⁵⁷ Parmi les textes théoriques on peut citer : SOR, *op. cit.* (note 370) ; AGUADO, *op. cit.* (note 371).

instrumental que ce soit par la transposition de techniques de jeu d'un instrument à un autre ou par l'imitation de sons électroacoustiques (par les instruments acoustiques). De même, la préparation instrumentale rejoint la tendance des compositeurs à s'intéresser à la construction d'instruments nouveaux et à la lutherie. D'après le compositeur français Jean-Luc Hervé, cette tendance était en vogue au cours des années 2000⁵⁵⁸. Ainsi, menée comme un objectif en soi, la préparation instrumentale a produit une sorte de fétichisation du médium et du matériau. Dans les rencontres avec les jeunes compositeurs, on a pu constater qu'un nombre non négligeable d'entre eux est traversé par une phase où l'effort créatif est centré sur l'exposition illustrative des possibilités recherchées avec tel ou tel autre instrument modifié ou avec telle ou telle technique de jeu.

La guitare électrique joue un rôle intéressant dans la recherche de singularité du matériau et elle se présente à la fois comme une possibilité et comme une contrainte. Elle permet l'exploration des ressources qui combinent la préparation instrumentale avec les formes de traitement du son électroacoustique. Et, en fait, c'est sous cet angle que les compositeurs semblent être intéressés par les nombreuses possibilités que l'instrument offre. En contrepartie, l'influence culturelle issue des pratiques populaires peut devenir une limitation pour certains. On a pu observer que franchir les frontières du stéréotype demeure encore un problème difficile à affronter. La source populaire est parfois un élément contraignant et, chez certains, le sujet est évité par crainte d'être jugé par leurs collègues. Dans ce contexte, la préparation instrumentale ouvre la possibilité de construire un dispositif électroacoustique permettant de se détacher des conventions culturelles établies et des contenus symboliques du jeu.

9.3.2 Problème de la notation

Dans le Chapitre 3, on a pu constater que les discours savants identifient un problème concernant la notation, sans pour autant offrir des solutions concrètes. En effet, l'instrument révèle les limites de la notation actuelle sur le plan de la représentation fidèle des sons électroacoustiques et sur la précision descriptive des mécanismes corporels du geste instrumental.

Le problème semble évident : lorsque l'instrument est utilisé selon les formes opérationnelles pour lesquelles il a été manufacturé, ou selon les usages communs, la notation

⁵⁵⁸ Cette affirmation a eu lieu durant les cours collectifs d'analyse musicale du parcours compositionnel au sein du Conservatoire de Boulogne-Billancourt suivis entre 2019-2020.

habituelle répond de manière satisfaisante. Si, au contraire, la recherche sonore franchit les frontières de ces usages, ou lorsque la dimension électroacoustique est traitée de manière plus dynamique, la notation passe par une phase de déstabilisation et oblige les compositeurs à tenter différentes possibilités pour la résoudre. Ces essais parfois infructueux amènent les compositeurs à explorer différents types de notation. De ce fait, une partie non négligeable des compositeurs et des compositrices rencontrés ont témoigné de la difficulté que la guitare électrique pose en ces termes.

Il est important de mentionner l'intérêt capital que certains créateurs accordent à la précision de la notation. Il s'agit pour eux d'un travail de réflexion rigoureux qu'il faut réaliser au profit de la transmission fidèle des éléments d'exécution, mais aussi au profit de la clarté du dispositif. La question intègre aussi une prise en compte des aspects liés à la mise en page, la typographie et l'esthétique du texte. Durant la création de *Remembering clouds* (2021), Sofia Avramidou a passé un nombre important d'heures à s'interroger sur la manière de transcrire la pièce, notamment en ce qui concerne le rapport entre le symbole et le son produit, ainsi que l'articulation musicales. Sur un cahier de notes on a pu essayer différentes manières de faire apparaître efficacement les procédures mécaniques employées dans la pièce. De même que Sofia Avramidou, les compositrices Giulia Lorusso et Erika Vega ont témoigné que des pièces préliminaires avaient été écrites avant d'arriver à un résultat satisfaisant, ce qui révèle la difficulté de la tâche.

Le 17 janvier 2021, la compositrice Elena Rykova, partage sur les réseaux sociaux une réflexion à propos de la notation utilisée pour l'œuvre *Asymptotic Freedom II* pour six guitares électriques. Ce témoignage illustre bien le cœur du problème et fait le point sur la situation actuelle de la guitare électrique quant à sa notation :

Sometimes symbols and drawings alone are not enough to describe a specific gesture that is necessary to evoke the ideal sound, so I turn to the verbal language. Most often it's the combination of all three that is the most efficient way to communicate gesture to the performer through the score. But in specific cases like this one, one language dominates over the others. In some of my other pieces I sometimes put the technical directions on the layer of transparent paper above, so that it can be removed by the performer once internalized (when there is abundant verbal information on every page of the score).

Here is an excerpt of the page I worked on yesterday from my piece for six e-guitars Asymptotic Freedom II for Ufa sextet and the concert in Darmstadt '21. This is one

of those pieces, which I'm absorbing with my muscle memory as I'm writing it. It is this feeling I use to have when learning a piano piece for months before playing it in public: when thinking of a sound, a note, event in the absence of an instrument, my mind evokes immediately a sharp bodily sensation of the specific position of the hand, it's weight, the feeling of touch and movement translating into the sound I hear inside. I missed this feeling – of sound coming out of my solar plexus. A truly intimate experience I would like to have with every single piece of music I create. #music #score #composer #creatingmagic #newmusic #drawing #language #musicmaking⁵⁵⁹.

L'objectif pour Rykova est la description d'un geste spécifique pour évoquer un son idéal. La compositrice propose donc une partition hybride qui combine les symboles traditionnels sur portées, des éléments graphiques représentant les sons électroacoustiques, des dessins ajoutant un élément poétique, ainsi que la description verbale des gestes et des sonorités recherchées :

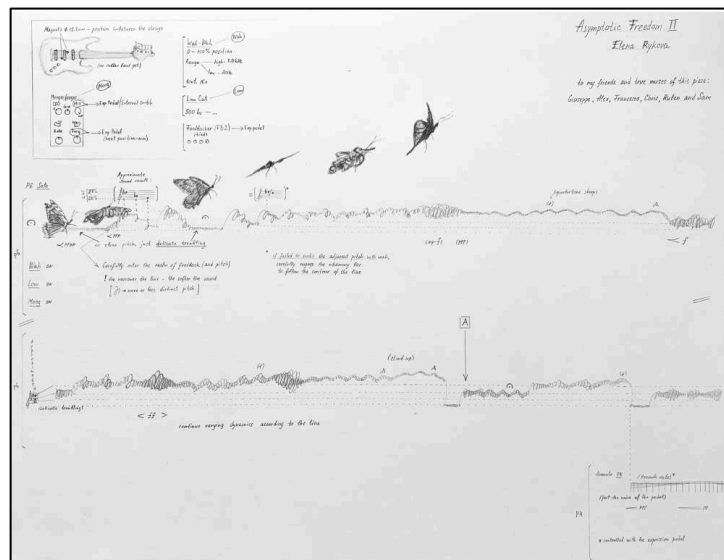


Figure 28 : Extrait de *Asymptotic Freedom II* (page 1), Elena Rykova.

⁵⁵⁹ Traduction de l'auteur : « Parfois, les symboles et les dessins seuls ne suffisent pas à décrire un geste spécifique nécessaire pour évoquer le son idéal, alors je me tourne vers le langage verbal. Le plus souvent, c'est la combinaison des trois qui est le moyen le plus efficace de communiquer un geste à l'interprète à travers la partition. Mais dans des cas spécifiques comme celui-ci, une langue domine sur les autres. Dans certaines de mes autres pièces, je mets parfois les instructions techniques sur la couche de papier transparent au-dessus, afin qu'elle puisse être enlevée par l'interprète une fois intériorisée (lorsqu'il y a des informations verbales abondantes sur chaque page de la partition). Voici un extrait de la page sur laquelle j'ai travaillé hier de ma pièce pour six guitares électriques *Asymptotic Freedom II* pour sextuor d'Oufa et du concert à Darmstadt '21. C'est l'une de ces pièces, que j'absorbe avec ma mémoire musculaire pendant que je l'écris. C'est ce sentiment que j'ai l'habitude d'avoir lorsque j'apprends un morceau de piano pendant des mois avant de le jouer en public : quand je pense à un son, une note, un événement en l'absence d'un instrument, mon esprit évoque immédiatement une sensation corporelle aiguë de la position spécifique de la main, son poids, la sensation de toucher et de mouvement se traduisant par le son que j'entends à l'intérieur. Ce sentiment de son sortant de mon plexus solaire me manquait. Une expérience vraiment intime que j'aimerais vivre avec chaque morceau de musique que je crée. #music #score #composer #creatingmagic #newmusic #drawing #language #musicmaking » Elena RYKOVA, *Post du 17 janvier 2021*, 17 janvier 2021 URL : Facebook : site personnel de la compositrice. Consulté le 3 mars 2022.

9.3.3 Processus de création

La guitare électrique a facilité la transformation du rapport entre le compositeur et l'interprète lors du processus de création. La difficulté imposée par le médium oblige les compositeurs à passer par l'expertise de l'interprète afin d'acquérir des connaissances pratiques, techniques et de notation spécifique. Dans le contexte des commandes institutionnelles, le compositeur se trouve face à la complexité apparemment insurmontable de l'instrument. De plus, l'échange entre le compositeur et l'interprète se limite à un nombre restreint de rencontres ce qui rend plus difficile d'approfondir la recherche instrumentale. Par exemple, pour Elena Rykova, le travail avec un ensemble de guitares électriques lui a permis d'entrer dans une dynamique de camaraderie et de partage amical qui s'apparente à celles qui ont lieu, au moins de façon imagée, dans les bandes de *rock*. Dans l'approche conventionnelle, le compositeur part des techniques de jeu plus ou moins standardisées des méthodes d'instrumentation, du répertoire ou par la transmission de savoirs avec l'interprète. L'expérience acquise du travail auprès des compositeurs pour l'interprétation de leurs pièces montre que quand il s'agit de la guitare électrique, un travail avec l'instrumentiste s'avère nécessaire pour la réussite. Les compositeurs font certainement confiance à l'expertise de l'interprète, mais souvent le déchiffrement et la précision de certaines sonorités sont obtenus grâce à une étroite collaboration.

9.3.4 Complexité et instabilité du matériau sonore

Les éléments précédemment décrits permettent de rendre compte que cet instrument est problématique en deux sens :

- Premièrement, par la « complexité instrumentale », déjà existante dans l'instrument prédécesseur (la guitare acoustique), en parallèle à la problématique concernant la compréhension et la maîtrise de l'environnement électroacoustique. Maintes fois, on s'est trouvé face à des compositeurs qui, maîtrisant leur métier, témoignaient devoir dépasser la résistance de l'instrument.
- Deuxièmement, l'« instabilité du matériau sonore », face à une notation insuffisante pour déterminer avec précision les sonorités recherchées. Les compositeurs doivent se rapprocher des interprètes pour trouver des solutions à chaque représentation.

Ce que révèlent les expériences examinées auprès des compositeurs et compositrices est le degré d'institutionnalisation des pratiques, caractérisée par une notation plus ou moins

conventionnelle — au travers des méthodes d'instrumentation — qui se trouvent face à une déstabilisation instrumentale, technique et notationnelle lorsqu'il s'agit de la guitare électrique. Récemment, la compositrice Elena Rykova témoignait dans une courte vidéo promotionnelle du Festival de Darmstadt que bien qu'elle ait une idée claire des sonorités recherchées et de la formalisation pleinement déterminée, la guitare électrique demandait un travail étroit d'échanges auprès des guitaristes qui, à leur tour, contribuaient avec leur expertise et professionnalisme. Sofia Avramidou, manifestait une idée similaire lorsqu'elle déclarait que composer avec la guitare électrique exigeait un travail de près avec l'instrumentiste. Ainsi, par sa situation historique et culturelle actuelle, la guitare électrique constitue un espace de pensée musicale transitionnelle vers un nouveau régime de perceptions instrumentale et sonore qui transforme progressivement le processus de création du point de vue de l'échange et de la collaboration entre les agents créatifs.

PARTIE IV- TRANSFORMATIONS HISTORIQUES

Alors il s'immobilisait, là, sur place, et son cœur battait à en exploser; et chaque fois, chaque maudite fois, je le jure, il se tournait vers nous, vers le bateau, vers tous les autres, et il criait (adagio et lentissimo) : l'Amérique.

Alessandro Baricco, *Novecento* : pianiste.

CHAPITRE 10 : PHASE D'APPARITION

Suite à la Deuxième Guerre Mondiale un nouvel ordre politique, économique et culturel s'installe progressivement sur le globe. Le phénomène d'américanisation s'accélère de manière exponentielle depuis la victoire du pays dans le second conflit mondial. Dans ce contexte, les musiques — populaires et savantes — venant de la culture dite « américaine »⁵⁶⁰ prennent une place de plus en plus importante et facilitent la reconfiguration des pratiques et des formes d'écriture. Ce phénomène atteint son apothéose avec les post-modernismes et la *globalisation*, en une sorte d'amalgame d'hétérogénéités, permettant toute forme de mélanges idéologiques et symboliques au nom de l'intégration des diversités. Du côté des musiques populaires, on verra la diffusion massive des concerts et des festivals partout dans le monde. Que ce soit le *jazz*, le *rock*, et plus tard le *disco*, la *pop* ou la *techno*, tout au long du XX^e siècle la musique d'origine anglo-américaine a pris des dimensions planétaires grâce à l'appareil commercial qui l'accompagne. Ainsi, les représentants majeurs de ces musiques seront envoyés comme des émissaires de la culture des États-Unis : par exemple, Jimi Hendrix à Paris et Londres en 1967, Stockholm en 1969, Berlin en 1970 ; mais aussi Chuck Berry au Canada en 1969 ou B.B. King en Afrique en 1974. La culture *rock* et par extension la guitare électrique envahira le globe. La culture états-unienne renforcée par la période de révoltes et la contre-culture des années 1960 s'installera comme une icône de la musique populaire, de la jeunesse et de la modernité. L'ensemble d'événements va certainement susciter des reconfigurations. En Europe, une dynamique de séduction ou de fascination, d'une part, et de résistance, d'autre part, caractérisent cette période d'échanges.

Le terme « fascination » entendu comme une vive influence ou une profonde impression sur quelqu'un, est utile pour comprendre cette période. N'est-ce pas avec une fascination marquante vis-à-vis de la culture « américaine » celle qui va motiver les compositeurs européens à utiliser les ressources musicales venant des États-Unis ? Quel est le rôle des instruments, comme la guitare électrique, dans ce processus d'échanges culturels où les enjeux étaient la modernité et le progrès ? Certes, ce sentiment d'attirance intellectuelle est accompagné parfois de modération pratique, comme celle que manifestait Luciano Berio (1925-

⁵⁶⁰ Au XIX^e siècle, le religieux et politicien mexicain Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) écrivait sur les droits des « *americanos* » — appellation utilisée pour se référer aux habitants de la Nueva España (Mexique) — en rapport aux Espagnols dans son ouvrage *Historia de la revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac* (1813) (Histoire de la révolution de la Nouvelle Espagne, l'antique Anahuac). Effectivement, depuis la période des colonisations, il était d'usage commun appeler « américains » aux habitants de ce continent entier. Aujourd'hui, cette appellation est utilisée pour se référer exclusivement aux habitants des États-Unis.

2003) à la fin des années 1960. Mais des compositeurs comme Bo Nilsson (1937-2018) ou David Bedford (1937-2011) vont abandonner complètement les langages de l'avant-garde européenne, avec lesquels ils ont commencé, pour adhérer à une utilisation explicite des ressources culturelles provenant de la partie Nord de l'Amérique. Ce geste radical d'appropriation directe, frontal, des sonorités provenant de musiques des États-Unis, ne doit-il pas être compris comme un geste de capitulation esthétique qui entraîne des conséquences identitaires ?

Cependant, il est probable que la raison d'utiliser la guitare électrique plutôt qu'une fascination d'ordre idéologique est plus liée simplement à un aspect technique. L'amplification du son par des moyens électroacoustiques a produit une modification dans la perception que l'on avait du son instrumental à l'époque où les systèmes de diffusion par haut-parleurs étaient en plein essor. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter la fascination de Karlheinz Stockhausen dans les années 1970 lorsqu'il parlait d'une nouvelle perception produite par le phénomène acoustique des sons électroniques. La guitare électrique aura offert donc la possibilité d'explorer ces nouveaux mécanismes. Certes, mais peut-être s'agit-il tout simplement d'une solution pragmatique pour résoudre le problème de faiblesse sonore qui entourait la guitare acoustique dans les ensembles européens depuis le XIX^e siècle. C'est ainsi que l'on lit les interrogations qu'abordait Heitor Villa-Lobos lorsqu'il réfléchissait à l'interprétation de son *Concerto W501* (1951), pour guitare classique et petit orchestre. Finalement, la vieille recherche compositionnelle pour transformer l'écriture musicale au travers de l'invention et de l'utilisation des nouvelles lutheries aurait trouvé un terrain fertile avec les instruments amplifiés. Il est probable que les raisons d'utiliser la guitare électrique et ses potentialités sonores ne seraient culturelles, ni techniques, mais plutôt guidées par une tradition de recherche d'innovations — fondée sur l'idée que cette dernière est la force civilisatrice de la modernité. On peut donc partir de l'idée que la guitare électrique apparaît progressivement dans les pratiques savantes, en parallèle à sa propre mutation et sous des conditions diverses. De ce fait, deux aspects se révèlent quant aux motivations qui donnent lieu à l'apparition de l'instrument dans ces pratiques : 1. Une motivation esthétique, qui cherchait à introduire les sonorités produites dans les musiques populaires (le *jazz* notamment), 2. Une motivation pragmatique, qui cherchait à résoudre le problème de puissance sonore à laquelle la guitare acoustique était condamnée dans les ensembles instrumentaux.

10.1 L'influence du *jazz*

Un premier facteur qui a contribué à utiliser la guitare électrique sera de type esthétique, car son introduction est liée à l'appropriation et l'intégration des sonorités caractéristiques du jazz dans ces formes liminaires. Cela a été motivé par une recherche autour du primitivisme et du rôle du geste instrumental dans la perception des caractères expressifs.

10.1.1 Précisions historiques

La question relative à l'apparition historique de la guitare électrique dans la musique savante mérite quelques précisions. En 1985, John Schneider mentionne que parmi les premières apparitions de l'instrument on doit compter Harry Partch, avec ces expériences organologiques, Luciano Berio dans *Nones* (1954) et Karlheinz Stockhausen dans *Gruppen* (1955-1957)⁵⁶¹. Il note également que la première pièce où on l'exploite comme un instrument autonome est *Sonant* (1960) de Mauricio Kagel. Beaucoup plus récemment, en 2019, Sergio Sorrentino affirme que l'instrument apparaît véritablement dans *Ebony Concerto* (1945) d'Igor Stravinsky (1882-1971)⁵⁶². Cette assertion réfute celle de Zane Mackie Banks qui, à son tour, soutient que la guitare électrique fait son apparition dans *Studi per « Il Processo » di Franz Kafka* (1950) de Bruno Maderna (1920-1973)⁵⁶³. Finalement, Josel Seth, en 2010, dans son aperçu historique ne détermine pas une date exacte mais souligne que Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), est un des premiers à exploiter vraiment le potentiel de l'instrument⁵⁶⁴. L'interprétation historique la plus récente (Sorrentino), fonde son argumentation sur le fait que *Ebony Concerto* a été dédiée à l'ensemble First Herd du clarinettiste Woody Herman (1913-1987). En effet, le guitariste Billy Bauer (1915-2005) faisait partie de ce groupe entre 1944 et 1946 et il aurait participé à la création de l'œuvre en jouant avec un modèle de guitare Epiphone Emperor Deluxe⁵⁶⁵.

Il faudrait pourtant ajouter quelques éléments de réflexion à la lecture historique de Sorrentino. En premier lieu, la partition de *Ebony Concerto* n'indique pas « guitare électrique »

⁵⁶¹ SCHNEIDER, *op. cit.* (note 92), p. 48.

⁵⁶² SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 46.

⁵⁶³ BANKS, *op. cit.* (note 93), p. 30..

⁵⁶⁴ Josel SETH et Hijmans WIEK, *Seth Josel : Composer pour la guitare électrique : considérations pratiques et historiques*, Conférence présenté à Acanthes (académie 1980-2011), Arsenal - Orangerie, Metz, 6 juillet 2010. URL : https://medias.ircam.fr/x2fe439_seth-josel-composer-pour-la-guitare-elec. Consulté le 10 février 2022..

⁵⁶⁵ SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 46.

ou « guitare amplifiée », mais plutôt « guitare » tout court⁵⁶⁶. C'est-à-dire, la guitare électrique n'est pas encore définie en tant que telle. En admettant que Bill Bauer aurait fait la création avec une guitare amplifiée, cela inspire une seconde remarque. La fonction de la guitare correspond plus à l'usage des bandes de *jazz* de l'époque qu'à un intérêt particulier pour l'instrument électrifié. L'écriture ne révèle pas une utilisation particulière. La guitare amplifiée participe tout simplement en tant que composant du timbre général de l'orchestre *jazz*. Cela est confirmé par l'enregistrement de Stravinsky avec Woody Herman dans les années 1950⁵⁶⁷, ou dans celui réalisé, entre 1960 et 1970, avec le clarinettiste Benny Goodman (1909-1986)⁵⁶⁸. C'est-à-dire, on n'a pas encore une écriture propre à la guitare électrique ni par les possibilités sonores exploitées, ni par une fonction nouvelle qu'elle pourrait jouer dans l'ensemble. Comme on peut le voir dans la **Figure 29**, où apparaît pour la première fois la guitare, l'écriture est tout à fait conventionnelle par rapport aux usages de l'instrument acoustique. En revanche, l'observation de Sorrentino sur l'évolution de la tradition interprétative d'*Ebony Concerto* est juste : elle tend vers l'utilisation d'une guitare acoustique conventionnelle et non pas une guitare *jazz*, comme on peut l'observer dans l'interprétation de Pierre Boulez, en 2010, entre autres⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ L'édition actuelle publiée par Boosey & Hawkes indique comme effectifs instrumentaux : 2 saxophones soprano, 2 saxophones (ténor et barytone), clarinette base, cor, 5 trompettes, 3 trombones, piano, harpe, guitare, percussions et contrebasse. « Igor Stravinsky - Ebony Concerto », [s.d.]. URL : <https://www.boosey.com/cr/music/Igor-Stravinsky-Ebony-Concerto/692>. Consulté le 1 mars 2022.

⁵⁶⁷ Igor STRAVINSKY, Herman WOODY, NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA, Joseph SZIGETI et WOODY HERMAN ORCHESTRA, *Meet the Composer : Igor Stravinsky conducting and playing his own works*, Sony Classical, 1951 2016.

⁵⁶⁸ Igor STRAVINSKY, CBC SYMPHONY ORCHESTRA, COLUMBIA JAZZ ENSEMBLE, COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA, Robert CRAFT, Philippe ENTREMONT, Goodman BENNY, Charles ROSEN, Isaac STERN et TORONTO FESTIVAL SINGERS, *Stravinsky conducts Stravinsky : Symphonies and Concertos*, Sony Classical, 1961-1972 2015.

⁵⁶⁹ Pierre BOULEZ, CHICAGO SYMPHONY, CLEVELAND ORCHESTRA et ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, *Stravinsky*, Deutsche Grammophon, 2010 ; PRAGUE CHAMBER HARMONY et Karel KRAUTGARTNER, *Igor Stravinsky*, Supraphon, 1968 1999 ; Pierre GENISSON, BBC CONCERT ORCHESTRA et Keith LOCKHART, *Swing : A Benny Goodman Story*, Aparte, 2019 2018.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Ebony Concerto', measures 38-39. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for French Horn (Fr. H.), Trombones (Trbns.), Trumpets (Trpts.), Piano, and Guitar. The guitar part is highlighted with a green rectangular box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A rehearsal mark '9' is present at the beginning of the guitar part.

Figure 29: Extrait d'*Ebony Concerto* (mes. 38-39), Igor Stravinsky.

10.1.2 La question du jazz dans la musique savante

Au-delà de la date exacte d'apparition, l'insertion de la guitare électrique passe par les fonctions qu'elle a jouées dans l'ensemble instrumental de *jazz*. Incontestablement, son utilisation est axée sur sa présence dans la musique *jazz* des années 1950. C'est-à-dire, ce n'est pas la guitare électrique elle-même qui intéresse les compositeurs, mais plutôt le son « *jazz* ». Il faut se rappeler que le « *Jazz* » fut un sujet largement débattu tout au long du XX^e siècle : Maurice Ravel (1875-1937) et Darius Milhaud (1892-1974) en défendaient l'usage dans des écrits attirés par leurs attributs « primitivistes »⁵⁷⁰. Plus tard, Milhaud aurait critiqué les formes les plus standardisées du genre et leur influence dans la musique populaire française de sorte qu'il percevait déjà à la fois le phénomène d'institutionnalisation et d'américanisation par le biais du

⁵⁷⁰Deborah MAWER, « Darius Milhaud, critique de jazz : rôle et caractéristiques », in *La critique musicale au XX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 1173.

marché⁵⁷¹. Le fait est que la discussion deviendra un sujet nodal au sein des pratiques savantes au cours du siècle dernier⁵⁷².

L'utilisation de la guitare électrique comme élément immanent du *jazz* fut fréquente et on trouve des exemples embryonnaires depuis les années 1950. Citons quelques œuvres : Aux États-Unis *West Side Story* (1957), de Leonard Berstein (1918-1990), a été une des premières. En Europe, *Metamorphoses* (1954) de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), écrite pour un film du même titre du réalisateur Michael Wolgensinger (1913-1990)⁵⁷³. En Amérique Latine, Radamés Gnattali (1906-1988) écrivit des œuvres telles que le *Concerto Carioca No. 1* (1950), *Brasiliana No. 9* (1955) *Suite Popular Brasileira* (1953), en donnant continuité à la tradition brésilienne d'hybridation des formes populaires et savantes dans la lignée de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)⁵⁷⁴. Quelques années plus tard le mexicain Blas Galindo (1910-1993) écrira un *Concierto para guitarra eléctrica* (1973), selon la tradition « nationaliste » postrévolutionnaire, entendue comme courant esthétique dominant auprès des compositeurs des générations qui ont vécu la Révolution Mexicaine (1910-1917)⁵⁷⁵.

En Suisse, *Poèmes de la mort* (1969-1971) de Frank Martin (1890-1974) est un exemple qui attire l'attention par le fait qu'il s'agit d'une des œuvres tardives d'un compositeur appartenant à une génération plus proche de celle de Stravinsky ou de Schoenberg que de Zimmermann ou Maderna. De plus, l'univers compositionnel de Martin reste encore dans l'horizon moderniste de la première moitié du siècle, car bien qu'il ait exploré les procédés techniques du dodécaphonisme ou les expériences rythmiques *stravinskiennes*, il conçoit la composition sous des catégories telles que l'harmonie, la mélodie ou le rythme, en s'inspirant de Bach ou Haydn⁵⁷⁶. À vrai dire, *Poèmes de la mort* n'est pas la première pièce de Martin où il aurait employé les ressources du *jazz*. On le trouve déjà dans *Symphony* (1937) et plus tard dans le spectacle dansé en plein air *Ein Totentanz zu Basel im Jahre* (1943), mais la guitare

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 1175.

⁵⁷² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Remarque sur Adorno et le jazz, d'un désert obscur (texte publié dans la revue du Collège international de philosophie Rue Descartes, No. 10, Paris, Albin Michel, 1994) », in Aristide BIANCHI et Leonid KHARLAMOV (dirs.), *Pour n'en pas finir : écrits sur la musique*, France : Christian Bourgois Éditeur, 2015 (Détroits), p. 76.

⁵⁷³ L'inquiétude du compositeur allemand pour cette musique circonscrit la pratique de l'improvisation et il continuera cette exploration avec des partitions graphiques comme dans *Die Befriseten* (1967).

⁵⁷⁴ Pour avoir plus d'information sur les œuvres de Radamés Gnattali, voir : SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 49-50.

⁵⁷⁵ Julio ESTRADA, *Canto Roto : Silvestre Revueltas*, México : Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 (Vida y pensamiento de México), 212 p.

⁵⁷⁶ Frank MARTIN et J. Claude PIGUET, *Entretiens sur la musique*, Suisse : Éditions de la Baconnière, 1967 (Langages), p. 132.

électrique n'y apparaissait pas. Dans *Poèmes de la mort*, la particularité réside dans le fait que l'ensemble est constitué de trois guitares électriques et trois voix (ténor, barytone et basse). Certes, l'idée d'écrire une œuvre dont l'influence du *jazz* est le fil conducteur semblerait une évidence lorsqu'une institution comme la Société de musique de chambre du Lincoln Center de New York fait la commande, mais cela ne justifie pas d'utiliser ces effectifs spécifiques. Le compositeur témoigne l'avoir découvert, plus particulièrement la basse électrique, en écoutant la musique « pop », il exprimera aussi ce lien imagé entre l'orgue et la guitare électrique :

*Rien, à mon goût, ne pouvait mieux exprimer ces contrastes que la sonorité des guitares électriques, parfois stridentes ou même grinçantes, mais qui peut aussi évoquer, avec solennité, la voix de l'orgue ou le grave tintement des cloches*⁵⁷⁷.

Cette œuvre propose une évocation subtile du *jazz* dans la mesure où les éléments types qui le caractérisent ne sont pas aisément reconnaissables. D'autres exemples paraissent appartenir à cette forme d'appropriation selon laquelle l'hybridation a lieu au moment où la configuration instrumentale de la référence, en l'occurrence le *jazz*, est employée sous une logique d'organisation des matériaux sonores distincts. Cela pourrait être le cas de *Studi per « il Processo » di Franz Kafka* de Maderna, où, l'utilisation de la batterie, le vibraphone, les cuivres et la guitare électrique évoquent l'univers sonore du *jazz*. Il vaut aussi pour *Sonant*, de Kagel, qui utilise la guitare (acoustique et électrique), la contrebasse, la harpe et la percussion.

Une variante interprétative de *Poèmes de la mort* qu'illustre bien le caractère changeant de la tradition du répertoire pour guitare électrique est liée à la question du rapport à un type spécifique de référence musicale. Thomas Seedorf fait une lecture historique de cette œuvre qui révèle une question intéressante à ce propos. Selon ce récit historique, Franck Martin suit une suggestion de son fils Jan d'utiliser les textes de François Villon, un écrivain qui « était même devenu une idole de la culture *pop* ⁵⁷⁸ ». De ce fait, la familiarité avec les timbres des guitares électriques vient du contact avec la musique *pop* que les fils du compositeur écoutaient à la maison. Implicitement, l'argument de Seedorf porte sur l'idée que les références de Martin appartiennent à la génération de ces fils et non pas à la sienne ; pourtant, peut-être va-t-il

⁵⁷⁷ V. AHRENDTS, A. BERG, H. G. GAIDO, W. SCHILD, I. TOEPPER, S. THOMAS-MARTIN et W. WEIGEL, *Frank Martin : Sechs Monologe aus « Jedermann », Drey Minnelieder, Trois Chants de Noël, Poèmes de la Mort*, Cantate C58013, 2001 (recorded 1998 2000).

⁵⁷⁸ Tino (Tenor) BRÜTSCH, Samuel (Bariton) ZÜND, René (Bass) KOCH, Harald (Gitarre) STAMPA, Benjamin (Gitarre) SCHECK, Richard (E-Bass) PECHOTA, Barbara (Sopran) VIGFUSSON, Miriam (Querflöte) TERRAGNI, Antje Maria (Klavier) TRAUB et Gregor (Klavier) LOEPFE, *Frank Martin : Werke mit Gitarre*, Musiques Suisses MGB CD 6264, 2009.

emprunter une partie des références de ses enfants tout en gardant les siennes propres. À en juger par l'interprétation contenue dans l'album où se trouve le texte de Seedorf, on déduit que la source pour le musicologue est le *rock* et non pas le *jazz*. Dans cette version les guitares électriques utilisent un effet de *distortion* compressée, comme il est d'usage dans la musique *rock*. Le fait est significatif dans la mesure où l'interprétation change radicalement le son électroacoustique et, en conséquence, le résultat final est opposé du point de vue du timbre⁵⁷⁹.

Du côté de la Suède, dans les années 1970, Bo Nilsson, après avoir écrit *Frequenzen* et *Brief an Gösta Oswald*, inspirées par la technique sérielle, écrira *Fatumeh* (1971), où il mêle une bande de *jazz* à un ensemble formé d'un récitant, un chœur et un orchestre symphonique. Dans cette dernière pièce, la guitare électrique joue les rôles que l'on lui attribue dans les ensembles de *jazz* ou de *rock* ; c'est-à-dire, accompagner la ligne mélodique en faisant des accords avec des sections probablement improvisées. Cet élément n'est pas mineur, le *jazz* est le point de départ qui accompagne l'utilisation de la guitare électrique vers les post-modernismes des années 1980. Cet axe du modernisme se fonde initialement par l'intérêt pour la recherche d'une source primitive, tributaire du paradigme des « origines antiques »⁵⁸⁰, mais aussi d'une immanence stylistique issue de l'attrance pour la culture états-unienne. Ces éléments devraient suffire pour interroger le paradoxe qui est qu'un marqueur de la modernité en 1920 devient, à deux tiers du XX^e siècle, un marqueur de la post-modernité.

10.2 La guitare amplifiée

Un deuxième facteur qui a contribué à l'utilisation de la guitare électrique dans les pratiques savantes est la résolution du problème de puissance sonore qui limitait la guitare dans les ensembles traditionnels. Cette solution pragmatique de la composition aura lieu au cours du développement du sérialisme intégral sur deux configurations instrumentales héritées du passé : l'ensemble « schönbergien » et le gigantisme orchestral « berliozien ».

Depuis le XIX^e siècle la guitare est confrontée à un problème de puissance sonore dans son rapport aux autres instruments⁵⁸¹. La solution pour certains compositeurs a été d'égaliser les instruments à travers l'amplification et c'est un des motifs primordiaux de l'utilisation des premiers modèles de guitare électrique. Cela n'impliquait pas nécessairement de s'intéresser

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ DAHLHAUS, *op. cit.* (note 445), p. 25.

⁵⁸¹ Sur cette question aller au Chapitre 7.

aux acquis des pratiques populaires telles que le *jazz-blues* ou le *rock'n'roll* qui étaient déjà présents dans l'environnement culturel de l'époque. Au contraire, l'entrée s'inscrit tantôt dans une logique de renouvellement de l'écriture musicale, tantôt par la continuation des usages venant de la tradition. La technique du sérialisme intégral s'instaure comme un moyen de rupture unidirectionnel avec la tonalité, mais il hérite les formes d'assemblage des effectifs instrumentaux du passé. Quant à la guitare électrique, on perçoit une ligne historique qui va du *Pierrot lunaire op. 21* (1912) de Schoenberg, en passant par le *Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez (1925-2016). De même, le modèle du gigantisme orchestral cherchant la saturation de l'espace acoustique trouve ses origines probablement au XIX^e siècle et l'on peut découvrir des traces dans les écrits théoriques de Berlioz⁵⁸². Dans cette recherche le vecteur d'innovation est l'amplification grâce à laquelle on obtiendra une sorte de saturation au moyen de l'élargissement de l'échelle dynamique.

10.2.1 Rolling Over Boulez

Une des premières œuvres écrites pour guitare électrique dans une configuration instrumentale réduite a été *Brief an Gösta Oswald* (« sur les textes de Gösta Oswald »⁵⁸³), composée par le compositeur suédois Bo Nilsson (1937-2018) entre 1958 et 1959. Elle est écrite à la lumière d'Anton Webern (1883-1945), selon les principes de la technique sérielle, ou musique ponctuelle — pour utiliser les concepts de l'époque⁵⁸⁴. L'instrument est employé dans le deuxième, troisième et quatrième mouvements (*Ein irrender Sohn, Mädchentotenlieder, Und die Zeiger seiner Augen wurden langsam zurückgedreht*). Dans le deuxième et troisième on utilise aussi la mandoline électrique. La proximité avec le *Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez (1925-2016) ne se limite pas à l'utilisation de la technique sérielle, mais s'affirme aussi par l'utilisation d'un groupe de percussions nourri⁵⁸⁵. Une œuvre antécédente de Nilsson comme *Frequenzen* (1957)⁵⁸⁶ permet de corroborer la parenté puisque les effectifs utilisés sont presque les mêmes : flûte, alto et un set de percussions⁵⁸⁷. Les œuvres de Nilsson témoignent du

⁵⁸² BERLIOZ, *op. cit.* (note 365), p. 313..

⁵⁸³Erik Gösta Oswald, écrivain et compositeur suédois, né le 9 juin 1926 à Stockholm, mort le 26 juillet 1950.

⁵⁸⁴Karlheinz STOCKHAUSEN, « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) », in *Comme passe le temps : essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Suisse : Éditions Contrechamps, 2017, p. 41-49..

⁵⁸⁵ Pierre BOULEZ, *Le marteau sans maître*, Universal Edition Nr. 12450 LW, 1957.

⁵⁸⁶ Bjorn RAPP, Tina LJUNGQVIST, Olle BOHM, Joachim LUNDSTROM et Maria FRANKEL, *Artic Air : Unknown Works by Bo Nilsson*, Caprice Records CAP21653, 2002.

⁵⁸⁷Dans la pièce de Boulez les percussions intègrent le vibraphone et la xylorima, tandis que dans la pièce de Nilsson il s'agit d'un xylophone.

passage de l'ensemble instrumental acoustique du premier modernisme et l'amplification de ces composants pour aller vers les musiques mixtes.

10.2.2 Rolling Over Berlioz

Un terrain plus fertile a été celui de la recherche primaire de la saturation de l'espace acoustique, en écho du gigantisme orchestral produit par le XIX^e siècle. Au XX^e cette recherche se caractérise par l'exploration de l'espace au moyen de l'augmentation des effectifs et sa segmentation en groupes instrumentaux.

10.2.2.1 La guitare électrique de Karlheinz Stockhausen

Si ce n'est pas exactement la première œuvre où la guitare électrique a été impliquée, *Gruppen* (1955-1957), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), est toutefois une des plus référencées. L'interrogation, qui demeure présente dans la littérature, est de savoir quel est le mobile du compositeur pour intégrer l'instrument dans la nomenclature. Banks et Jameson proposent des réponses qui ne vont pas au-delà des spéculations fondées sur le seul témoignage du compositeur⁵⁸⁸. Certes, c'est probable que le contact de Stockhausen avec les musiques populaires américaines durant l'occupation de l'Allemagne en soit une des raisons⁵⁸⁹, mais ce n'est pas une explication suffisante. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que dans sa jeunesse le compositeur a gagné sa vie comme pianiste de *jazz*. Le fait est que *Gruppen* correspond à la période où Stockhausen situe historiquement la naissance de la musique électronique en Allemagne, c'est-à-dire entre 1952 et 1953⁵⁹⁰. Il s'agit de la période où, attiré par l'idée de contrôler tous les paramètres du son sans l'influence de l'interprète⁵⁹¹, le compositeur a écrit le *Studie I et II* (1953) aux moyens de synthèse électronique. La partition de *Gruppen* nous fournit des informations intéressantes pour creuser cette question :

En premier lieu, on sollicite l'utilisation d'une guitare électrique à cordes métalliques et un amplificateur à pédale⁵⁹². De cette description succincte, l'exigence d'une pédale n'est pas mineure, car cette extension de l'instrument permet de modifier la nouvelle intensité sonore à l'image des instruments acoustiques. La pédale de volume est inventée au début des années 1960, donc c'est probable que Stockhausen a ajouté cette spécification dans la partition

⁵⁸⁸ BANKS, *op. cit.* (note 93), p. 43 ; JAMESON, *op. cit.* (note 93), p. 135 ; SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 34.

⁵⁸⁹ De plus, durant sa jeunesse le compositeur aurait joué le piano dans des ensembles de *jazz* pour gagner sa vie.

⁵⁹⁰ STOCKHAUSEN, « The Origins of Electronic Music », *op. cit.* (note 401).

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² Karlheinz STOCKHAUSEN, *Nr. 6 Gruppen für drei Orchester*, Universal Edition, 19157 1955. IRCAM.

quelques années plus tard. Cet élément pourrait être l'indice qu'en dépit de l'usage conventionnel, la guitare électrique aurait pu être conçue comme un générateur de son, contrôlé par des potentiomètres, à l'image des synthétiseurs. Quant à la disposition spatiale, la guitare électrique est située dans le deuxième groupe, à côté du chef d'orchestre, comme si elle était un instrument soliste ; mais l'amplificateur est situé derrière le guitariste, à côté du grand piano. La présence visuelle et la projection du son de la guitare ne coïncident pas. Le musicien est en premier plan de la scène, mais le son est projeté par derrière. En ce qui concerne la notation, il faut signaler que Stockhausen écrit dans le registre réel, c'est-à-dire en clé de *fa* et parfois il utilise deux portées, un usage contraire à la convention de la littérature pour guitare classique. Finalement, la fonction de l'instrument ne diffère guère de celle de Stravinsky dans *Ebony Concerto*, c'est-à-dire elle joue un rôle dans le composé du timbre et non pas un rôle qui se singularise.

The image shows a page of a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Gruppen*. The score is for a chamber ensemble and includes staves for the following instruments: Alt-Saxophon, Gitarre (Guitar), Violinen I, II, III, IV, Bratschen I, II, Violoncelli, and Kontrabässe. A prominent dynamic marking **fff** is placed at the top of the page. A tempo marking $\text{♩} = 120 \text{ accelerando}$ is located on the right side. The guitar part features a section labeled 'Solo I'. The notation includes various articulations such as accents, slurs, and pizzicato markings.

Figure 30 : Extrait de *Gruppen* (page 25), Karlheinz Stockhausen.

Un dernier élément significatif se révèle dans la section 79, page 38, quant à la sonorité recherchée. Le compositeur indique « *Verstärker weit aufdrehen* » (« monter l'amplificateur à fond ») en ayant en même temps une indication dynamique de *piano*. Cela suggère que Stockhausen cherchait la saturation par l'augmentation du *gain* à partir de l'amplificateur (overdrive).

Figure 31 : Extrait de *Gruppen* (section 79, page 38), Karlheinz Stockhausen.

Outre l'exemple de *Gruppen*, le gigantisme orchestral a été fréquemment utilisé par les compositeurs du XX^e siècle et la guitare électrique, a parfois été intégrée. Par exemple dans *Ein Tag tritt hervor* (1961) de Michael Gielen (1927-), pièce écrite avec la technique sérielle selon le principe d'organisation par groupes, le compositeur mélange la guitare électrique avec les Ondes Martenot. Un deuxième exemple plus tardif comme *Firecycle Beta* (1969-1970) de Brian Ferneyhough (1943-), pour deux pianos avec orchestre divisé en groupes instrumentaux simplifiés, illustre bien jusqu'à quel point le gigantisme orchestral a été exploité.

10.2.2.2 La guitare électrique de Luciano Berio

Luciano Berio (1925-2003), compositeur fécond, proche de la phénoménologie et du structuralisme⁵⁹³, utilisera assidûment la guitare électrique. Cet instrument apparaîtra entre 1950 et 1970 dans : *Allez Hop*, « *racconto mimico* » (1953-59/rev. 1968), *Nones* (1954), *Divertimento* (1957), *Allelujah II* (1958), *Passagio* (1961-1962), *Opéra* (1970) et *Chemins Ibb-c* (1970/1972). Berio a mené des réflexions acérées sur la culture musicale de son temps⁵⁹⁴, ce qui permet d'imaginer qu'il n'y a pas de naïveté ou de hasard dans la manière dont il a utilisé l'instrument. D'un autre côté, comme la plupart des compositeurs de sa génération, Berio s'intéresse à la création au moyen de l'électroacoustique. Avec Bruno Maderna (1920-1973), il fonde le Studio de Fonologia Musicale en 1956, à Milan, Italie. C'est la période où il écrit *Tema*, *Omaggio a Joyce* (1958) à l'aide d'Umberto Eco (1932-2016) et de la chanteuse Cathy Berberian (1925-1983), en proposant une « nouvelle vocalité » qui intègre, dans le processus

⁵⁹³ Flo MENZES, « Luciano Berio », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Paris : [s.n.], 2013 (II/2), p. 1095-1120.

⁵⁹⁴ Luciano BERIO, Angela Ida DE BENEDICTIS et Giorgio PESTELLI, *Scritti sulla musica*, Torino : Einaudi, 2013 (Piccola biblioteca Einaudi, N.S., 608), 569 p.

musical, les textes eux-mêmes pour créer une continuité entre le son et le sens⁵⁹⁵. De ce fait, chez Berio, existe-t-il un lien entre les inquiétudes électroacoustiques et l'utilisation de la guitare électrique ? Quelle place occupe cet instrument dans sa réflexion sur la composition ?

Dans des œuvres *Nones* (1954), *Allelujah II* (1956-1958) et *Passagio* (1961-1962) l'utilisation de la guitare électrique n'est pas un indice référentiel des musiques populaires, mais plutôt un moyen d'amplification de la guitare, dans le contexte d'une exploration de la spatialisation des orchestres et de la division en groupes d'ensembles instrumentaux.

Allelujah II, pour cinq groupes d'instruments, appartient à la période tardive du sérialisme⁵⁹⁶. Dans cette œuvre le compositeur utilise divers groupes instrumentaux disposés dans l'espace scénique pour explorer les masses sonores à grande échelle, en employant des stratégies « pointillistes »⁵⁹⁷. La disposition instrumentale par groupes est fréquente à cette époque, mais ce qui caractérise *Allelujah II*, du point de vue de l'orchestration, est la clarté, en opposition à la saturation qui se présente souvent dans le dispositif du gigantisme orchestral. La guitare électrique, quant à elle, est mise à côté des deux harpes du groupe I et ne sera employée ni comme une stratégie d'orchestration pour augmenter la densité de la masse sonore, ni comme un indice référentiel aux musiques populaires⁵⁹⁸. De la même manière que Stravinsky, dans *Ebony Concerto*, et Stockhausen, dans *Gruppen*, l'alliage par familles d'instruments, en l'occurrence ceux à cordes pincées, associe la harpe et la guitare électrique.

La notation utilisée donne une piste intéressante quant aux techniques de jeu. Deux symboles, sans description signalée, sont utilisés pour indiquer une spécificité dans la nature de l'attaque. Par les sons notés et le contexte orchestral, on peut juger qu'il s'agit d'un cercle blanc pour indiquer que les hauteurs sont jouées en « ordinario », c'est-à-dire en laissant vibrer la corde sans interruption — voir **Figure 32**. En revanche, quand il y a un cercle à moitié noir et à moitié blanc, il s'agit du « demi-étouffé » ; c'est-à-dire, on laisse raisonner moins les cordes en utilisant la main droite comme sourdine — voir **Figure 33**. Il s'agit d'une stratégie

⁵⁹⁵ Philippe ALBERA, « Luciano Berio », in *Le son et le sens: essais sur la musique de notre temps*, Genève : Contrechamps Editions, 2008, p. 343.

⁵⁹⁶ Christoph NEIDHÖFER, « Inside Luciano Berio's Serialism », *Music Analysis*, vol. 28, n° 2/3, octobre 2009, p. 301. URL : <https://www.jstor.org/stable/41289709>. Consulté le 18 mars 2020.

⁵⁹⁷ STOCKHAUSEN, « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) », *op. cit.* (note 592).

⁵⁹⁸ Instruments du groupe I : Celesta, Vibraphone, Marimba, Guitare électrique, Harpe 1 et 2, Piano et Percussions (11 cloches, 2 bongos, 9 gongs chinois, tambour basque et triangle).

d'orchestration où la fonction de la guitare électrique est pensée à partir de la nature du son désiré, en rapport à la résonance contrôlée au moment de l'attaque.

200

Cel. *mf*

Vibr. *mf*

Mar. *p*

Chit. el. *p*

I. Arpa *f*

II. Arpa *f*

Gong c. *p*

Cb. *ppp*

Figure 32 : Extrait d'Allelujah II (mes. 200, page 40), Luciano Berio.

44

♩ = 132

Cel.

Vibr.

Mar.

1 Chit. el. *p*

I. Arpa *f*

II. Arpa *mf*

Cb. *p*

♩ = 132

Figure 33 : Extrait d'Allelujah II (mes. 223, page 44), Luciano Berio.

Dans *Passagio* (1961-1962), écrite avec des textes de Edoardo Sanguineti (1930-2010) et dédiée à Darius Milhaud, Berio explore l'espace avec une grande masse sonore (soprano, double chœur [divisé en cinq groupes distanciés] et orchestre). Comme on peut l'observer dans la **Figure 34**, il y a des éléments employés auparavant :

Figure 34 : Extrait de *Passaggio, "Stazione II"* (page 12), Luciano Berio.

Mais on en distingue d'autres qui exploitent davantage les possibilités instrumentales. Par exemple, celui signalé dans la **Figure 35**, le cercle blanc réapparaît mais accompagné d'un nouveau symbole qui probablement indique l'attaque avec le plectre.

Figure 35 : Extrait de *Passaggio* (page 21), Luciano Berio.

Plus tard, le contexte semble indiquer que la tête de flèche n'est pas uniquement un accent marqué, mais aussi l'attaque plaqué :

Figure 36 : Extrait de *Passaggio* (page 30), Luciano Berio.

L'exploration de Berio commence à aller un peu plus loin lorsqu'à la fin de la page 29, il écrit un *glissando* — probablement le premier qui a été noté pour la guitare électrique. Mais, il sera plus osé lorsqu'il écrit un ensemble de gestes à hauteurs indéfinies :

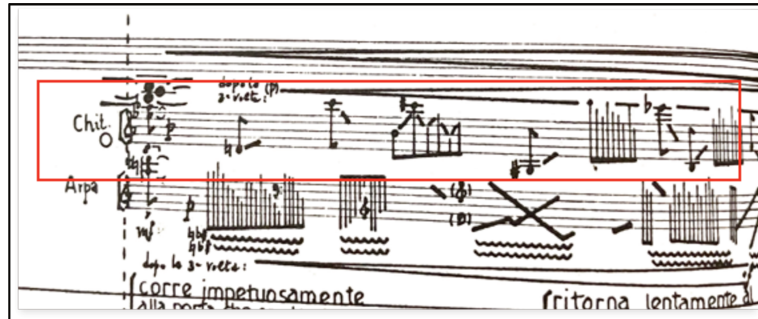


Figure 37 : Extrait de *Passaggio* (page 42), Luciano Berio.

Cet ensemble d'objets musicaux ne sont pas exclusifs de la guitare électrique, car les cordes et d'autres instruments l'ont fait dans les pages antérieures. Probablement sans le savoir, en employant cette écriture, Berio introduisait un type spécifique de sonorité, qui sera exploité avec assiduité par les compositeurs du XXI^e siècle — souvent avec *bottleneck* métallique. La singularité de ces sonorités est que, par le registre aigu, par la matière des cordes, et par le passage à l'amplification, la guitare produit des sons avec des qualités électroacoustiques.

Dans les œuvres postérieures telles que *Chemins IIb/c* (1970/1972), pour orchestre, Berio continue à utiliser la guitare électrique avec une certaine précaution. En revanche, il ajoute et donne plus d'importance à l'orgue électrique. Il ne réutilise plus les techniques de jeu employées dans les pièces plus anciennes, mais il va utiliser un nouveau symbole (une croix) pour indiquer « *hit finger board* » (frapper le manche), qui s'approche du *tapping* employé dans les musiques populaires. Comme on peut l'observer, le compositeur utilise avec prudence l'instrument, mais en proposant des fonctions et des sonorités peu utilisées à cette époque-là.

À ce stade, il est intéressant de regarder ce qu'écrivait Berio sur le *rock* et le *jazz* dans cette période. Dans un texte qui date de 1967 intitulé « *commenti al rock* », il réfléchit :

*[...] il suo carattere composito, le sue enfasi sulla performance e il suo diffuso, struggente desiderio di storia, di una genealogia identificabile e da trovare forse altrove nel mondo*⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ Traduction de l'auteur : « [...] son caractère composite, son accent sur la performance et son désir répandu et poignant d'histoire, d'une généalogie identifiable que l'on trouve peut-être ailleurs dans le monde ». Luciano BERIO, « *Commenti al rock* [1967] », in *Scritti sulla musica*, Torino : Einaudi, 2013 (Piccola biblioteca Einaudi, N.S., 608), p. 108.

Dans ce texte, le compositeur fait clairement la séparation entre la musique *rock* en tant qu'objet du marché et l'objet culturel, en soulignant de façon sous-jacente une sorte de supériorité culturelle de l'Europe vis-à-vis des États-Unis :

Non è certo insignificante che oggi anche il fenomeno del rock (i cui ingredienti sono stati in massima parte preparati nella cucina calda della musica popolare americana) ha avuto bisogno, per esplodere, di un gruppo inglese: i Beatles⁶⁰⁰.

La vision de Berio fait contraste avec les expressions de Nono et Pollini par rapport au *rock* (voir Chapitre 4). Il y a un mélange entre la conscience de la force culturelle de l'expression populaire et une d'admiration vis-à-vis du phénomène musical qui a lieu dans ce pays « nouveau ». Pour Berio la puissance est exprimée par le *réel* et la signification culturelle collective de la musique populaire américaine, et, au même temps, il cherche la justification d'une possible universalité :

L'ideale modello di unità, in America, è essenzialmente di natura economica, ma i soldi, è risaputo, hanno una memoria molto corta. Questa, mi sembra, è la ragione per cui in un paese così novo, difficile, diversificato e in traducibile, la musica popolare è più importante e reale che altrove e diventa uno dei più significativi strumenti di memoria collettiva e di coscienza universale⁶⁰¹.

Par ailleurs, cette image du *réel* fait appel au « fait concret » qui permet le retour au *réel* du projet esthétique de Pierre Henry⁶⁰².

En ayant la conscience des potentialités de la musique *rock*, Berio aurait-il pu l'utiliser en sa faveur ? Pas dans le sens où l'on penserait, car la manière dont il a utilisé la guitare électrique est plutôt dans le sens d'une augmentation de la puissance sonore via l'amplification. Ce qui est surprenant chez Berio est qu'il a pleine conscience des possibilités sonores que le dispositif instrumental de la musique *rock* permettait à son époque : la *rock band*. Dans le texte précédemment cité, Berio examine en détail les ressources culturelles, stylistiques et techniques

⁶⁰⁰ Traduction de l'auteur : « Il n'est certainement pas anodin qu'aujourd'hui même le phénomène du rock (dont les ingrédients ont été principalement préparés dans la cuisine chaude de la musique populaire américaine) ait eu besoin, pour exploser, d'un groupe anglais : les Beatles » *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰¹ Traduction de l'auteur : « Le modèle idéal d'unité en Amérique est essentiellement de nature économique, mais l'argent, c'est bien connu, a la mémoire très courte. C'est, me semble-t-il, la raison pour laquelle, dans un pays aussi nouveau, difficile, diversifié et intraduisible, la musique populaire est plus importante et réelle qu'ailleurs et devient l'un des instruments les plus significatifs de la mémoire collective et de la conscience universelle ». *Ibid.*, p. 109.

⁶⁰² Pierre HENRY, *Journal de mes sons : suivi de Préfaces et manifestes*, Arles : Actes Sud, 2004 (Un endroit où aller, 140), p. 81.

de cette musique. Il identifie, par exemple, que la puissance sonore du *rock* — du *hard rock* en particulier — est un élément qui permet attirer l'attention vers une écoute attentive, en réponse d'un « *ascolto distratto* » (écoute distraite) ; ce qui va à contre-courant du « *facile contentino* » qui permet de maintenir le public tranquille, que Maurizio Pollini attribuait à la musique de King Crimson (voir Chapitre 6). Les autres éléments perceptifs que Berio signale seront la nature des paroles et la vocalité naturelle et spontanée de la « voix *rock* »⁶⁰³. Il établit en outre un moment de symétrie entre le *rock* et la musique électroacoustique, tout en gardant l'approche qui se centre sur la perception :

Col suono elettronicamente manipolato del rock si ha una situazione abbastanza simile a quella della musica elettronica: si la fedeltà della riproduzione è sacrificata, il contenuto della registrazione ne soffre sproporzionalmente perché quello che si perde non può essere compensato dall'ascoltatore de è, appunto, irrimediabilmente perduto. Avviene così che sia il rock che la musica elettronica – tutt'è dire creature della radio e del suo macchinario di massa – siano paradossalmente incompatibili coi mezzi di diffusione che ne hanno provocato lo sviluppo⁶⁰⁴.

En lisant les commentaires de Berio, il est encore plus frappant de constater la prudence dans l'utilisation de la guitare électrique. Le compositeur distingue trois éléments intéressants qu'il n'a pas exploités. D'abord, il identifie le caractère de l'instrument dans le contexte de l'orchestration :

Quando con le chitarre elettriche (o la loro posto) vengono usati strumenti come la tromba, il clavicembalo, il quartetto d'archi, il flauto diritto ecc. (quasi mai il pianoforte), essi sembrano assumere il carattere straniato di una citazione di sé stessi⁶⁰⁵.

Ensuite, il examine les procédures acoustiques et électroacoustiques en rapport au travail de studio, en particulier le contrôle du *feedback* (larsen). De plus, il anticipait de peu le Groupe

⁶⁰³ BERIO, *op. cit.* (note 607), p. 111.

⁶⁰⁴ Traduction de l'auteur : « Avec le son du rock manipulé électroniquement, vous avez une situation assez similaire à celle de la musique électronique : oui, la fidélité de la reproduction est sacrifiée, le contenu de l'enregistrement souffre de manière disproportionnée car ce qui est perdu ne peut pas être compensé par l'auditeur et est, en fait, irrémédiablement perdu. Il se trouve que le rock et la musique électronique – c'est-à-dire les créatures de la radio et de sa machinerie de masse – sont paradoxalement incompatibles avec les moyens de diffusion qui ont provoqué leur développement ». *Ibid.*, p. 113.

⁶⁰⁵ Traduction de l'auteur : « Lorsque des instruments tels que la trompette, le clavecin, le quatuor à cordes, la flûte droite, etc. (et presque jamais le piano) sont utilisés avec des guitares électriques, ils semblent prendre le caractère aliéné d'une citation d'eux-mêmes ». *Ibid.*

de Recherches Musicales en France sur la question du rôle fondamental de l'amplification, et la conception du haut-parleur en tant qu'instrument en lui-même :

*[...] Voci e strumenti sono molto amplificati; una certa continuità di suono è ottenuta con un uso sufficientemente controllato del feedback che serve anche a livellare le differenze di intensità tra le varie sorgenti sonore. Microfoni, amplificatori, altoparlanti, diventano quindi non solo una estensione delle voci e degli strumenti ma diventano strumenti essi stessi, sopra facendo talvolta le qualità acustiche originale delle sorgenti sonore [...]*⁶⁰⁶.

Finalement, il fait une surprenante association concernant l'utilisation de la manette du vibrato, lorsqu'il fait le lien entre la musique *rock* et la musique de l'Inde :

*Alcuni pezzi fanno riferimento alla musica indiana, sia strumentalmente (lo prova l'uso dei tabla, del sitar et del vibrato bar che, applicato a una normale chitarra elettrica, ne fa oscillare l'accordatura in maniera controllata, simulando quindi la tipica inflessioni del sitar), sia attraverso l'adozione di una certa sospensione formale e l'adozione di determinate scale*⁶⁰⁷.

En vérité, la réflexion de Berio est en synchronie avec les réflexions d'autres compositeurs. Luigi Nono, par exemple, pensait la musique populaire sur le prisme de la pratique électroacoustique via les procédures de studio :

*Oltre a questo possiamo far coppo a una tecnica importante detta del delay (ritardo); una tecnica usata molto di frequente ai musicisti rock: si "registra" il suono che viene reso percepibile con una sfossatura di ritardo*⁶⁰⁸.

Enfin, si la guitare électrique, pour Berio, n'est pas sous-estimée du point de vue de la réflexion, dans la mise en pratique, elle demeure prudente et reste au service rigoureux de

⁶⁰⁶ Traduction de l'auteur : « [...] Les voix et les instruments sont grandement amplifiés ; Une certaine continuité sonore est obtenue avec une utilisation suffisamment contrôlée du feedback qui sert également à niveler les différences d'intensité entre les différentes sources sonores. Les microphones, amplificateurs, haut-parleurs, deviennent donc non seulement une extension des voix et des instruments, mais deviennent eux-mêmes des instruments, rendant parfois les qualités acoustiques originales des sources sonores [...] ». *Ibid.*

⁶⁰⁷ Traduction de l'auteur : « Certaines pièces font référence à la musique indienne, à la fois instrumentalement (ceci est prouvé par l'utilisation du tabla, du sitar et le vibrato qui, appliqués à une guitare électrique normale, font osciller l'accord de manière contrôlée, simulant ainsi les inflexions typiques du sitar), et par l'adoption d'une certaine suspension formelle et l'adoption de certaines gammes ». *Ibid.*, p. 114.

⁶⁰⁸ Traduction de l'auteur : « En plus de cela, nous pouvons faire une copie d'une technique importante appelée retard (retard); Une technique utilisée très fréquemment par les musiciens de rock : elle « enregistre » le son qui est rendu perceptible avec un retard ». Luigi NONO, Angela Ida DE BENEDICTIS et Veniero RIZZARDI, *La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986*, Milano : Il Saggiatore, 2007 (La cultura, 613), p. 247.

l'orchestration. Il proposera des sonorités probablement héritées des pratiques populaires, mais le plus important est la fonction dans l'ensemble. La notation héritée de la période d'exploration des partitions graphiques — il faut tenir compte les expériences des compositeurs américains comme John Cage, Morton Feldman ou Earl Brown — anticipe d'une certaine manière les techniques de jeu et les usages qui seront exploités plus tard.

10.2.3 Rolling Over le « plateau »

À la fin des années 1960 un nombre important de compositeurs ont exploré la forme théâtrale comme dispositif musical et, dans ce contexte, l'amplification des instruments acoustiques fut une ressource fréquente. C'est une époque où l'on proclamait la fin de la tradition opératique ; une crise qui, selon Berio, aurait commencé dans les années 1930 avec les opéras *Der Rosenkavalier Op. 59* de Richard Strauss (1864-1949), *Wozzeck* (1914-1922) et *Lulu* (1935-1937 de Alban Berg (1885-1935), ou *Moses und Aron* (1932) de Arnold Schoenberg (1874-1951). Le compositeur voyait sans optimisme que l'opéra n'était plus en mesure de se renouveler⁶⁰⁹. D'autres personnalités ont aussi réfléchi à cette question et pour certaines, comme Wolfgang Rihm ou Bernd Alois Zimmermann, la solution à cette crise était le théâtre musical. Pour Berio, il « *teatro musicale* », était une possibilité par sa capacité de représentation d'une réalité non esthétisée :

*In un certo senso, l'idea di teatro musicale è analoga all'idea proto-barocca di "stile rappresentativo", aperto a soluzioni diverse e persino contraddittorie, con la funzione di rappresentare la realtà (il mito è una realtà) in maniera interdisciplinare, sperimentando la possibilità di integrare e di scoprire, per mezzo de la musica, livelli diversi di esperienza*⁶¹⁰.

Avant de continuer, il faut rappeler que la notion de « voix *rock* » pour Berio impliquait un type de vocalité naturelle, non esthétisée, à l'opposé de ce que l'on trouvait dans le chant opératique traditionnelle. En fait, Berio va emprunter des éléments de la représentation scénique du *rock* pour les utiliser dans le contexte savant.

⁶⁰⁹ Luciano BERIO, Angela Ida DE BENEDICTIS et Giorgio PESTELLI, « Problemi di teatro musicale », in *Scritti sulla musica*, Torino : Einaudi, 2013 (Piccola biblioteca Einaudi, N.S., 608), p. 43.

⁶¹⁰ Traduction de l'auteur : « Dans un certain sens, l'idée de théâtre musical est analogue à l'idée proto-barbare de « style de représentation », ouvert à des solutions différentes et même contradictoires, avec la fonction de représenter la réalité (le mythe est une réalité) de manière interdisciplinaire, expérimentant la possibilité d'intégrer et de découvrir, au moyen de la musique, différents niveaux d'expérience ». *Ibid.*, p. 49.

Enfin, la recherche issue du théâtre musical, a probablement la même source que celle qui amenait les compositeurs du début du siècle vers le *jazz* performatif, primitiviste et originaire. Et ce sera probablement la même qui motivera plus tard les compositeurs à se réunir autour de la saturation comme mode d'action, en partant du geste instrumental, inspirée par les musiques populaires. Le théâtre musical s'agissait aussi de revenir aux sources événementielles du rituel, comme il a été évoqué par Wolfgang Rihm :

*[...] la signification du théâtre musical (et partant, sa chance) réside dans sa non-réalité, son abstraction, dans la magie de son affranchissement de toute logique, son caractère d'événement*⁶¹¹.

Dans les années 1970, Philip Glass (1937-) ira plus loin, mais dans un sens opposé, car la recherche d'une musique opératique pour lui relève d'un dispositif de contemplation. Contrairement à Rihm, il s'agissait pour Glass du nihilisme et de l'esthétisation de l'évènement opératique, comme on peut le corroborer de ce texte à propos de l'opéra *Einstein on the Beach* (1975) :

*Ours is the easiest of all operas. You don't have to think about the story, because there isn't any. You don't have to listen the words, because they don't mean anything. I'm not giving you puzzles to solve, only pictures to hear. You go to our opera like you go to a museum. You appreciate the color of the apple, the line of the dress, the glow of the light. You go to the park. You look at the scenery which contains people moving about and sounds changing. Watch clouds passing. Look at the music. Listen to the pictures*⁶¹².

C'est dans ce contexte que, entre 1960 et 1967, Mauricio Kagel va promouvoir une esthétique de synthèse entre les formes musicales et théâtrales⁶¹³. *Sonant* (1960/...) sera la première proposition de ce type, mais on trouve aussi *die himmelsmechanik* (1965), composition avec mise en scène, et *ensemble* (1967-1969), pour seize voix. Dans cette

⁶¹¹ Wolfgang RIHM, Pierre MICHEL et Martin KALTENECKER, *Fixer la liberté ? écrits sur la musique*, Genève : Contrechamps éd, 2013.

⁶¹² Traduction de l'auteur : « Le nôtre est le plus facile de tous les opéras. Vous n'avez pas à penser à l'histoire, car il n'y en a pas. Vous n'avez pas besoin d'écouter les mots, parce qu'ils ne veulent rien dire. Je ne vous donne pas d'énigmes à résoudre, seulement des images à entendre. Vous allez à notre opéra comme vous allez dans un musée. Vous appréciez la couleur de la pomme, la ligne de la robe, la lueur de la lumière. Vous allez au parc. Vous regardez le paysage qui contient des gens qui se déplacent et des sons changeant. Regardez les nuages passer. Regardez la musique. Écoutez les photos. »

⁶¹³ Texte de Michael REBHahn dans : *Darmstadt Aural Documents : Composers - Conductors Composers conducting their own works*, Neos Music NEOS11060, 2010 *Darmstadt Aural Documents* .

« composition silencieuse »⁶¹⁴, où l'action physique sur les instruments est ce qui produit la musique, l'approche est la « théâtralisation de la performance musicale »⁶¹⁵. Pour cela Kagel explore les formes ouvertes et différentes notations — graphique et proportionnelle. De même, le processus de création implique un renversement entre l'imagination musicale et la réalisation instrumentale :

*Rather than starting with a musical idea, such as a melody or a chord sequence, Kagel's sketches from the time reveal that he normally begins by charting the material available — studying the instruments, cataloguing and ordering playing techniques — before proceeding to invent music that can be produced in these ways*⁶¹⁶.

Pour *Sonant*, Kagel écrit dix sections⁶¹⁷ qu'il faut structurer selon ces consignes : on peut choisir au moins cinq sections ou remplir une durée de minimum quinze minutes, et on ne peut pas jouer de suite deux sections avec les mêmes titres. Un seul interprète joue la guitare acoustique et la guitare électrique dans les deux premières sections, « Faites votre jeu I » et « Faites votre jeu II », ce qui permet de les exécuter comme des pièces isolées. L'œuvre a été créé par l'ensemble *Kölner Ensemble für Neue Musik*, fondé en 1959.

Écrite sur les principes de l'œuvre ouverte, la section pour guitare électrique révèle quelque chose de significatif du point de vue historique. Kagel traitera le dispositif électroacoustique en excluant les effets pour le traitement du signal ; cet élément révèle une phase où l'instrument commence à être considéré comme un dispositif électronique, sur une approche acoustique et à partir de ses caractéristiques organologiques « naturelles », ce qui donnera comme résultat une mutation marquante à l'égard du passé. Comme on peut l'observer dans l'indication sur la puissance de la guitare électrique, la partition demande un volume général « *as softly as possible* ». Et, de plus, « *The guitar should be the 'loudest' instrument thereby serving as a reference point for the dynamic level of the ensemble*⁶¹⁸ ». C'est-à-dire, l'instrument amplifié

⁶¹⁴ Björn HEILE, *The music of Mauricio Kagel*, Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2006, p. 60.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹⁶ Traduction de l'auteur : « Plutôt que de partir d'une idée musicale, telle qu'une mélodie ou une séquence d'accords, les croquis de Kagel de l'époque révèlent qu'il commence normalement par cartographier le matériel disponible – étudier les instruments, cataloguer et ordonner les techniques de jeu – avant de procéder à l'invention de la musique qui peut être produite de cette manière ». *Ibid.*, p. 35.

⁶¹⁷ « Faites votre jeu I », « Faites votre jeu II », « Marquez le jeu (à trois) », « pièce touchée », « pièce jouée (rien) ne va plus », « fin I », « fin II/Invitation au jeu », « voix », « fin II (plein) », « fin IV (demi plein) ».

⁶¹⁸ Wilhelm BRUCK, *Pro Musica Nova : Studien zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel [Germany], 1992, p. 3.

régule la puissance de l'ensemble et nourrit l'idée de « musique imaginaire » que propose le dispositif compositionnel.

Quelques années plus tard à la création de *Sonant*, le guitariste Wilhelm Bruck publiera un cycle d'études pour la guitare qui s'intitule *Pro Musica Nova : Studien zum Spielen Neuer Musik*, où sont intégrées les deux sections de *Sonant*⁶¹⁹. Bruck signale deux objectifs pédagogiques pour cet extrait : la diversité de techniques de jeu et les phrasés⁶²⁰. Il suggère que ces sections peuvent être une « négation du jeu », ou même un procès de « destruction » et de « dissolution ». D'après le guitariste, cette pièce stimule l'imagination de l'interprète et exige une attention particulière au type de notation.

Les pages consacrées à l'examen de *Sonant*, dans *The music of Mauricio Kagel* (2006), semblent oublier un élément fondamental : la dimension acoustique de l'amplification et les conséquences sur le plan de la technique instrumentale. La description du processus de création révèle que la guitare électrique a été traitée avec ces caractéristiques acoustiques propres. La « physicalité », la kinésie du jeu instrumental et son effet performatif, en parallèle à l'approche empirique du son instrumental issue du processus de création, permettront une conception sonore tout à fait innovante qui diffère des pratiques populaires. La contribution de Kagel passe également par la précision de la notation, car toutes les variables du son sont prises en compte dans l'écriture (moyen d'attaque, durée de la note, phrasées, etc.), ce qui relève de l'écriture sérielle intégrale de laquelle il est tributaire. Ainsi, la notation proportionnelle ou « *space notation* », décrite par Bruck comme celle « *in which the temporal relationships among the notes can be inferred from their spatial relationship in the score*⁶²¹ », stimule l'imagination de l'interprète. Cette précision notationnelle coïncide avec celle utilisée dans *Tremens, Szenische Montage eines Tests* (1963/65), où le dispositif électronique s'élargit en employant la guitare électrique, la basse électrique et la contrebasse électrique dans les effectifs.

À la même époque, Kagel compose *Improvisation ajoutée* (1961-1962), pour un organiste, 2 assistants, chœur à trois voix ad libitum. Ce qui intéresse ici ce n'est pas l'utilisation du corps (les mains, les pieds, la voix) pour créer un espace théâtral, mais plutôt le fait que l'orgue est pensé comme un instrument de synthèse. Le travail sur la résonance naturelle de l'instrument, que l'on trouve aussi dans *Metapiece (Mimetics)* (1961), pour Piano, est la piste pour

⁶¹⁹ BRUCK, *op. cit.* (note 625).

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 5.

comprendre la contribution de Kagel. En fait, il utilise la guitare électrique et l'orgue comme des oscillateurs dans un espace sémantique qui neutralise les influences des pratiques idiomatiques des musiques populaires. En ce sens, *Sonant* anticipe les œuvres que les compositeurs spectralistes vont proposer pour l'explorations des instruments électroniques en *live*.

Parmi les exemples d'utilisation de l'amplification et la théâtralité où la guitare électrique est impliquée, on peut mentionner également *Songs, Drones, and Refrains of Death* (1971)⁶²² qui fait partie des expériences de George Crumb (1929-2022), au même titre que *Vox Balaenae : for three masked players* (1971)⁶²³, pour flûte, violoncelle et piano électrique, ou *Black Angels* (1970-1971)⁶²⁴ pour quatuor à cordes amplifié.

10.2.4 Rolling Over Beethoven

Chuck Berry (1926-2017) est une figure centrale dans la période d'émergence de la musique *rock* dans les années 1950⁶²⁵. Certaines chansons qui deviendront la référence incontournable dans l'histoire de cette musique ont été enregistrées dans la période que l'on étudie dans ce chapitre. Tel est le cas de « Maybellene » (1955), « Roll over Beethoven » (1956), « School Day » (1957), « Rock and Roll Music » (1967), « Sweet Little Sixteen » (1967) et « Johnny B. Goode » (1967)⁶²⁶.

Les contributions de Berry à la pratique instrumentale de la guitare électrique ne sont pas mineures. Il participe à sa reconfiguration sur le plan de la sonorité et de la gestualité interprétative. En ce qui concerne la sonorité, l'utilisation de la *distortion* par le biais de l'augmentation du gain du signal dévient de plus en plus une condition nécessaire à la musique *rock*. Quant à la gestualité, la chorégraphie de connotations sexuelles pratiquée par Berry dans les années 1950 sera l'occasion de détourner la position traditionnelle de l'instrument. Mais ce n'est pas un élément isolé, d'autres gestes corporels accompagnent la performance du musicien. Paradoxalement, l'aspect performatif fait partie des caractéristiques de la pratique du *jazz-blues* des communautés afro-américaines depuis ses origines, notamment celles qui s'approchent des pratiques *golspiel*. Prenons l'exemple de Sister Rosetta Tharpe (1915-1973), qui utilise la

⁶²² Pour barytone, guitare électrique, contrebasse électrique, piano et clavecin électrique et deux percussionnistes.

⁶²³ Pour flûte, violoncelle et piano électriques : George CRUMB, *Vox Balaenae : for three masked players*, Editions Peters, 1972.

⁶²⁴ Pour quatuor à cordes amplifié : George CRUMB, *Black Angels*, Editions Peters, 1971-1970.

⁶²⁵ MAZZOLENI, *op. cit.* (note 285), p. 8-35.

⁶²⁶ BERRY, *op. cit.* (note 465).

guitare électrique selon cet usage performatif et dans « Didn't It Rain » le son s'approche beaucoup de celui de Berry⁶²⁷. Chez Berry cette gestualité initialement comique et transgressive deviendra plus tard un geste de virtuosité. Le « *duck walk* », par exemple, consistant à marcher comme un canard pendant que le musicien exécute des passages difficiles (*riffs* ou *solos*), prend un rôle important dans la représentation scénique de la musique *rock*. C'est ce que l'on peut voir dans « Sweet Little Sixteen », enregistrée le 22 février 1958 dans l'émission télévisuelle « Saturday Night Beech Nut Show ». Quant aux techniques de jeu, Chuck Berry va utiliser un répertoire des techniques qui va se standardiser dans les années suivantes telles que les *bending*, *power chords*, étouffer ou frapper les cordes contre le manche avec la main droite⁶²⁸. Ces éléments sont utiles pour comparer le développement instrumental de la guitare électrique dans le contexte de la musique savante et dans les musiques populaires. Ces rapports et divergences permettent de rendre compte des échanges qui auront lieu plus tard lorsque les phases générationnelles changeront et trouveront d'autres points de coïncidence et de différence en fonction de leurs propres besoins historiques.

Pour conclure ce chapitre, il faut tenir compte que les deux motivations (esthétique et pragmatique) examinées ici passent par deux facteurs d'ordre fonctionnel. D'abord, par les usages conventionnels de l'orchestration acoustique. La guitare électrique sera introduite selon les pratiques hérités du passé tantôt sur le plan de l'instrumentation, tantôt sur le plan de l'orchestration. Ainsi, l'utilisation de l'instrument demeure dans l'horizon des ressources instrumentales conventionnelles, sans exploiter les possibilités électroacoustiques, ni en matière d'amplification, ni en ce qui concerne le traitement du signal. Ces territoires encore peu explorés seront les espaces que la composition va remplir dans les années à venir avec de multiples variantes aussi bien du point de vue esthétique qu'opérationnel.

⁶²⁷ SISTER ROSETTA THARPE, *Live in 1960*, Southland, décembre 2013. Music Online: Jazz Music Library database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/be%7Crecorded_cd%7Cli_upc_888608177535.

⁶²⁸ *Chuck Berry : Live at the Toronto Peace Festival 1969*, DVD, 46 mins, [s.l.] : Wienerworld, 1998.

CHAPITRE 11 : PHASE D'APPROPRIATION

La phase d'appropriation a lieu lorsque l'on opère différents niveaux d'exploration instrumentale pour adapter les ressources à des objectifs compositionnels spécifiques. Suite à la reconnaissance et l'apprentissage des ressources liminaires propres de la phase d'apparition, la guitare électrique participe aux transformations du langage en tant que source électroacoustique sur le plan de l'orchestration. En France, les fondateurs de la musique spectrale ont fait des contributions significatives à ce sujet, en exploitant l'instrument dans des dispositions diverses.

En 1973, les compositeurs Tristan Murail, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Roger Tessier et Michaël Levinas fondent le collectif L'Itinéraire qui sert de laboratoire pour : « le raffinement et la précision de l'écriture instrumentale, pour l'emploi de matériel électronique en « temps réel », et plus tard pour la composition assistée par ordinateur ». Dans ce contexte, Claude Pavy, guitariste de l'ensemble à cette époque-là, devient une personnalité fondamentale de la création et du développement du répertoire pour guitare électrique. Ainsi, le groupe des compositeurs se rassemble autour d'un programme théorique et d'un projet esthétique commun :

La « musique spectrale » doit sa dénomination à cette méthode de composition, fondée sur l'analyse du son. Mais cette technique, consistant à composer à l'intérieur du son, a surtout ouvert la voie à une pensée du matériau musical, tout à fait neuve⁶²⁹.

Cette recherche est tributaire de celles qui ont été menées de façon embryonnaire par Giacinto Scelsi (1905-1988), compositeur qui inspire la première génération des compositeurs spectraux. En quoi ce mouvement représente une nouveauté ? Quels sont les caractéristiques générales du projet ? Pour Hugues Dufourt, le *spectralisme* est une musique « moderne » dans le sens d'un changement radical de la pensée musicale ; ce mot a représenté un mouvement révolutionnaire en musique dont la méthode a été fondée sur l'analyse du son. Cette démarche relève d'une recherche contemporaine entre musique, sciences et technologie. En ce sens, la transformation menée par ces compositeurs a été fondamentalement d'ordre épistémologique⁶³⁰.

⁶²⁹ DUFOURT, *La musique spectrale*, op. cit. (note 76).

⁶³⁰ *Ibid.*

Guy Lelong ajoute que la musique spectrale est une réponse à certains présupposés de la musique sérielle et de sa « logique de l'interdit »⁶³¹, une idée, par ailleurs, affirmée par Tristan Murail à la fin des années 1980⁶³². Cette orientation avait comme caractéristique, dans sa première étape, la recherche d'intégration de l'aspect instrumental acoustique aux sonorités électroniques, dans une logique de transformation progressive du son. Autrement dit, les compositeurs ont cherché à métamorphoser progressivement le phénomène sonore d'un état à un autre.

L'objet de ce chapitre est d'observer les transformations qui ont eu lieu depuis l'insertion de la guitare électrique dans la musique savante, à une période que l'on situe juste avant l'arrivée des post-modernismes de la fin du XX^e siècle. D'où les questions suivantes : quelles formes d'appropriation ont été opérées, au profit du projet spectral et à l'égard des pratiques populaires ? Quelles fonctions musicales innovantes peuvent être attribuées aux œuvres spectrales françaises ? Quelles sont les contributions majeures de ce mouvement artistique à la pratique de la guitare électrique ? Pour y répondre, on abordera trois axes de travail : les fonctions de l'instrument en matière d'orchestration, des ressources instrumentales inventées ou appropriées et, de notation musicale pour la formalisation et la représentation du son électroacoustique. On propose l'examen comparatif des œuvres des fondateurs de la musique spectrale en rapport aux trois dispositions instrumentales suivantes : la musique pour instrument solo, la musique de chambre et la musique orchestrale.

On se concentrera d'abord sur la fonction de l'instrument sur le plan de l'orchestration. Pour cela, on s'appuiera sur le *Traité d'orchestration* (1954)⁶³³ de Charles Kœchlin qui, selon Michel Duchesneau, est un des prédécesseurs théoriques d'une recherche sur le timbre⁶³⁴. Il faut se rappeler que cette catégorie sera un des axes d'attaque du *spectralisme*. Ensuite, on examinera les techniques de jeu et l'utilisation des effets dans l'ensemble instrumental afin de déterminer les formes d'appropriation qu'a connu l'instrument durant cette phase historique, à l'égard des pratiques populaires. Finalement, on examinera les caractéristiques des œuvres quant à la notation des sonorités de la guitare électrique afin de déterminer l'existence d'une transformation de l'écriture.

⁶³¹ Guy LELONG, *Révolutions sonores : de Mallarmé à la musique spectrale : une théorie des rapport texte-musique-contexte*, Paris : MF, 2010 (Répercussions), p. 56. .

⁶³² Tristan MURAIL, « Questions de cible », *Entretiens*, vol. 8, septembre 1989, p. 147-172.

⁶³³ KOECHLIN, *op. cit.* (note 421).

⁶³⁴ Michel DUCHESNEAU, « Raisonner l'orchestration ? Introduction au Traité de Charles Kœchlin », in *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, France : Symétrie, 2013 (vol. 1/2), p. 429-454.

Ce chapitre est organisé en quatre sections non symétriques. La première est consacrée aux œuvres de Gérard Grisey, la deuxième aux œuvres d'Hugues Dufourt, la troisième aux œuvres de Roger Tessier et de Michaël Levinas, et la dernière intègre les œuvres de Tristan Murail.

11.1 La guitare électrique de Gérard Grisey

Pour Gérard Grisey (1946-1998), la véritable révolution musicale au XX^e siècle est apparue grâce à l'électronique et sa nouvelle lutherie⁶³⁵. Cette transformation musicale est fondée sur une nouvelle pensée musicale issue du rapprochement entre la science et l'art ; de cette manière, l'intégration de l'instrumental acoustique de l'électronique a été une de ses manifestations les plus présentes dans la recherche « à l'intérieur du son » :

Seule la synthèse électronique et la synthèse instrumentale nous permettent d'aborder cette nouvelle dimension [de l'acoustique]. Dans la synthèse instrumentale, c'est l'instrument qui exprime chaque composante du son et, à la différence de la synthèse électronique, la source est elle-même déjà une micro-synthèse. Pour la distinguer de cette dernière, appelons donc macro-synthèse la synthèse instrumentale qui vise à l'élaboration des formes sonores⁶³⁶.

Dans ce contexte de la composition, la guitare électrique a été un outil efficace d'exploration et Gérard Grisey l'utilisera dans trois pièces capitales de son catalogue.

11.1.1 Dérives (1973-1974)

Dérives fait partie de la tradition des œuvres de grand format comme celles de Stockhausen ou Berio (Chapitre 10)⁶³⁷. Grisey écrit pour deux groupes orchestraux dont le projet compositionnel a été le suivant :

Composer non plus l'objet, mais le passage d'un objet à un autre et son évolution. Ceci n'empêche nullement de contrôler la nature de l'objet sonore que l'on manipule, mais il ne prend son sens que dans le temps, inséré dans un contexte qui le définit⁶³⁸.

⁶³⁵ Gérard GRISEY et Guy LELONG, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, 1. tirage, Paris : MF, 2008 (Collection Répercussions), p. 39.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶³⁷ Gérard GRISEY, *Dérives : pour petit ensemble et grand orchestre*, Ricordi, 1974 1973.

⁶³⁸ GRISEY et LELONG, *op. cit.* (note 642), p. 130.

Sur le plan de l'orchestration, la guitare électrique est le seul instrument électroacoustique parmi les effectifs instrumentaux. Pour compenser, le compositeur met en place un dispositif de sonorisation sur un petit ensemble d'instruments (14 microphones). Dans cette œuvre, se configure un groupe d'instruments dont la nature acoustique appartient à l'univers sonore électroacoustique, grâce au système de sonorisation. Ainsi, l'instrument fonctionne au sein de l'appareil d'orchestration appartenant à la dimension électronique, mais restant sur la dimension des bruitages. Cette dimension sonore saturée, appartenant à l'univers inharmonique, est déterminée dans la partition par : 1. l'indication « Bruit blanc, avec la bouche hors de l'instrument » pour les instruments à vent ; 2. les *clusters* dans les touches blanches et dans les touches noires, pour le piano.

L'examen de la partition permet de voir qu'il y a pour la guitare électrique trois fonctions orchestrales principales :

1. Fonction de composant dans les *coups d'archet* ou « attaques-timbre » (page 17, mes. 8) : Des blocs sonores en *tutti* auxquels la guitare électrique ajoute des sonorités bruitées, inharmoniques, au *cluster* général ;
2. Fonction de résonateur : à la fin d'une section de sons continus, l'instrument fait fonction de résonateur (page 18, mes. 3 ; page 22, mes. 1) ;
3. Fonction de coloration⁶³⁹ : l'artefact électroacoustique ajoute des sonorités inharmoniques, distordues, dans des longs passages de grande densité ; c'est-à-dire, dans les sections de saturation majeure dans le parcours de transformation du son au bruit (page 35, mes. 9).

Quant aux techniques de jeu, Grisey en utilise différents types selon la fonction dans l'ensemble. Il emploie des symboles et des indications verbales pour signaler et pour décrire avec précision les techniques de jeu qui accompagnent les procédures compositionnelles mises en œuvre :

1. La représentation de la modulation de l'enveloppe d'amplitude :

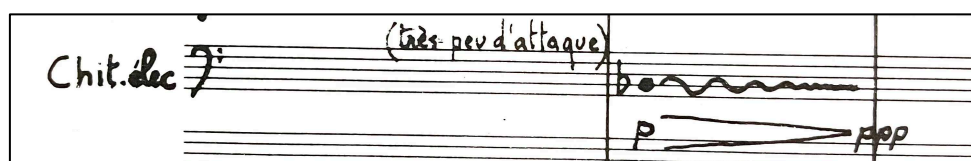


Figure 38 : Extrait de *Dérives* (mes. 2 de page 4), Gérard Grisey.

⁶³⁹ Cette procédée a été fréquemment utilisée plus tard par Fauto Romitelli dans *Professor Bad Trip*.

Cette technique de jeu servira à fusionner les composants instrumentaux qu'intègrent la texture globale, et sera utilisée de façon identique dans les cuivres : trombone (mes. 5 de page 5) et cor (mes. 10 de page 5). Il faut noter que la guitare électrique est notée en clé de *fa*, contrairement à l'usage traditionnel de transposer d'une octave supérieure en utilisant la clé de *sol*.

- Un cercle noir pour représenter un bruit sec des cordes des plus graves aux plus aigus :

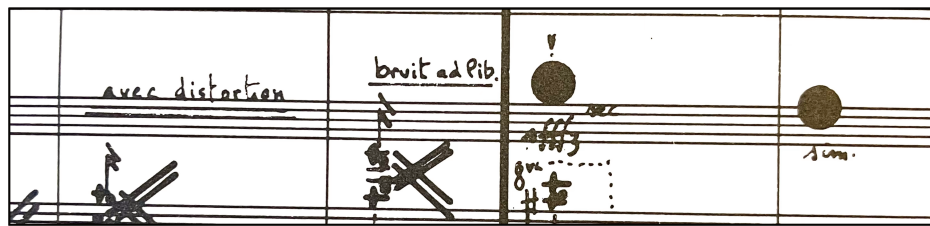


Figure 39 : Extrait de *Dérives* (mes. 8 de page 17), Gérard Grisey.

L'attaque est en triple *forte*, sur une hauteur quelconque (*ad libitum*), avec une attaque accentuée et avec l'effet de *distortion*. Ce symbole opère sur les différents registres de l'instrument. La technique sera utilisée de la mesure 9 à la 12 de la page 17, et, ensuite, il y a une variation de cette opération dans laquelle on augmente la puissance de la *distortion* au niveau maximum et de la dynamique à quatre *forte* et *sforzando* :

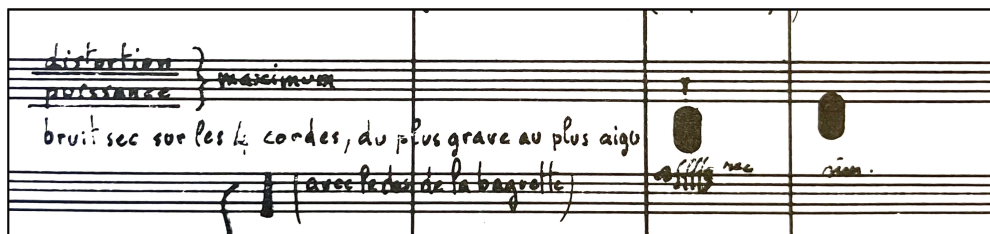


Figure 40 : Extrait de *Dérives* (mes. 13-16 de page 12), Gérard Grisey.

- Son de percussion grâce à l'étouffement des cordes :



Figure 41 : Extrait de *Dérives* (mes. 4-8 de page 18), Gérard Grisey.

Cette technique est signalée par une tête de flèche dirigée vers la droite et une flèche dirigée vers le bas pour indiquer le moment précis où le son s'éteint. Ce symbole opère aussi sur différents registres de l'instrument — du plus aigu au plus grave. La progression de cette

technique de jeu (indiquée par la flèche rouge) obéit à une logique de processus de transformation du son à échelle micro temporelle. En fait, plus tard, de la mesure 1 à la 7 de la page 29, Grisey utilisera l'attaque comme paramètre de progression dans la logique de transformation graduelle du son : de « sans attaque » triple *piano*, on arrive au niveau maximal de la gamme dynamique, pour finir ensuite avec un decrescendo au moyen de la pédale de volume.

4. Sonorité bruitée dont la fonction est celle de résonateur de la masse sonore globale :



Figure 42 : Extrait de Dérives (mes. 10 de page 31).

Cette technique de jeu est tout à fait particulière : comme indiqué dans la partition, l'attaque se fait derrière le chevalet en produisant des résonances sur plusieurs registres. En ayant comme but la coloration de la masse globale, cette stratégie d'orchestration est aussi employée avec la *distortion* produite par des intervalles dissonants, ce qui augmente les inharmoniques alimentés par l'effet :

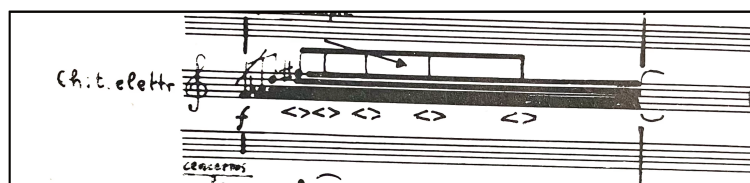


Figure 43 : Extrait de Dérives (mes. 1 de page 32), Gérard Grisey.

5. Distorsion et modulation des filtres :

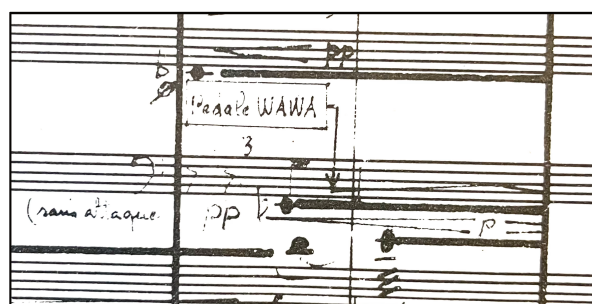


Figure 44 : Extrait de Dérives (mes. 12 de page 35), Gérard Grisey.

Enfin, Grisey se servira de la pédale *wah-wah* pour moduler la *distortion* et la gamme fréquentielle au moyen des filtres. Ce long passage qui va de la mesure 12 de la page 35 jusqu'à la page 39, alimente la saturation finale à laquelle le dispositif de transformation du son orchestral est amené. Il s'agit d'un processus au moyen du filtrage qui opère au niveau médium de la forme générale. Au final, Grisey utilisera tout au long de la pièce les pédales de *distortion*, écho et réverbération, qui correspondent aux catégories du son : bruit, résonance et espace.

11.1.2 Transitoires (1980-1981)

Cette pièce s'inscrit dans le cycle *Les Espaces acoustiques* (1974-1985), œuvre de format monumental, constituée de six pièces instrumentales, qui vont de l'alto solo au grand orchestre, en passant par diverses formations de petit et de moyen format⁶⁴⁰:

1^{ère} partie, durée 56'
<i>Prologue</i> (1976), pour alto seul.
<i>Périodes</i> (1974), pour 7 musiciens.
<i>Partiels</i> (1975), pour 16 ou 18 musiciens.
2^e partie, durée 50'
<i>Modulations</i> (1976-1977), pour 33 musiciens.
<i>Transitoires</i> (1980-1981), pour grand orchestre.
<i>Épilogue</i> (1985) pour 4 cors solo et grand orchestre.

Tableau 2 : Pièces instrumentales de *Les Espaces Acoustiques*, Gérard Grisey⁶⁴¹.

D'un point de vue général, il y a deux éléments qui se dégagent de la composition de Grisey à cette période. D'une part, l'expérimentation, la maîtrise et la définition de la technique spectrale⁶⁴². D'autre part, en ce qui concerne la composition proprement dite, il s'agissait d'une période de travail sur les différents degrés de tensions harmoniques (harmonicité/inharmonicité) et, en matière de rythme, d'une période pour opérer des oppositions entre « périodicité » et « apériodicité »⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Gérard GRISEY, *Transitoires : pour grand orchestre*, Ricordi, 1981 1980.

⁶⁴¹ GRISEY et LELONG, *op. cit.* (note 642).

⁶⁴² *Ibid.*, p. 131.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 132.

Quant aux effectifs instrumentaux, l'orchestre intègre trois instruments électroniques : l'orgue Hammond, la guitare électrique et la basse électrique⁶⁴⁴. Un examen de la partition permet de corroborer que la guitare électrique joue les fonctions suivantes :

1. Composant d'un « accord-timbre » (harmonique/inharmonique) de longue durée (page 8, mes. 3) ;
2. Fonction d'interférence. Pendant que le motif principal de l'œuvre est joué par les contrebasses, la guitare électrique fait un geste avec une note tenue qui « contamine » le passage en question (page 10 ; page 40, mes. 6) ;
3. Fonction de résonateur ;
4. Fonction de composant dans une « attaque timbre » ;
5. Fonction d'« accroche »⁶⁴⁵ (page 45, mes. 3).

Notons également que la guitare électrique intervient dans les moments où les motifs principaux apparaissent et se développent.

Au tout début de la partition, Grisey indique avec plus de précision le type spécifique d'instrument demandé, le système d'amplification, le système d'effets (traitement du signal) et les objets utilisés pour les différentes attaques :

Guitare électrique basse et guitare électrique ordinaire avec manette (Éventuellement guitare électrique ordinaire + pédale d'octave) Amplificateur Pédale d'intensité Pédale de distorsion Pédale Phaser Shifter « Pédale Wawa » Archet électrique (EBow) ou <i>sustainer</i> Archet de contrebasse

Tableau 3 : Transitoires, liste du matériel pour la guitare électrique.

⁶⁴⁴ D'après la révision de Hugues Davies, l'orgue Hammond est plus précisément un instrument électromécanique tandis que la guitare et la basse électriques sont électroacoustiques : <https://books.openedition.org/contrechamps/1573>.

⁶⁴⁵ La fonction « accroche », se réfère à une stratégie perceptive cherchant attirer l'attention de l'écoute sur un élément motivique. Cette fonction a été utilisée pour expliquer les opérations compositionnelles des musiques populaires. Pour en savoir plus, se référer au Chapitre 14.

La notation utilisée pour modifier les paramètres des effets consiste d'abord à signaler le nom de l'effet encerclé, pour indiquer que l'effet est activé, et le nom encerclé mais avec une ligne croisée, pour indiquer qu'il est éteint. Il propose également une ligne qui lie un cercle blanc avec une croix, indiquant ainsi le niveau minimal et le niveau maximal du paramètre.

À la différence des compositeurs précédents, on a ici une utilisation subtile, issue d'une exploration instrumentale développée aussi bien sur le plan des techniques de jeu, que dans le traitement du signal. Grisey propose quelques nouveautés : l'utilisation de la manette pour changer d'un quart de ton la note exécutée, l'utilisation des objets divers pour modifier la nature de l'attaque — par exemple, une baguette à la manière du *bottleneck* ou le *Ebow*, ou une petite bouteille pour générer des sonorités plus métalliques ou cristallines (page 45, mes. 3) :

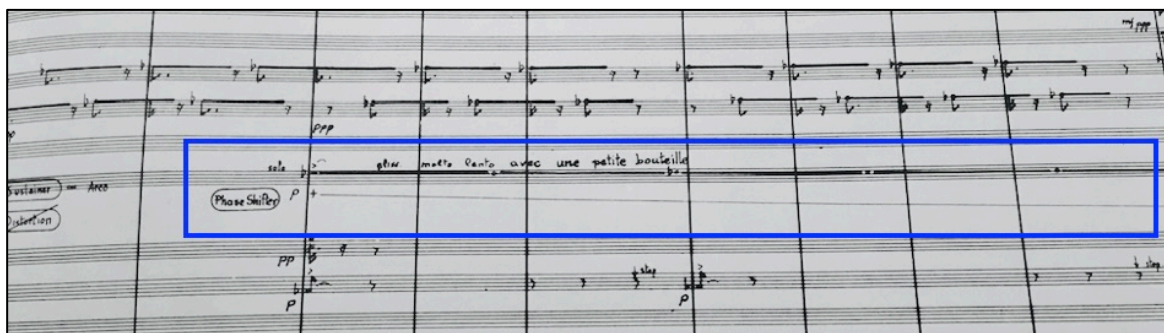


Figure 45 : Extrait de *Transitoires* (page 45), Gérard Grisey.

11.1.3 Épilogue (1985)

On peut examiner cette œuvre comme étant une extension de *Transitoires* pour mieux comprendre le fonctionnement et le rôle de la guitare électrique. La disposition instrumentale d'*Épilogue* est la même que *Transitoires* : grand orchestre où quatre instruments — la harpe, l'accordéon, l'orgue Hammond et la guitare électrique — constituent un seul groupe.

Comme dans la pièce précédente, la guitare électrique joue le rôle de composant d'un « accord-timbre » (harmonique/inharmonique), car elle apparaît dans les moments de grande saturation en faisant alliance avec le piano (page 10, mes. 4). Cette dernière section se caractérise pour être le point d'arrivée d'un processus allant vers un degré de saturation maximale, sans arriver à l'écrasement de l'harmonie résultante.

Les éléments examinés dans *Dérives*, *Transitoires* et *Épilogue*⁶⁴⁶ permettent d'observer que, dans les œuvres de Gérard Grisey, l'utilisation de l'instrument ne passe pas par les usages

⁶⁴⁶ Gérard GRISEY, *Espaces acoustiques : cycle de six pièces pour diverses formations*, Ricordi, 1985 1974.

conventionnels des musiques populaires de l'époque. Il semble, en revanche, que l'instrument est utilisé, en tant que dispositif électroacoustique, comme un artefact au service du programme compositionnel⁶⁴⁷. La guitare électrique joue un rôle central dans la recherche spectrale autour du timbre, car elle opère dans un univers sonore saturé (bruits) ou bien dans un univers sonore qui se trouve entre l'harmonicité et l'inharmonicité. C'est sur ces capacités que se fondent son utilisation innovatrice et ses diverses fonctions dans l'orchestration. Parallèlement, comme bien d'autres instruments inventés au XX^e siècle, la guitare électrique a été le véhicule pour aller vers un champ sonore intégrant simultanément l'acoustique et l'électronique. Un « nouveau champ acoustique encore vierge⁶⁴⁸ » qui, selon Grisey, permettait une écoute microphonique. Ainsi, la recherche sur le son prend forme dans l'utilisation des instruments nouveaux et la modification des anciens — dans *Prologue*, pour alto solo, Grisey utilise un résonateur et un outil pour le traitement électronique. Ce champ sonore s'ajoute comme une dimension électroacoustique hybride et la guitare électrique est utile grâce à sa nature organologique et technique. L'instrument s'introduit donc comme un élément propice à la recherche spectrale par sa capacité à faire simultanément des sonorités harmoniques et inharmoniques, bruités ou non bruités.

Par ailleurs, Grisey va contribuer à la notation de deux façons : d'une part, en intégrant des nouveaux symboles tributaires des graphismes et de la notation proportionnelle ; et d'autre part, par l'utilisation d'objets divers pour modifier la nature de l'attaque qui, en profitant de ses possibilités électroniques, va changer substantiellement le timbre de l'instrument, sans pour autant entrer dans une technique de préparation. Le « son fusionné » sera une des contributions de la musique spectrale à la technique de la guitare électrique, grâce à son système de contrôle de la puissance sonore (pédale de volume) et l'utilisation de l'archet, de l'*Ebow* et du *bottleneck*.

11.2 : La guitare électrique d'Hugues Dufourt

11.2.1 Saturne (1979)

La création de *Saturne* a été le résultat d'une collaboration entre l'ensemble l'Itinéraire, dirigé par Peter Eötvös, et l'orchestre de Paris, dirigé par Claude Bardon⁶⁴⁹. L'enregistrement a eu lieu le 13 février 1985. L'œuvre est écrite pour un ensemble à vents (22 exécutants), six

⁶⁴⁷ Pour la notion « Objet générateur » aller au chapitre 3.

⁶⁴⁸ GRISEY et LELONG, *op. cit.* (note 642), p. 36.

⁶⁴⁹ Hugues DUFOURT, *Saturne : pour vingt-deux instrumentistes*, Jobert Paris, 1979 1978.

groupes de percussions et un groupe d'instruments électroniques (4 exécutants). Pour ce dernier, le compositeur intègre deux orgues électriques, des ondes Martenot, ainsi que deux guitares électriques, interprétés par le « Groupe électrique » de l'Itinéraire.

D'un point de vue général, la pièce tend vers la recherche radicale des sonorités inharmoniques jusqu'à atteindre la frontière du bruit. Il s'agit d'un processus dont la masse sonore dense et saturée avance progressivement par ses composants internes, sans arriver à l'écrasement total du son : la saturation. Sur le plan de l'orchestration, la guitare électrique exécute principalement des sons fusionnés avec l'ensemble. En dehors de certains moments mélodiques, elle est surtout un outil d'orchestration sous la logique du projet compositionnel. Par exemple, le compositeur exploite les battements produits par un intervalle de seconde mineure sur le registre aigu, avec des micro-variations au moyen des trilles ou du trémolo. D'autres fois, grâce à la pédale *octaver*, l'instrument joue le rôle de substitut des instruments à registre grave, en particulier la basse électrique⁶⁵⁰. La guitare électrique est utilisée pour augmenter la masse sonore par la jonction de sons bruités, indéterminés, et partiellement instables, comme dans le passage où une baguette fait des *glissandi* sur les cordes (page 13, mes. 110).

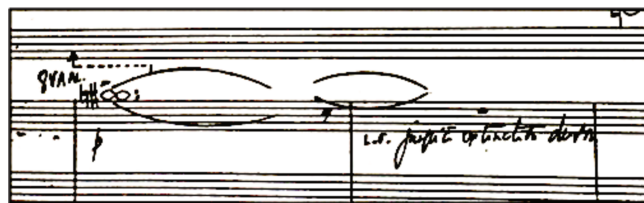


Figure 46 : Extrait de *Saturne* (page 1, mes. 4), Hugues Dufourt.

L'instrument permet le travail d'harmonisation lorsqu'il fait des intervalles tenus ou des accords (page 42, mes. 211) ; et plus rarement, il fait aussi des attaques dans les « accords-timbres », de coup d'archet (page 29, mes. 85) ou des gestes en *glissandi*, (page 69, mes. 430).

Quant à la notation, il n'y a pas d'indications spécifiques ou de précisions au début du texte, en revanche la partition est remplie de nombreuses marques sur les effets et les techniques de jeu selon l'ordre d'apparition. Par rapport aux effets utilisés, Dufourt demande une variété de dispositifs : *distortion*, pédale *wah-wah*, *reverb*, *limiter-expanser*, *octaver* et *modulator*. Le compositeur emploie une notation plutôt conventionnelle pour signaler l'activation et la désactivation des effets⁶⁵¹ (page 5, mes. 25) :

⁶⁵⁰ Comme on l'a d' déjà mentionné cette utilisation est présente dans *Labyrinthe-miroir* de Blancquart

⁶⁵¹ C'est-à-dire, il écrit le nom de l'effet et puis, pour le desactiver, il croche le nom avec une ligne transversale.

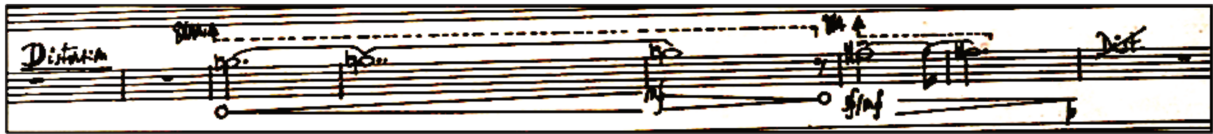


Figure 47 : Extrait de Saturne (page 5, mes. 25), Hugues Dufourt.

Parallèlement, il note des indications et des descriptions pour préciser l'activation de certains effets directement dans la portée (page 4, mes. 5). À certains moments ces indications saturent l'espace visuel (page 13, mes. 108) :

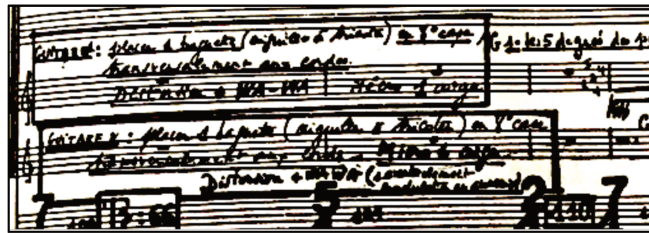


Figure 48 : Extrait de Saturne (page 13, mes. 108), Hugues Dufourt.

Dans cet exemple, Dufourt indique l'utilisation d'une baguette vers la frette numéro huit (page 13, mes. 1). Il est fréquent aussi de faire des associations d'effets. Par exemple : *phaser* + *distortion* (page 27, mes. 75), *limiter expression* + *distortion* (page 30, mes. 98). Malgré tout, l'empreinte des musiques populaires par le biais de techniques de jeu est relativement mineure.

Il importe de signaler une forme nouvelle d'écriture où l'on emploie un système à cinq valeurs sur la portée à cinq lignes pour indiquer le mouvement continue ascendant et descendant de la pédale *wah-wah* — pendant que les cordes, notées dans la portée supérieure, sont attaquées par une baguette en *glissandi* (page 13, mes. 110). Cette gradation de la modification du paramétrage, probablement une innovation, sera utilisée avec fréquence dans des œuvres ultérieures pour guitare électrique :

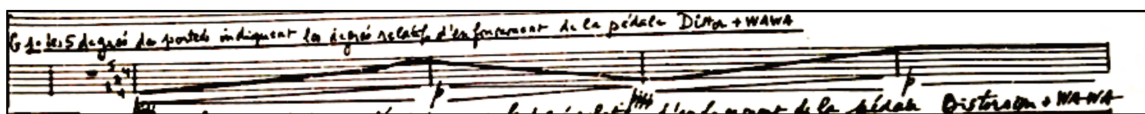


Figure 49, Extrait de Saturne (page 13, mes. 110), Hugues Dufourt.

Parfois le mouvement de la pédale *wah-wah* est gradué et cela est indiqué avec un système de numérotation où les flèches dont la trajectoire est soit vers le haut, soit, vers le bas, indiquent la direction par rapport à la gradation du paramètre (page 21, mes. 25) :

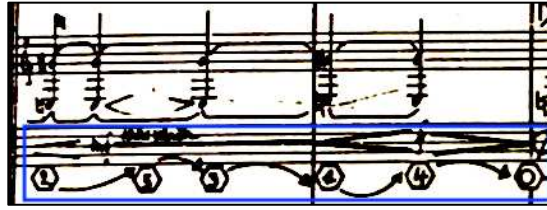


Figure 50, *Saturne* (page 21, mes. 25), Hugues Dufourt.

Le compositeur utilise le même système pour indiquer la modification des paramètres des effets, lors d'une trajectoire de caractère spécifique :

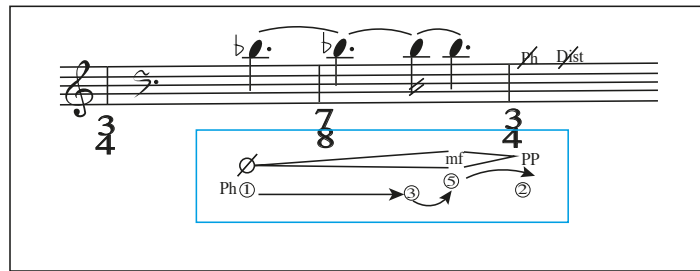


Figure 51, *Extrait de Saturne* (page 28, mes. 80), Hugues Dufourt.

Avec ces éléments, il semblerait que la contribution majeure de Dufourt à l'écriture de la guitare électrique est la recherche d'une plus grande manipulation des paramètres des effets.

11.2.2 L'Île sonnante (1990)

Cette œuvre, pour percussion et guitare électrique, dédiée à Rolf Liebermann pour son quatre-vingtième anniversaire, a été publiée chez les Éditions Salabert⁶⁵² et créé au Théâtre des Champs-Élysées le 25 septembre 1990, par Thierry Miroglio (percussion) et Claude Pavy (guitare électrique)⁶⁵³.

L'instrument électronique joue un rôle qui révèle un des aspects caractéristiques de Dufourt. Il traite l'instrument comme un dispositif purement électronique, en exploitant les possibilités sonores produites grâce au traitement du signal. Il travaille avec des couches sonores produites avec des sons « sans attaques » au moyen de la pédale de volume, à l'image des synthétiseurs. Le rôle de la guitare électrique est ambivalent, car lorsque la percussion prime, elle produit des nappes sonores en arrière-plan ; mais parfois le dispositif électroacoustique devient plus présent pour s'installer au premier plan. Comme dans certaines compositions précédemment examinées, le son électroacoustique servira de résonance pour les sons acoustiques.

⁶⁵² Hugues DUFOURT, *L'Île sonnante*, Éditions Salabert, 1990.

⁶⁵³ Pour la fiche de l'œuvre : <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/8190/>.

Deux interprétations différentes de cette pièce permettent d'observer qu'au niveau de la perception le rôle de l'instrument électronique n'est pas toujours le même pour les mêmes sections ; mais aussi que la définition sonore de chaque guitariste contribue à une conception distincte de la fonction de l'instrument dans l'ensemble. Dans la version enregistrée le 4 juin 2012 par Tom De Cock (percussion) et Yaron Deutsch (guitare électrique)⁶⁵⁴, l'instrument électroacoustique a plus de présence et le son ressemble plus d'une guitare électrique que d'un synthétiseur. Dans la version enregistrée le 16 mars 2022 au *Musik Akademie Basel*, par Paolo Fratello (percussion) et Clemens Schumacher (guitare électrique)⁶⁵⁵, les fonctions de résonateur électroacoustiques sont plus notables et le son s'approche plus d'un instrument de synthèse que d'une guitare électrique traité de manière conventionnelle.

11.2.3 La cité des Saules (1997)

Il s'agit probablement d'une des pièces pour guitare électrique solo les plus réussies du répertoire spectral. Le compositeur met les techniques de jeux spécifiques de l'instrument au service du projet, et, parce qu'il met en œuvre une gamme d'effets plus élargie qu'auparavant, en profitant ainsi des possibilités techniques de l'instrument. Ce n'est pas une pièce d'exploration, elle réunit maturité, connaissance de l'instrument et une pensée de l'électroacoustique aboutie.

La pièce a été publiée en 1997 par *Una corda Éditions Musicales*, puis chez *Éditions Lemoine*, pour guitare électrique et transformation de son, et a été dédiée à Claude Pavy⁶⁵⁶. Comme dans la plupart des partitions pour instrument solo de cette période, les premières pages sont consacrées aux indications sur les trois dimensions que constituent l'instrument. Si l'on compare avec d'autres pièces de l'époque, une particularité chez Dufourt est le détail avec lequel cette section est notée :

⁶⁵⁴ Pour la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=2RI9k6PK4I4>

⁶⁵⁵ Pour la vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=4NjqOJ_axHw

⁶⁵⁶ DUFORT, « La cité des Saules », *op. cit.* (note 407).

Type Solid-Body (sans caisse de résonance), impératif pour les sons sans attaque.

Manche 24 cases (2 octaves) avec accès facile dans les dernières cases.

Chevalet avec manette de vibrato (Whammy).

3 Micros [micro-capteurs] de préférence du type simple bobinage, numérotés ainsi :

1. Près de la touche

2. Central

3. Près du chevalet.

Tableau 4 : La cité des Saules, *Indications pour la guitare électrique.*

Ces indications sont significatives puisqu'elles montrent que le compositeur est attentif aux différentes variables qui jouent dans la détermination du son instrumental. Quand il décrit le système d'amplification, il souligne l'importance, les conséquences et les potentialités d'un dispositif adéquat : « Le système doit impérativement être stéréophonique pour tirer parti des effets, en particulier le chorus et les échos créant des effets d'espace ».

Concernant les effets, chacun est décrit et expliqué de façon détaillée pour trouver le type de son recherché. Il mentionne à titre indicatif les marques des multi-effets qui ont été utilisés pour la création. C'est un système d'effets plus complexe par rapport aux autres pièces du répertoire à la même époque. Ainsi, les effets répertoriés sont : *compresseur, préampli, ring modulator, step phaser, 2 pédales de volume, pitch shifter, chorus* et *échos (delay)*. En ce sens, il s'agit de la pièce française qui exploite le plus les possibilités matérielles de la guitare électrique à cette époque. Par exemple, dans les pages 2 et 3, le compositeur fait une description de sons utilisés tout au long de la pièce — couleur, texture et évolution—, afin de simplifier le déchiffrement. Cette solution est fréquente quand il s'agit d'un système complexe de dispositifs qui détermine substantiellement le résultat musical, notamment le timbre, mais sans faire partie de la notation habituelle.

Sans entrer dans les détails formels, la pièce comporte un enchaînement de différents accords, faisant un *processus* continu de transformation du son à partir de textures et d'alliances entre sons harmoniques et inharmoniques. Dans cette logique, la guitare électrique joue le rôle de générateur de sons fondus visant l'élaboration des textures superposées. Au même titre que Grisey, Dufourt n'exploite pas de manière épidermique les techniques de jeu ou les usages instrumentaux habituels. Au contraire, la guitare électrique est utilisée comme un instrument électroacoustique au service du projet compositionnel.

Avec ces éléments, on peut élucider quelles sont les contributions de Hugues Dufourt dans la phase d'appropriation de la guitare électrique à l'échelle historique. Dans *Saturne*, l'instrument fait fonction de vecteur d'hybridation entre l'acoustique et l'électronique, permettant se concentrer sur les aspects du timbre. Cet artefact complexe sera utile au projet spectral grâce à sa participation avec l'ensemble d'instruments électroniques, en produisant des sons saturés qu'alimentent les régions les plus denses du processus. En outre, on profite de la dimension technique pour l'harmonisation et l'orchestration de la masse sonore générale. Dufourt se distingue des compositeurs spectraux par l'utilisation d'une palette plus large d'effets pour le traitement sonore. De cette manière, la guitare électrique n'est pas un modèle de composition, mais plutôt un dispositif efficace quant au maillage de l'univers sonore instrumental avec l'univers sonore électronique. L'écriture pour guitare électrique de Dufourt se caractérise plus par l'utilisation efficace de la dimension électroacoustique que par l'utilisation de techniques de jeu novatrices. Avec ces œuvres, le compositeur contribue à une manière de manipuler le son électroacoustique de la guitare électrique de façon plus dynamique qu'auparavant.

11.3 La guitare électrique de Roger Tessier et Michaël Levinas

11.3.1 *Diffractions* (1990)

Cette pièce a été écrite pour le Groupe de Musique de Chambre Expérimentale en collaboration avec un Ensemble d'Instruments Électroniques. Ce dernier est constitué des instruments suivants : guitare électrique, onde Martenot, P.P.G.⁶⁵⁷, quatuor à cordes, *vocoder* et percussion. Les deux ensembles sont amplifiés et traités par un dispositif électroacoustique. La guitare électrique fonctionne dans l'ensemble à la fois comme un dispositif capable de réaliser des sons saturés proches du bruit blanc, comme dispositif pour créer des sons fusionnés et, finalement, comme un outil permettant la liaison entre les sons acoustiques et les sons électroniques.

11.3.2 *Scène VI, « au rivage, comme au navire »* (1994)

Comme beaucoup de pièces de l'époque, *Scène VI*, pour guitare solo a été dédiée à Claude Pavy. Elle est construite à partir d'une série des séquences de transformations du son. D'une

⁶⁵⁷ Le PPG Wave est une série de synthétiseurs analogique/numérique de la société allemande Palm Products GmbH. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/PPG_Wave.

copie du manuscrit, trouvé dans les archives du CDMC de Paris, on observe l'absence d'indications permettant de connaître le matériel instrumental dont la pièce a besoin pour être exécutée. On trouve cependant quelques pistes pour l'utilisation de la pédale de *distortion* à la fin de la pièce (deux derniers systèmes de la page 8). La technique de jeu la plus exploitée est celle du son fondu produit grâce à l'utilisation de la pédale de volume. Roger Tessier utilise une écriture proportionnelle qui lui permet, à travers le graphisme, de représenter les sonorités ou les textures sonores bruitées de la guitare électrique. On trouve un exemple de similaire en termes d'écriture dans *Iter V* (1978), pour guitare solo, de Alain Fourchette (1943-)⁶⁵⁸. Le compositeur utilise la notation graphique pour des sections où la guitare est attaquée par une pierre, par exemple, pour produire des sonorités texturales (page 5 du manuscrit).

11.3.3 Les Aragon (1997)

L'œuvre de Michaël Levinas, pour mezzo-soprano et ensemble instrumental, basée sur les poèmes de Louis Aragon (1897-1982), a été créée à Bruxelles en 1997. Elle comporte trois mouvements : *Les Yeux d'Elsa*, *C* et *Elsa-Valse*. L'ensemble instrumental est le suivant : trois percussionnistes, harpe, piano, accordéon, cymbalum, guitare, guitare électrique, violon et contrebasse.

La notation de la guitare électrique ne dépasse pas les conventions. En fait, cet instrument n'apparaît que dans le premier et le troisième mouvement. Et dans ce dernier, il le fait que dans les « refrains » 1 à 4. De ce fait, l'instrument ne joue pas de rôle particulier, mais on identifie trois fonctions sur le plan de l'orchestration :

1. Fonction de composant dans les « attaques-timbre » (clusters ou accords) ;
2. Fonction traditionnelle d'instrument d'accompagnement harmonique, « guitare rythmique », dans *Elsa-Valse* ;
3. Fonction de résonateur.

À la différence d'autres pièces du corpus ici examiné, cette musique suggère une approche aux musiques populaires sur deux dimensions clairement définies : la chanson et la valse. Il semble y avoir des traits venant des musiques extra-européennes et l'on peut l'entendre dans l'utilisation de la percussion sans pour autant introduire des sonorités connotées de la guitare

⁶⁵⁸ La création a eu lieu le 11 janvier 1978 au Centre Artistique de Rencontres Internationales, à Nice, par le compositeur François Bousch. Référence : <http://fourchette.com/oeuvres.html>. Consulté le 10 juillet 2023.

électrique. C'est-à-dire, elle n'est pas utilisée comme indice référentiel des musiques populaires, mais plutôt comme élément supplémentaire dans un contexte qui fait référence à la musique populaire.

En revanche, la pièce de Levinas, bien qu'elle ne fasse pas référence directe à une musique populaire, est chargée d'un contenu référentiel vers ces musiques. Dans ce contexte, la guitare électrique facilite la fonction d'accroche, dans le sens employé par Martin Kaltenecker⁶⁵⁹. Chez Tessier, l'instrument est utilisé pour sa capacité à faire des sons électriques fondus « sans attaque » et avec le son qui fait sa spécificité : la saturation à travers la *distortion*. De son côté, Levinas profite moins de ces ressources instrumentales, en restant dans la fonction traditionnelle de « guitare rythmique ».

Comme pour la plupart des compositeurs ici examinés, chez Tessier, la notation de la guitare électrique passe par l'utilisation de graphismes décrivant la trajectoire du geste instrumental ou représentant le son électronique, qui est, par ailleurs, en accord à « une esthétique sonore aérienne, de textures et de nappes »⁶⁶⁰. De même pour le rôle dans l'orchestration où l'instrument est un générateur des sonorités propres de l'univers électroacoustique. L'utilisation de l'ensemble d'instruments électroacoustiques constitue ainsi un dispositif d'orchestration efficace, adhérent au principe d'organisation par familles d'instruments hérités du passé.

⁶⁵⁹ Martin KALTENECKER, « Fausto Romitelli en son temps », *Circuit*, vol. 24, n° 3, 2014, p. 13. URL : <https://doi.org/10.7202/1027607ar>.

⁶⁶⁰ QUINTANS et LÄHDEOJA, *op. cit.* (note 390), p. 5.

11.3 La guitare électrique de Tristan Murail

11.3.1 Les nuages de Magellan (1973)

Cette pièce a été la première où Tristan Murail a exploré l'utilisation de la guitare électrique. Sur le plan des effectifs instrumentaux, elle est constituée de deux ondes Martenot, guitare électrique et percussions⁶⁶¹.

Quant aux effets utilisés, la partition demande : une pédale de *distortion*, une pédale *wah-wah*, et une guitare avec une manette de *vibrato* (pour actionner un chevalet mobile). Le compositeur ajoute trois indications sur la deuxième page pour préciser le type de sonorités à rechercher :

1. « [A] Ondes 1-2 et guitare : à l'aide de la genouillère de timbre ou de la pédale wahwah, faites fluctuer lentement le timbre, dans l'esprit de la tampoura indoue ».
2. « [F] Mesure (3) la guitare comme un simple coloration des ondes, en 2nd plan. »
3. « [K] Mesure (3) la Guitare bien fondue dans les Ondes. »

Tableau 5 : Les nuages de Magellan, Indications pour la guitare électrique

Si l'on regarde de près ces trois indications, elles signalent la fonction de la guitare électrique dans l'ensemble instrumental. Il s'agit, comme dans les pièces précédemment examinées, d'un instrument dont l'« hétérogénéité des timbres », comme disait Jean-Claude Risset, permet la création des sons fusionnés, mais aussi de « colorer » la sonorité de l'ensemble. On observe trois caractéristiques sur le plan de l'orchestration :

1. Composant de sons complexes de double dualité de nature électronique (*continuum/discontinuum* : harmonique/inharmonique) ;
2. Élément constituant une couche sonore en transformation graduelle avec des variantes internes (*vibrato* de différentes vitesses, trilles et *trémolos*) ;
3. Clarté entre un univers sonore bruité, ou saturé, et l'univers électroacoustique.

Dans cette œuvre Murail n'utilise pas des techniques de jeu particulières. En fait, la guitare électrique fait des motifs mélodiques, harmoniques, ainsi que des notes tenues et des accords ;

⁶⁶¹ Tristan MURAIL, *Les Nuages de Magellan : pour deux ondes Martenot, guitare électrique et percussion*, Éditions Françaises de Musique, 1973.

c'est-à-dire, on est encore sur le registre de l'usage conventionnel de la guitare et probablement selon les principes mélodiques (guitare *lead*) et harmoniques (guitare rythmique) des musiques populaires. Concernant la notation, comme la plupart des compositeurs de cette génération, Murail utilise le graphisme et la notation proportionnelle, représentant ainsi des sonorités électroacoustiques (pour les ondes Martenot), les gestes instrumentaux et les techniques de jeu. De cette manière, l'écriture est fondée sur la création des textures à travers des gestes régis par la probabilité de l'action. Avec cette pièce, on voit une tendance à l'hybridation des genres musicaux venant des pratiques populaires. Les empreintes semblent venir du *rock psychédélique* (page 8, système 1, mes. 2) et des musiques extra-européennes, dans une logique de recherche de ce qui deviendra par la suite la méthode spectrale et qui aboutira à une exploration hybride dans la pièce *Vampyr* !

11.3.2 Contes cruels (2007)

Cette œuvre pour deux guitares électriques et orchestre a été écrite suite à une commande de la Radio Néerlandaise pour l'*Output Festival* en 2007⁶⁶². La partition fut éditée par Henry Lemoine et la date de création est le 28 septembre de la même année. Les guitaristes qui ont participé à sa création furent Wiek Hijmans et Seth Josel avec la Radio Kamer Filharmonie.

Ce qui va changer dans l'écriture à l'égard des pièces antécédentes de Murail est la spécification de l'amplification et l'accordage d'un quart de ton plus haut pour la deuxième guitare. Quant aux effets, Murail demande les plus fréquents à l'époque : pédale de volume, *ring modulator*, *écho* (delay), *réverbération* (Reverb), *Enveloppe filter* (Dr. Q.) et *phase shifter*.

Concernant le rapport des deux instruments électroacoustiques et l'orchestre :

1. Les guitares électriques génèrent un motif intercalé qui déclenche une sorte de résonance orchestrée (page 1, mes. 1 ; page 2, mes. 2) ;
2. La sonorité des deux guitares fusionnent comme les composants d'une masse sonore spécifique, ce qui produit comme des « éclairs de couleurs » (page 12) ;
3. Les guitares électriques servent à imiter les sons des cloches (page 8, mes. 3),
4. Les guitares électriques sont utilisées comme des composants d'un accord-timbre ou dans les attaques en *tutti* (page 32, mes. 5).

⁶⁶² Tristan MURAIL, *Contes Cruels : pour deux guitares électriques et orchestre*, Editions Henry Lemoine, 2007.

Pour les techniques de jeu, Murail reste dans la convention et se distingue uniquement par l'utilisation d'un *vibrato* bien marqué (page 60, mes. 1).

Le travail de Murail avec la guitare électrique est caractérisé par son approche de la musique *rock*. Dans *Les nuages de Magellan* (influence du *rock psychédélique*), dans *Vampyr !* (influence du *heavy metal*), et, plus subtilement, dans *Contes cruels*. Dans les *Nuages de Magellan*, la guitare électrique affirme un rôle d'accroche faisant appel aux sources populaires, mais aussi la fonction d'instrument permettant l'écriture d'un son électroacoustique : elle est une composante des sons fusionnés, obtenus « sans attaque », et un élément pour colorer la sonorité de l'ensemble. La guitare électrique produit des sons exploitant les dualités *continuum/discontinuum* et harmonique/inharmonique. Une fonction similaire a lieu dans *Vampyr !* où l'instrument non seulement joue le rôle d'accroche, mais elle contribue à sa définition du timbre dans la mesure où il s'installe une dimension sonore inharmonique spécifique : la saturation. Concernant *Contes Cruels*, Murail fait fonctionner les guitares comme moteur du résonateur orchestral —moyen d'orchestration et moyen d'harmonisation— sans exploiter directement ses propriétés connotées. Dans *Les Nuages de Magellan*, les sonorités de cet instrument sont utilisées comme éléments constituant une couche sonore en transformation graduelle avec des variantes internes (*vibrato* de différentes vitesses, trilles et *trémolos*) à l'image des techniques venant de micro-polyphonie de Ligeti ; elle s'intègre à une nature sonore bruitée ou saturée de l'univers électroacoustique. Murail ne propose aucune invention en termes de modes de jeu ; au contraire, il s'approprie des techniques habituelles dans les pratiques populaires afin de les intégrer à son propre langage.

Pour conclure, examiner les fonctions de la guitare électrique dans la phase d'appropriation, du point de vue de l'orchestration, a permis d'affiner quelques éléments de la réflexion historique. D'abord, pour les fondateurs de la musique spectrale, la fonction de la guitare électrique consiste fondamentalement à être un dispositif permettant l'exploration des sons électroacoustiques sans passer nécessairement par l'empreinte des techniques de jeu ou des usages fréquents dans la musique populaire. En ce sens, l'utilisation de l'instrument se détache, à différents degrés, du caractère lié à certains aspects de la culture, pour s'approcher de la recherche dite spectrale. Ensuite, on observe que la guitare électrique n'a pas servi de modèle de composition, mais plutôt d'artefact efficace pour le projet compositionnel, grâce aux possibilités qu'elle offre. Quant à la notation, les compositeurs se sont servis du graphisme et de la notation proportionnelle pour représenter les sons de nature électroacoustique et leurs trajectoires. Cette stratégie a été utile, mais elle ne répond pas complètement au besoin d'une

notation adaptée aux sonorités produites par un dispositif électroacoustique. Enfin, pour les compositeurs spectraux, la guitare électrique constitue un outil des spécificités qui permet d'explorer certaines catégories du son électroacoustique, dans un contexte mixte : 1) l'instrument opère dans un univers à la fois harmonique et inharmonique dont la spécificité timbrale est la saturation, 2) l'instrument intègre simultanément des caractéristiques de l'instrumental acoustique et électroacoustique, 3) utilisation de sons fusionnés « sans attaque » au moyen de l'archet, le *Ebow* ou le *bottleneck*, avec des opérations de variation interne de la texture au moyens des effets électroacoustiques (*trémolo*, *vibrato* et échos) , 4) l'instrument fait partie d'un groupe d'instruments de nature similaire où les alliages orchestraux fonctionnent efficacement — harpe, accordéon, orgue Hammond, ondes Martenot et percussions métalliques.

PARTIE V – MUTATIONS À L'ŒUVRE

*El mundo se te da en fragmentos / en astillas:
de 1 rostro melancólico vislumbra 1 pincelada
del Durero
de 1 alguien feliz su mueca de payaso aficionado
de 1 árbol: el tembladero de pájaros sorbién-
dole la nuca
de 1 verano en llamas atrapadas pedazos de uni-
verso lamiéndose la cara
el momento en que 1 muchacha inenarrable
se rasga la camisola oaxaqueña
exactamente junto a la medialuna de sudor de
las axilas
& mas allá de la cascara esta la pulpa / & como
1 extraño regalo del ojo la pestaña
Quizás ni el carbono 14 será capaz de recons-
truir los hechos verdaderos
Ya no son los tiempos en que 1 pintor
naturalista
rumiaba los excesos del almuerzo
entre movimientos de gimnasia sueca
& sin perder de vista los tonos azules de
flores que no habría adivinado ni en sus mas
dulces pesadillas.*

Mario Santiago Papasquiaro,
Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger (2008).

CHAPITRE 12 : RÉPONSE ESTHÉTIQUE

La transformation des pratiques instrumentales passe par l'exercice du projet esthétique, car la démarche compositionnelle peut être motivée par la mise en question des conventions et la mise en pratique des nouvelles formes d'exécution. Depuis cette perspective, la récente restauration, édition et publication de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966), pour guitare électrique, du compositeur états-unien Morton Feldman (1926-1987), offre une voie intéressante à examiner⁶⁶³. Grâce à l'analyse de la partition on tentera de prouver que la force de l'idée artistique facilite la mutation des pratiques au-delà du spectre d'influence que la culture musicale dominante peut exercer sur le plan de l'idéal sonore. En faisant partie de l'École de New York, dont John Cage a été une des figures centrales, Feldman a contribué au bouleversement des conventions européennes, notamment au sujet de l'écriture musicale. Dans son apparente simplicité, cette pièce est un cas significatif qui permet de mieux comprendre les réponses esthétiques des artistes face à l'hégémonie de la culture musicale. Pour l'élaboration du matériau, le compositeur n'emprunte à la tradition populaire aucune de ses ressources, ce qui, en revanche, sera fréquent dans les phases historiques ultérieures. Feldman, fait un virage vers l'extrême opposé lorsqu'il propose avec la partition, un dispositif d'écoute qui se détache complètement de l'*aura* instrumentale⁶⁶⁴. La proposition est simple mais effective, car en s'éloignant du trait culturel qui entourait l'instrument, le compositeur neutralise les opérations compositionnelles fréquentes. Ainsi, l'esthétique de Feldman, caractérisée par la recherche d'une temporalité non structurée et d'une écoute contemplative, tracera un chemin alternatif pour l'écriture instrumentale. D'où les questions suivantes : Quelle est la contribution de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* au répertoire pour guitare électrique ? Quelles leçons peut-on tirer de cette expérience quant à l'écriture pour cet instrument ?

⁶⁶³ MORTON FELDMAN, *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*, New York : Editions Peters, 2015, 16 p.

⁶⁶⁴ Helmut Lachenmann décrivait « aura » comme le « royaume des associations d'idées, des souvenirs, des prédéterminations archétypales et magiques » (idée qui, par ailleurs, est héritée de la réflexion sur l'idée de l'artiste du philosophe Walter Benjamin). Rainer NONNENMANN, « Helmut Lachenmann : son et structure », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Paris : [s.n.], 2013 (II/2), p. 1673.

Partons de la proposition suivante :

The Possibility of a New Work for Electric Guitar illustre le rapport dialectique entre la ou les traditions culturelles attribuées à l'instrument et le projet esthétique du musicien. En s'éloignant de la première, l'exploration des nouvelles formes de conception instrumentale sont possibles ; en s'approchant du programme compositionnel, la radicalisation du projet esthétique se rend efficace.

12.1 L'idée du temps

12.1.1 Musique feldmanienne

L'École de New York désigne un petit groupe de compositeurs états-uniens qui ont proposé de créer un lien étroit avec les arts plastiques, avec des personnalités de l'expressionnisme abstrait telles que Jackson Pollock (1912-1956), Robert Rauschenberg (1925-2008) ou Jasper Johns (1930-). Ce groupe hétérogène de compositeurs est constitué par John Cage (1912-1998), Earle Brown (1926-2002), Morton Feldman (1926-1987) et Christian Wolff (1934-) :

Cage, Brown, Feldman et Wolff, dont les visées esthétiques sont d'emblée fortement individualisées, ont en commun la volonté d'exister hors des normes stylistiques en vigueur à l'époque, marquées d'un côté par les conséquences du néo-classicisme, d'un autre par une soumission aux principes de l'école de Vienne. Une admiration mutuelle les relie, ainsi qu'une aspiration à l'invention et à la découverte, en marge des garde-fous scolastiques⁶⁶⁵.

De manière particulière, Feldman se positionne avant tout comme un observateur du matériau. Sa préoccupation est d'aller à la recherche du son par le biais de l'effacement des critères esthétiques imposés par la tradition :

Cette concentration sur la matière sonore, d'où se déduit nécessairement toute création, l'amène à prendre ses distances vis-à-vis d'attitudes pseudo-littéraires qui ne sont en définitive que des faux-fuyants par rapport aux questions inhérentes à la pensée musicale stricto sensu⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ Jean-Yves BOSSEUR, « L'école de New York », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, France : Symétrie, 2013 (vol. 1/2), p. 623.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

En vertu de cette logique, les œuvres de Feldman donnent un statut prioritaire au silence et à l'économie de moyens :

Le projet de Feldman s'oriente ainsi dans le sens d'une nouvelle forme d'exploration de la dimension spatiale propre à la notation musicale. Feldman considère alors la partition comme un « repère spatio-temporel »⁶⁶⁷.

Un élément fondamental est le rapport au temps. Dans l'ouvrage *La musique de Morton Feldman, ou, Le temps en liberté* (2006), Philip Gareau propose une étude à partir des textes, des entretiens et des analyses des œuvres, pour déterminer à la fois le sens que l'on a voulu donner (à l'œuvre) et pour mieux comprendre sa signification sur le plan philosophique. En effet, pour Feldman le temps est un phénomène intimement lié au son et, en matière de perception, il cherche à effacer chez l'auditeur les procédés de mémorisation et d'anticipation. Autrement dit, le « temps non structuré » de Feldman est une tentative de faire entendre un temps qui ne s'entend pas. Ainsi, du point de vue philosophique, le temps est conçu comme un absolu ontologique, un phénomène précédant l'existence⁶⁶⁸. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les œuvres de l'époque de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*, qui se caractérisent par l'utilisation de sons subtils, doux et libres dans leur durée. Le concept de ligne se configure pour chaque instrument selon son propre parcours dans une situation d'ensemble. Il s'agit de proposer différentes tentatives de représenter le temps et ses conséquences perceptives.

12.1.2 Genèse de l'œuvre

The Possibility of a New Work for Electric Guitar a été publiée en 2015, vingt-huit ans après la mort du compositeur, par les éditions Peters, selon une reconstruction du guitariste Seth Josel. Dans le commentaire qui apparaît dans la partition, Josel explique la démarche suivie pour la reconstitution de la pièce, qui a commencé en 2008 : il a travaillé à partir de l'enregistrement d'un concert réalisé par Christian Wolff, en 1966, à qui la pièce a été dédiée. En 1967, le manuscrit est resté perdu pendant quelques années. Durant la période liminaire avant sa disparition elle fut jouée trois fois :

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 631.

⁶⁶⁸ Philip GAREAU, *La musique de Morton Feldman, ou, Le temps en liberté*, Paris? : L'Harmattan, 2006 (Univers musical), 202 p.

1. En 1966 dans le *Library and Museum of the Performing Arts* de New York ;
2. Le 29 juillet 1966 au Studio de Radio KPFA de San Francisco à Berkeley, California ;
3. En mai 1967, à l'Université de Harvard.

Quelles motivations avait Feldamn pour écrire une pièce pour guitare électrique ? D'abord, évidemment, la commande de Christian Wolff. Mais, en parallèle, il y a une raison d'ordre esthétique qui était celle de se détacher de l'aspect connoté de l'instrument :

I wrote a piece for electric guitar, and I tried to overcome the fact of an electric guitar. And so Christian [Wolff] came over to the house and I had him try various things, very strange things and strange registers, and when it didn't sound like an electric guitar, I wrote it down (laughs)[...]⁶⁶⁹.

Dans le même esprit est l'explication de Christian Wolff à propos du processus de création :

Sometime in, I think, 1966, when I had become interested in working with electric guitar, I asked Morty would he consider writing for it. I offered to come over with the guitar to show him what I thought it could do and how it sounded. He agreed, and when I came we immediately set to work, he at the piano, playing a chord: "can you do that?" I could. "How about this?" With some contortions (the guitar was laid flat so I could better see what I was doing – I'm not a guitar player, and this way I could finger and pluck with either hand), yes. "This?" Not quite. "Now" (with changed voicing, or a new chord)? By the amount of time we were able to concentrate on the work. The sound, the chords or single notes, were ferred to the guitar within that instrument's capacities (sometimes adding one of its particular features, the ability to make small slides with a vibrato bar).

When we finished he gave me the music he'd written. I played the piece – it was called THE POSSIBILITY OF A NEW WORK FOR ELECTRIC GUITA R – three times in public, at Harvard University, at the studio of station WKFA in San Francisco, and at the Library and Museum of the Performing Arts in New York City. I kept the music – there was only the one copy – inside my guitar case. A few months later guitar and case were stolen out of our car⁶⁷⁰.

Il y a deux éléments à tenir en compte : le projet esthétique diffère des approches conventionnelles et la méthode a été un travail collectif sur un instrument que le compositeur

⁶⁶⁹ Traduction de l'auteur : « J'ai écrit un morceau pour guitare électrique, et j'ai essayé de surmonter le fait d'une guitare électrique. Et donc Christian [Wolff] est venu à la maison et je lui ai fait essayer diverses choses, des choses très étranges et des registres étranges, et quand ça ne sonnait pas comme une guitare électrique, je l'ai écrit (rires) [...] » MORTON FELDMAN, *op. cit.* (note 668), p. 8.

⁶⁷⁰ Note : Pour la traduction du texte en entier, se référer à l'Annexe du Chapitre 12. *Ibid.*, p. 9.

ne maîtrise pas nécessairement. On peut tracer des éléments complémentaires par rapport au processus de création à partir de la description que Feldman fait de l'écriture du cycle *Durations* (1960-1962)⁶⁷¹ :

*Si, sur le papier, ces pièces paraissent identiques, elles furent en réalité conçues tout à fait différemment. Dans Durations I la qualité des instruments particuliers jouant ensemble suggérait un kaléidoscope sonore rigoureusement écrit. Pour y parvenir, j'ai écrit chaque partie individuellement, choisissant des intervalles qui semblaient effacer ou annuler chaque son, aussitôt que l'on entendait le suivant*⁶⁷².

12.2 La formalisation du temps

12.2.1 Nouvelle possibilité

La partition n'a pas d'indications particulières concernant le type d'instrument ou dispositif d'amplification. En revanche, le titre décrit une « guitare électrique », et la partition laisse entendre que l'instrument doit être dotée d'un système de vibrato (*whammy*). Les quatre premières pages contiennent un texte explicatif sur la démarche de reconstruction de la partition : il y en a deux versions, la reconstruction de Seth Josel (2013) et la version à partir de l'enregistrement de Christian Wolff (1966).

Pour étudier le contenu immanent, on a utilisé la version faite par Josel⁶⁷³ pour d'abord identifier les matériaux selon leurs caractéristiques propres et puis on a fait un diagramme formel, comme cela a été proposé par Jean-Marc Chouvel pour l'étude cognitive du temps musical⁶⁷⁴ :

⁶⁷¹ Morton FELDMAN, *Durations I*, Peters, 1962 ; Morton FELDMAN, *Durations II*, Peters, 1961 ; Morton FELDMAN, *Durations III*, Peters, 1961 ; Morton FELDMAN, *Durations IV*, Peters, 1962.

⁶⁷² Morton FELDMAN, Jean-Yves BOSSEUR et Danielle COHEN-LEVINAS, *Écrits et paroles*, Dijon : les Presses du réel, 2008 (Fabula), p. 187-188.

⁶⁷³ MORTON FELDMAN, *op. cit.* (note 668), p. 14.

⁶⁷⁴ CHOUVEL, *op. cit.* (note 75).

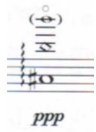
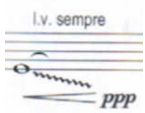
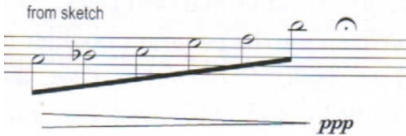

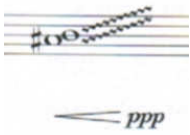
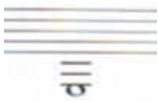
Numération	Matériau ⁶⁷⁵	Description
1		<p>Accord brisé constitué de deux, trois ou quatre notes. Celui-ci, finit toujours par un son harmonique.</p>
2		<p>Note tenue jouée en crescendo jusqu'à <i>ppp</i>, en faisant descendre la hauteur avec un glissando provoqué par la manette de vibrato et une indication de <i>lasciare vibrare</i>. Il importe de signaler que le régulateur de la dynamique va en crescendo vers un triple <i>piano</i>. Ce qui permet d'infère que le son de départ et le silence.</p>
3		<p>Une échelle de hauteurs jouées consécutivement dans un decrescendo jusqu'à <i>ppp</i>. La durée de chaque note est d'une blanche, sous-entendu que la valeur est relative et proportionnelle. La direction est toujours du grave vers l'aiguë.</p>
4		<p>C'est un ornement de deux éléments, joués de manière consécutive et rapidement. Il apparaît qu'une seule fois.</p>
5		<p>Un intervalle de seconde mineure qui glisse vers le haut par la manette de vibrato. Il apparaît qu'une seule fois.</p>
6		<p>Note tenue sans aucune indication d'attaque ou dynamique.</p>

Tableau 6 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, liste de matériaux.

⁶⁷⁵ Attention : Toutes les notes de ce tableau sont écrites en clef de Sol comme est l'habitude pour la guitare électrique.

Le diagramme formel est constitué d'un axe vertical, où l'on a une typologie des matériaux auxquels on a assigné une identité numérique de 1 à 6, et, d'un l'axe horizontal, pour identifier les événements séquentiels :

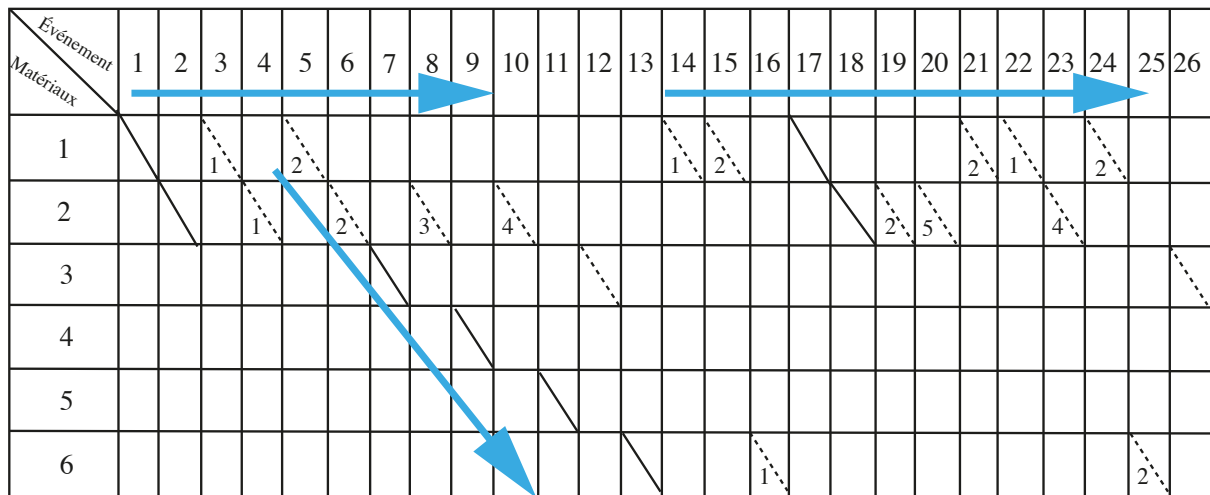


Figure 52 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, *diagramme formel*.

Le diagramme permet d'apprécier que les six premiers événements font une sorte de section de présentation quasi statique du matériau. Le caractère varié des éléments et la temporalité de la pièce empêchent de repérer la séquence qui se répète dans cette première partie. Ensuite, on observe un mouvement évolutif où apparaissent quatre nouveaux éléments intercalés par un retour à un matériau déjà présenté. Sur la fin, on arrive à une reprise sur l'événement 17-18, ce qui pourrait être considéré comme une troisième partie de caractère changeant. Les variantes du premier et deuxième matériau, sont présentées de façon intercalée.

12.2.2 Durations

La seule pièce que Feldman a écrite pour la guitare électrique s'inscrit dans une période où il réfléchit sur la durée de l'évènement sonore et sur de la possibilité de synchronie relative, à partir de la subjectivité des instrumentistes. Il se servira pour cela d'une écriture où il n'y a ni mesures, ni valeurs rythmiques précises, uniquement les valeurs de hauteur disposées dans l'espace proportionnel de la partition. De ce type d'écriture résulteront *Last Pieces* (1959)⁶⁷⁶, pour piano et *Durations I-V* (1961-1962)⁶⁷⁷, mais aussi *For Franz Kline* (1962)⁶⁷⁸, pour

⁶⁷⁶ Morton FELDMAN, *Last Pieces : Piano*, Peters, 1961.

⁶⁷⁷ *Durations I* (1961), pour flûte alto, piano, violon et violoncelle ; *Durations II* (1961), pour piano et violoncelle ; *Durations III* (1961), pour violon, tuba et piano ; *Durations IV* (1962), pour vibraphone, violoncelle et violon ; *Duration V* (1962), pour piano, célesta et cor.

⁶⁷⁸ Morton FELDMAN, *For Franz Kline*, Peters, 1962.

violoncelle, violon, chimes, piano, soprano et cor, et *Christian Wolff in Cambridge* (1963)⁶⁷⁹, pour chœur mixte *a capella*.

The image shows a page of a musical score titled "CHRISTIAN WOLFF IN CAMBRIDGE" by Morton Feldman (1963). The score is for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The tempo/mood is marked "VERY SOFT". The score consists of three systems of staves. The first system has four vocal staves (S, A, T, B) and a piano accompaniment. The second system has four vocal staves and piano accompaniment. The third system has four vocal staves and piano accompaniment. The music is written in a minimalist style with sparse notes and rests.

Figure 53 : *Christian Wolff in Cambridge*, Morton Feldman.

Au-delà des différences évidentes quant à l'instrumentation, il faut souligner quelques éléments intéressants :

- *The Possibility* est la seule pièce où apparaissent de manière systématique les régulateurs de la dynamique — à l'exception de *Christian Wolff in Cambridge*.
- Les ornements apparaissent également de façon éphémère :

⁶⁷⁹ Morton FELDMAN, *Christian Wolff in Cambridge*, Peters, 1963.

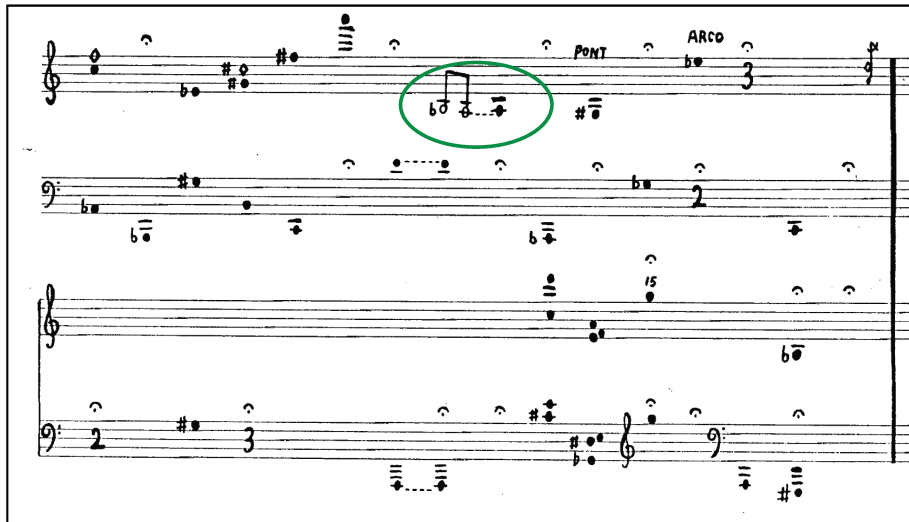


Figure 54 : Extrait de *Durations III*, « *Very Slow* », Morton Feldman.

- Ces pièces partagent avec *The Possibility* le fait d'explorer des qualités différentes en termes de timbre : « pizz » (*pizzicato*), « arco » (*archet*), « sor » (*sourdine*), pour les corde et l'utilisation de la manette pour faire un *glissando*, pour la guitare. Il s'agissait pour Feldman de permettre « aux instruments d'avoir leur propre couleur individuelle »⁶⁸⁰.

Figure 55 : Extrait de *Durations I*, Morton Feldman.

- Un événement similaire à la séquence des notes échelonnées apparaît dans la pièce pour quatre pianos. On observe que la « phrase » est liée par une barre et la tête de note est blanche :

⁶⁸⁰ FELDMAN et al., *op. cit.* (note 677), p. 188.

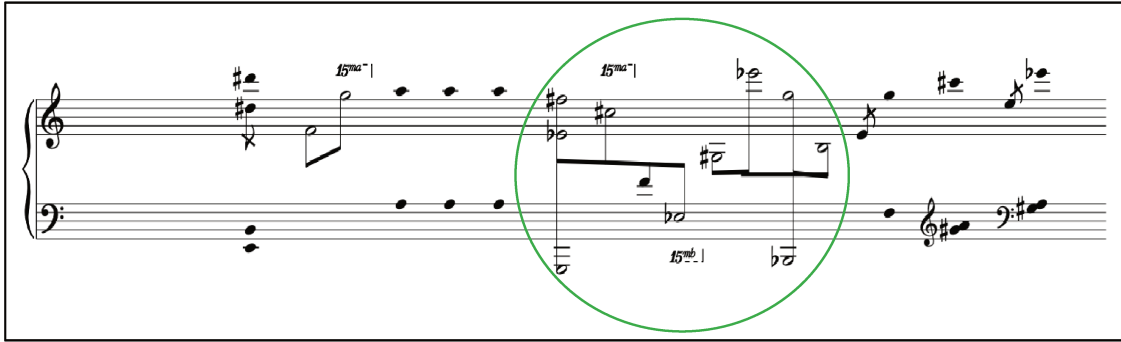


Figure 56 : Extrait de Piece for 4 pianos, Morton Feldman.

En fait, la reconstruction de *The Possibility* n'a pas d'indications spécifiques sur la modalité du jeu instrumental. L'étude d'autres partitions permet de proposer quelques pistes :

- « *Slow. Soft. Durations are free* » (*Last Pieces*).
- « *The duration of each sound is chosen by the performer* » (*Durations II*).
- « *All beats are slow. Sounds should be played with a minimum of attack. Dynamics are very slow* » (*Durations II*).
- « *Graces notes should not be played too quickly* » (*Durations III*).
- « *All beats are slow and not necessarily equal* » (*Piece for 4 pianos*).

12.3 La récréation du temps

12.3.1 Souvenir historique

On a un seul élément pour appréhender le niveau esthétique de cette pièce. Il s'agit d'un témoignage de Richard Bjorkman – cité dans la notice historique de la partition – lors de la troisième représentation à l'université de Harvard :

*There was something delightfully incongruous about seeing the soft-spoken Christian Wolff, conservatively-dressed in a suit, playing a very soft, very slow piece by Morton Feldman on an instrument associated almost exclusively (at least at that time) with rock music*⁶⁸¹.

Ce témoignage confirme une des motivations esthétiques de l'œuvre : aller à l'opposé des conventions stylistiques auquel l'instrument est associé, en essayant de se détacher du caractère connoté. De ce fait, le titre *The Possibility of a New Work* est en lui-même la manifestation

⁶⁸¹ Traduction de l'auteur : « Il y avait quelque chose de délicieusement incongru à voir Christian Wolff, à la voix douce, vêtu d'un costume conservateur, jouer une pièce très douce et très lente de Morton Feldman sur un instrument associé presque exclusivement (du moins à cette époque) à la musique rock ». MORTON FELDMAN, *op. cit.* (note 668), p. 8.

ouverte du projet esthétique. Le processus de composition part d'une collaboration entre le compositeur et l'interprète. Cette fois-ci, il ne s'agissait pas d'un guitariste professionnel avec une maîtrise instrumentale et une connaissance spécifique. Même si la pièce ne présente aucune difficulté formelle ou technique, le compositeur a voulu corroborer les sonorités en faisant jouer au guitariste les sons sortis du piano. *The Possibility* est une œuvre dont le processus de composition n'est pas celui, traditionnel, qui fait passer l'écriture par la représentation sonore et l'abstraction du son, mais plutôt celui qui porte sur une expérience directe avec le son.

12.3.1 Interprétation du temps

Un dernier élément à noter concerne les différences entre interprétations par rapport à la temporalité. Si l'on observe le **Tableau 24** (Annexes : Chapitre 12), les quatre interprétations examinées offrent deux éléments de réflexion :

1. La durée des notes et des accords diffère beaucoup d'une interprétation à l'autre, mais fondamentalement la question est de savoir si les notes doivent résonner librement, s'il faut suivre une sorte de legato entre un événement et l'autre, ou plutôt ne suivre aucun principe ;
2. Les durées diffèrent, mais se répartissent entre deux valeurs moyennes : 04:11 à 04:53 ; ou 07:41 à 08:00.

Il faut pour conclure mentionner que la version à laquelle se réfèrent les interprètes est celle qui a été reconstruite par Josel, à partir des esquisses et de l'enregistrement du concert réalisé par Christian Wolff. Il faut noter également que la plupart des interprètes (3 sur 4) ne suivent pas avec rigueur les indications de puissance sonore et que, malgré la simplicité de la partition, on trouve quelques erreurs de lecture et une variété d'interprétation des symboles.

CHAPITRE 13 : HYBRIDATION FORMELLE

On peut affirmer que *Vampyr !* (1984) est actuellement une des pièces les plus reconnues du répertoire contemporain pour guitare électrique solo. À presque quarante ans de sa création au Festival d'Anger en 1987 par Claude Pavy, elle bénéficie d'un nombre important d'interprétations. À leur tour, les chercheurs ont déjà commenté de cette œuvre, en examinant le contexte historique, le rapport entre la méthode spectrale et les caractères stylistiques du *rock* et quelques éléments sur le matériau et la forme⁶⁸².

De cette littérature, on peut signaler la thèse doctorale de Thomas Jameson dont le titre est *Negotiating the Cross-Cultural Implications of the Electric Guitar in Contemporary Concert Music* (2017). Jameson consacre un chapitre à l'analyse de *Vampyr !* visant à décrire le matériau issu de la méthode spectrale, mais aussi à réfléchir sur les aspects de l'identité culturelle de la guitare électrique dans ce contexte⁶⁸³. Les observations du chercheur seront présentées en forme d'article avant la publication de la thèse en intégrant quelques éléments supplémentaires⁶⁸⁴.

Jameson part du constat général — sur lequel tous les chercheurs semblent être d'accord —, que la guitare électrique, grâce à la force de son identité culturelle, est un des instruments les plus iconiques des XX^e et XXI^e siècles. Ainsi, pour situer la guitare électrique dans notre époque, le chercheur fait appel à la versatilité qui lui a permis de s'adapter à des contextes sociaux et culturels divers, comme le signalent également le guitariste Wiek Hijmans, lorsqu'il parle d'un instrument « caméléon »⁶⁸⁵. En ce sens, Jameson fait des associations entre l'utilisation de la guitare et les mouvements contestataires des années 1960, et il interroge des sujets tels que la masculinité, le racisme et le renforcement de l'ordre social établi — marginalisation de la femme et des minorités ethniques, l'influence de la commercialisation de la musique⁶⁸⁶. Ces associations sont également évoquées par Hijmans dans sa conférence à l'IRCAM, en 2010⁶⁸⁷. Fondé sur une problématisation propre aux *cultural studies*, l'auteur signale l'existence d'un élitisme entre la musique savante et la musique populaire. Et pour cela, il utilise comme stratégie de son enquête l'approche analytique fondée sur une conceptualisation venant des musiques populaires. En dehors de la littérature spécialisée, deux

⁶⁸² ALLA, *op. cit.* (note 77), p. 154 ; SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 124-125.

⁶⁸³ JAMESON, *op. cit.* (note 93), p. 19-34.

⁶⁸⁴ JAMESON, *op. cit.* (note 94).

⁶⁸⁵ HIJMANS, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création.*, *op. cit.* (note 268) ; SETH et WIEK, *op. cit.* (note 572).

⁶⁸⁶ JAMESON, *op. cit.* (note 94), p. 22.

⁶⁸⁷ SETH et WIEK, *op. cit.* (note 572).

aspects sont fréquemment mentionnés dans les discours des compositeurs et des interprètes. Pour les premiers, l'opinion esthétique tourne l'idée que la reconnaissance de l'œuvre réside plus dans le prestige du compositeur que dans ses valeurs esthétiques propres. Pour les seconds, la question porte plutôt sur le rôle de l'interprète dans la détermination du timbre instrumental et les aspects relatifs au corps lors de l'interprétation.

Dans ce contexte, quelle est la contribution de *Vampyr !* au répertoire savant pour guitare solo ? De quels éléments immanents est-elle constituée et en quoi cela fait singularité ? À quels problèmes se confronte l'écriture par rapport à sa réalisation sur le plan du son électroacoustique ? Pour y répondre, partons de l'axe de travail suivant :

La contribution majeure de Vampyr ! est d'un registre historique. Elle fait preuve des expériences réussites d'hybridation formelle et stylistique des pratiques savantes (le projet spectral) et populaires (le rock), attribuées plus tard aux manifestations post-modernes. Ainsi, dans la phase d'appropriation des ressources instrumentales cette œuvre permet la réflexion autour du rôle du guitariste dans la formalisation, face à l'horizon de détermination et indétermination de l'écriture du son électroacoustique.

13.1 Au seuil du rêve

13.1.1 Le projet d'intégration

Il convient de compléter les éléments déjà exposés sur la musique spectrale précédemment (Chapitre 11) afin mieux comprendre le contexte historique de la composition *Vampyr !* :

La nouveauté recherchée par les compositeurs spectraux, ne portait pas seulement sur la transformation de type épistémologique⁶⁸⁸, ni sur son caractère de réponse aux présupposés du sérialisme intégral⁶⁸⁹ ; elle portait aussi sur une revendication de nouveautés qui obéit plus à une logique d'intégration qu'à une rupture avec la tradition :

Là où la musique sérielle, contrainte de rejeter les polarités de la musique tonale pour assurer sa cohérence fondée sur l'absence de la hiérarchie, relevait d'une

⁶⁸⁸ DUFOURT, *La musique spectrale*, op. cit. (note 76).

⁶⁸⁹ LELONG, op. cit. (note 76), p. 11 ; Jérôme BAILLET, *Gérard Grisey : fondements d'une écriture*, Paris : L'Itinéraire : L'Harmattan, 2000 (Collection Musique et musicologie), p. 56 ; MURAIL, « Questions de cible », op. cit. (note 639), p. 147-172.

*logique de l'interdit, la musique spectrale, parce qu'elle a su restituer ces polarités et régularités dans un contexte unificateur, relève d'une logique de l'intégration*⁶⁹⁰.

Quant aux modalités opératoires, le spectralisme comme méthode de composition se caractérise, dans la première étape, par la recherche d'amalgame des ressources instrumentales et électroniques dans une logique de transformation progressive du son. On cherchait à métamorphoser progressivement un état du phénomène sonore à un autre. En ce sens, certaines formes sont devenues fréquentes comme le passage progressif du bruit à la consonance ou vice-versa, l'organisation de trajets assurant la transformation continue des textures et cherchant la fusion progressive de l'ensemble instrumental. De même pour les changements d'échelle parcourant l'espace sonore du macroscopique au microscopique, la polyphonie qui va de l'hétérophonie à l'homophonie et les accords terminaux qui apparaissent comme des accords-timbres. Ces stratégies passent également par l'utilisation des passages de durées régulières aux irrégulières ou vice-versa, repensés dans le cadre plus général des périodicités du phénomène sonore⁶⁹¹.

13.1.2 Années 1980

Pour Tristan Murail, les années 1980 sont des années de recherche, de mise en pratique et de conceptualisation de la méthode spectrale ; elles sont aussi, sur le plan de la méthode, une période où il se sert des calculs de fréquences de superpositions harmoniques⁶⁹². Plusieurs motivations étaient véhiculées dans son projet esthétique : l'élargissement des possibilités instrumentales et des univers sonores au-delà de la musique occidentale, la tentative de dépassement de la linéarité et de la prévisibilité du déroulement temporel de sa propre musique, et, finalement, la mise en œuvre des stratégies pour renouveler la perception du temps musical — alternances, accélérations, raccourcis, ellipses, inserts ou rétrogradations formelles⁶⁹³. Le modèle électroacoustique demeure, quant à lui, présent dans la création de Murail depuis les années 1970⁶⁹⁴ :

[...] parmi les nombreuses techniques de studio que ces œuvres simulent ou évoquent par les instruments, celles qui comme les mouvements de potentiomètres,

⁶⁹⁰ LELONG, *op. cit.* (note 76), p. 63.

⁶⁹¹ LELONG, *op. cit.* (note 76).

⁶⁹² Peter SZENDY (dir.), *Tristan Murail*, Paris, France : Harmattan : IRCAM-Centre Pompidou, 2002 (Compositeurs d'aujourd'hui), p. 15-16.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁹⁴ BAILLET, *op. cit.* (note 694), p. 18.

le phasing, ou même le clic de fin de bande, se révéleront anecdotiques et sans lendemain, de celles qui comme l'écho, la réinjection, la modulation en anneau, s'inscrivent dans une évolution du style de Murail et porteront leurs fruits : elles fournissent en effet des principes simples et puissants d'engendrement du son à partir du son⁶⁹⁵.

En fait, c'est depuis cette perspective que l'on doit comprendre l'utilisation des instruments électroniques tels que la guitare électrique, l'orgue électronique, les claviers synthétiseurs ou les ondes Martenot chez Tristan Murail : elle obéissait à une nécessité d'obtenir des sons électroniques en « temps réel ».

Quant à la forme, Peter Szendy identifie un archétype employé par Tristan Murail qui consiste en une enveloppe proportionnelle avec un sommet approximativement aux deux tiers de la durée totale. Cette enveloppe ternaire constituée d'une montée de tension, un objet central et une chute de tension, fut utilisée par Murail entre 1974 et 1980⁶⁹⁶.

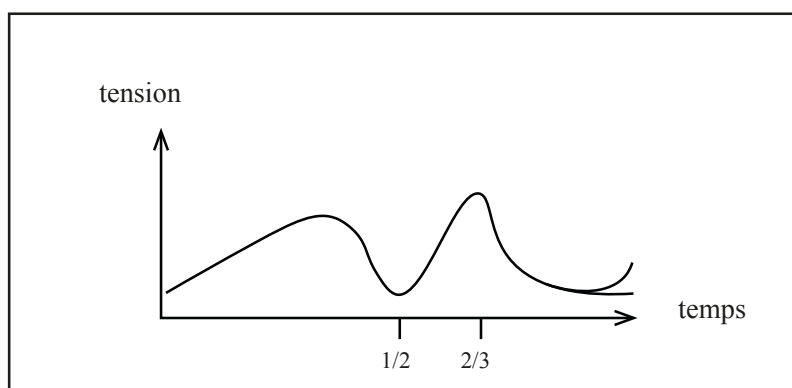


Figure 57 : Forme archétype de Tristan Murail selon Peter Szendy.

En 1989, le compositeur décrit son matériau de la manière suivante :

[...] mon matériau n'est pas la note de musique, ni même le son musical, mais le sentiment créé par cette note ou par ce son [...] Le matériau n'est pas le spectre harmonique (objet), mais l'harmonicité de ce spectre (sentiment), et plus encore, les possibilités de changement qu'il recèle (le mouvement de la flèche). Si le matériau est un changement, c'est que le matériau est aussi forme : les deux notions se rejoignent⁶⁹⁷.

La vision du temps musical, quant à lui, prend un sens particulier :

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹⁶ SZENDY (dir.), *op. cit.* (note 697), p. 20.

⁶⁹⁷ MURAIL, « Questions de cible », *op. cit.* (note 639), p. 148.

*Le temps de Messiaen est un temps tout à fait statique, que l'on pourrait rapprocher du concept de la Momentform chez Stockhausen ; alors que le temps que nous déployons, Grisey et moi, dans notre musique, ce temps est exactement à l'opposé : un temps dynamique, avec une transformation perpétuelle du matériau musical*⁶⁹⁸.

Pour cela la notation proportionnelle est fréquemment utilisée pour représenter le dynamisme dans la transformation du matériau et du rythme. Le temps dilaté et la transformation perpétuelle du matériau seront fréquents à partir des années 1970⁶⁹⁹. On peut citer par exemple *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close...* (1976)⁷⁰⁰ et *Territoires de l'oubli* (1978)⁷⁰¹ ; mais on les trouve aussi dans des œuvres ultérieures comme dans *Cloches d'adieu, et un sourire* (1992)⁷⁰².

De même que pour les autres compositeurs spectraux, chez Murail la recherche sur le timbre issue des explorations antécédentes de Giacinto Scelsi (1905-1988) devient un des axes centraux de sa recherche :

*Avec Gérard [Grisey], nous nous sommes livrés à une exploration plus objective du phénomène sonore. Néanmoins, c'est vrai, il y a des conséquences communes (avec Scelsi) : l'importance accordée au phénomène du timbre dans la musique – le timbre comme élément quasi structurant d'une partition [...]*⁷⁰³.

13.1.3 La guitare électrique de Tristan Murail

Comme on l'a mentionné dans le chapitre précédent, le travail de Murail sur la guitare électrique, se caractérise par son intérêt pour la musique *rock*, en particulier le *rock psychédélique* et le *heavy metal*. Son rôle d'instrument au service de la recherche sur le timbre s'entremêle avec la fonction immanente de signal référentiel. Sur le plan de l'orchestration, les usages fréquents sont : les sonorités fusionnant avec l'ensemble grâce aux sons « sans attaque », et permettant la coloration de l'ensemble instrumental. Le compositeur exploite le caractère harmonique et inharmonique qu'offre l'instrument et relie un univers sonore de nature bruité ou saturé à l'univers électroacoustique.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁹⁹ SZENDY (dir.), *op. cit.* (note 697), p. 23.

⁷⁰⁰ Tristan MURAIL, *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close... : pour alto seul*, Éditions Transatlantiques (Paris), 1976.

⁷⁰¹ Tristan MURAIL, *Territoires de l'oubli : pour piano*, Éditions Transatlantiques (Paris), 1978.

⁷⁰² Tristan MURAIL, *Cloches d'adieu, et un sourire... : pour piano*, Editions Musicales Una Corda, 1992.

⁷⁰³ MURAIL, « Questions de cible », *op. cit.* (note 639).

13.2 Au cœur du régime du spectre

13.2.1 Éléments historiques préliminaires

Vampyr ! est la pièce numéro six du cycle *Random Access Memory* (1984-1987) constitué de neuf pièces envisageant un spectacle lumineux d'une durée de 1h10 min. L'œuvre dans sa totalité fut dédiée à l'ensemble L'Itinéraire et les effectifs demandés furent : percussionniste, batterie, clavier électronique/MIDI/Synthétiseur et guitare électrique. Durant la création, qui a eu lieu le 4 octobre 1984, à Metz, l'ensemble a joué les pièces 2, 3, 6 et 8 (**Tableau 25**, Annexe : Chapitre 13). Quelques années plus tard, les mouvements 1, 4, 5 et 7 seront créés à la Biennale de Helsinki, Finlande, le 8 juillet 1987. Le mouvement consacré à la guitare électrique fut dédié à Claude Pavy⁷⁰⁴. Quant au titre, *Vampyr !* est une pièce évocatrice dans deux sens. Il relève à la fois d'une poétique venant du cinéma d'horreur et comme image symbolique de la transgression propre de la musique *rock*, notamment du *hard rock*, genre qui naît dans les années 1970. D'après Szendy, cette œuvre « ressemble parfois à une Rock-Messe », affirmation qui fait sans doute allusion à l'œuvre *la Messe pour le temps présent* (1967) de Pierre Henry (1927-2017), où s'intègrent les sonorités festives du *rock psychédélique* à l'univers sonore de la musique concrète⁷⁰⁵.

13.2.2 Page d'indications

La notice est une partie fondamentale de la partition car elle explique de manière détaillée les éléments techniques, le type de son recherché et quelques spécifications en termes de modes de jeu et de symboles. Dans *Vampyr !*, elle est divisée en trois parties. La première pour les indications du matériel indispensable, les effets supplémentaires à caractère facultatif, le type de son à rechercher et d'autres configurations instrumentales possibles. La deuxième constitue une liste de notes d'exécution, c'est-à-dire un répertoire d'indications spécifiques auxquelles le compositeur attribue une lettre de « a » jusqu'à « j ». La troisième décrit la signification des symboles utilisés tout au long de la partition.

La notice commence par la détermination du type de la guitare électrique, les effets de base, la pédale de volume et l'amplification. Le compositeur exige une guitare de type « rock » munie

⁷⁰⁴ Pour Claude Pavy et la tradition spectrale de l'interprétation aller au chapitre 7.

⁷⁰⁵ La suite *Messe pour le temps présent* est constituée de cinq mouvements : « Prologue », « Psyché Rock », « Jericho Jerk », « Teen Tonic » ; « Too Fortiche ». La guitare électrique est employée assidument pour produire des sonorités distordues, figures rythmiques et moments de *solo*.

d'une manette de *vibrato* et il engage à utiliser le plectre⁷⁰⁶. Ensuite, il demande une pédale de *distortion* du type saturation d'amplificateur à lampes. Un détail important à signaler est que dans la version française on demande uniquement une « pédale de distorsion » tandis que dans la version anglaise on sollicite le « *fuzz pedal* » qui est un type spécifique de *distortion* caractérisé par un son plus saturé que d'autres types de distorsion⁷⁰⁷. Ces premières indications déterminent dès le départ le lien intrinsèque avec la musique *rock* par la spécificité de l'instrument, les caractères organologiques, les techniques de jeu caractéristiques ainsi que l'environnement technique. Il ajoute la possibilité d'utiliser l'effet « *flanger* » en modalité « *chorus* » pour des raisons acoustiques de corps sonore et d'espace. Ensuite, le compositeur consacre quatre paragraphes à décrire le type de son à rechercher :

Le son souhaité se rapproche du son de guitare solo, tel qu'on peut l'entendre chez Carlos Santana, Éric Clapton, etc.

Il s'agit plus de retrouver le son saturé des amplis à lampes, que d'obtenir une vraie distorsion, trop proche du bruit. On doit donc clairement discerner les hauteurs des notes en ne poussant pas trop la saturation pour éviter les bruits parasites et les résonances indésirables, tout en gardant l'effet de compression qui permet de tenir les sons suffisamment longtemps.

Les doigtés et les coups de plectre indiqués doivent être respectés dans la mesure du possible : ils n'ont pas seulement pour but de faciliter la tâche de l'exécutant, mais véhiculent aussi une part importante de l'effet musical recherché et donne le phrasé exact.

Néanmoins, et en dépit (ou à cause) de toutes ces subtilités, faire passer dans VAMPYR ! toute l'énergie de la musique rock, avec le nombre de décibels appropriés !⁷⁰⁸.

L'évocation de Carlos Santana (1947-) et Eric Clapton (1945-), est un indice de l'univers sonore et symbolique de référence. Néanmoins, l'univers sonore du *rock* de cette époque est suffisamment varié pour laisser un espace d'ambiguïté d'interprétation qui pourrait détourner la manière dont la pièce a été conçue. Restons sur les deux guitaristes mentionnés dans la notice : le son de la guitare électrique est différent pour chacun d'eux et il varie selon les chansons. De 1970 à 1985, Clapton a enregistré neuf albums solo et de 1969 à 1985, Santana en a enregistré quatorze. À quel son en particulier Murail fait-il référence ?

La question semblerait anodine, mais lorsque l'on aborde l'analyse comparative des interprétations, on constate que les différences ne concernent pas uniquement le timbre ; elles dépendent de l'approche à un style spécifique de *rock* et, par extension, relèvent de choix esthétiques différents quant à l'instrument et aux modalités du son électroacoustique. De la même manière que dans *Poèmes de la mort* de Frank Martin (Chapitre 09), la question du son électroacoustique est d'un registre intéressant. Cette question relève d'une problématique de

⁷⁰⁶ MURAIL, « Vampyr! », *op. cit.* (note 405).

⁷⁰⁷ HUNTER, *op. cit.* (note 6), p. 224.

⁷⁰⁸ MURAIL, « Vampyr! », *op. cit.* (note 405).

l'interprétation qui concerne d'une part, le son de l'interprète — c'est-à-dire, la singularité des interprètes à travers les caractéristiques du son qu'ils exploitent — et d'autre part, le type d'expressivité que le geste du musicien doit mettre en place. Les éléments qui permettent de rendre compte de l'importance de la référence à la musique populaire sont :

1. La référence aux musiciens de *rock* (Carlos Santana et Eric Clapton) ;
2. Les consignes du réglage de la *distortion* et l'évocation de l'effet de compression dynamique ;
3. Le lien entre le doigté, l'effet musical et le phrasé ;
4. Indications performatives « faire passer dans *Vampyr* ! toute l'énergie de la musique rock, avec le nombre de décibels appropriés ».

L'indication ajoutée « toute l'énergie de la musique rock » semble avoir pour enjeu essentiel celui d'intégrer les éléments scéniques dont cette musique est constituée. Un dernier élément apparaît dans la notice qui toutefois est très peu mentionné dans la littérature :

AUTRES GUITARES, AD LIBITUM :

Dans la seconde partie de la pièce, la guitare solo peut être accompagnée, soit d'une ou de plusieurs autres guitares électriques du même type, soit d'une guitare basse, soit des deux types d'instruments réunis. Ceci apporte un renforcement de la sonorité, mais n'est absolument pas indispensable⁷⁰⁹.

Il faut noter que, à présent, aucune version accompagnée d'une ou de plusieurs guitares électriques n'a été trouvée.

13.2.3 Hybridation formelle

Cette pièce est fondamentalement mélodique. En suivant un modèle paradigmatique l'analyse permet d'identifier les matériaux, leurs fonctions, leurs caractéristiques et leur évolution ; mais aussi de localiser les moments d'apparition graduelle de ces mêmes matériaux⁷¹⁰. Par cette procédure, on a pu identifier deux parties reliées par un pont, qui illustrent parfaitement l'idée de processus, et qui finissent par une section de résolution nommée par Murail « quasi cadenza » :

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ La partition a été entièrement réécrite sur quatre ou cinq portés afin de classer les matériaux en fonction de leur similarité et permettant ainsi l'identification de leurs évolutions dans le temps.

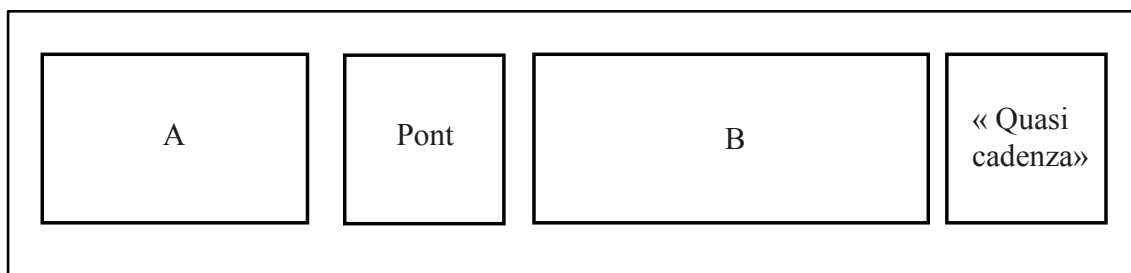


Figure 58 : Schéma formel de *Vampyr!*

Cette forme semble montrer des éléments partagés entre différents archétypes des formes musicales. Cela pourrait s'interpréter comme une hybridation du point de vue formel qui fait croiser différents profils esthétiques. Depuis cette perspective, l'hybridation consistera à mêler l'archétype binaire préclassique (tonique-dominante)⁷¹¹, une ou plusieurs procédures formelles fréquentes chez les compositeurs dits spectraux, notamment la forme archétype utilisée par Murail dans les années 1974-1980 et, finalement, la forme archétype de la chanson *rock*.

Cette similarité trouve ses fondements non seulement dans le profil des matériaux qui caractérisent chaque section, mais aussi dans la logique qui guide le développement des matériaux « variants » et « invariants ». Dans la forme dite classique ou préclassique, la logique d'organisation est la hiérarchie tonale, tandis que dans la forme dite spectrale, il s'agit de stratégies qui mettent en avant la transformation graduelle du son. Comme on le montre dans la **Figure 59** (page 271), la forme consiste en une enveloppe proportionnelle avec un climax, tandis que dans la forme conventionnelle de la chanson *rock* les refrains et les couplets sont divisés par un *solo* de guitare au milieu et une section virtuose à la fin. Ainsi, l'hybridation formelle se présente aussi bien sur le plan macro de la structure que dans la morphologie des matériaux simples et complexes, en fonction des logiques transversales d'organisation.

Le **Tableau 26** (Annexe : chapitre 13) montre un classement des matériaux selon leur profil et leur fonction dans l'articulation des événements. Comme on peut le constater, le matériau évolue par augmentation de sa temporalité via la répétition (exemples : matériaux 3 et 4) et par réduction via la soustraction d'éléments (exemple : matériau 4). L'assemblage se fait d'une façon arborescente où le symbole du soupir et du demi-soupir, ou même le symbole de respiration ont une fonction essentielle. Par ailleurs, chaque mesure constitue une série de mouvements de progression du son où le sens de la temporalité change fréquemment. Le rapport

⁷¹¹ Charles ROSEN, *Formes Sonate*, Paris : Actes Sud, 1993, 449 p.

entre le matériau et la forme de cette section parcourt l'espace sonore du macroscopique au microscopique et vice-versa.

Quant à la section transitoire, elle débute par un geste déclencheur constitué de trois notes : *mib*, *lab* et *ré*. Une figure mélismatique se développe par augmentation en ajoutant de nouveaux éléments de même nature. La transformation du son est articulée et progressive, caractéristiques attribuées à la musique *spectrale*, qui aboutit à un climax sur la région plus aiguë de la tessiture de l'instrument. Ensuite, une descente chromatique qui finit dans un accord de *fa#*, *do*, *fa*, qui enchaîne un geste composé du bruit résultant de la résonance produite par le grattement des cordes 5 et 6 simultanément. La ressemblance avec les formes cadentielles des chansons *rock* nous permet d'anticiper que le lien passe par la dimension morphologique. La deuxième partie est constituée de quatre types de matériaux différents et deux éléments qui permettent leur articulation (**Tableau 25**, Annexe : Chapitre 13). Le processus se construit par augmentation et réduction via la répétition (exemples : matériaux 1, 2 et 4), ainsi que par addition des nouveaux éléments mélismatiques (exemple : matériau 3).

À ce stade on peut argumenter que la présence des éléments archétypes du *rock* se manifeste par l'utilisation des techniques de jeu telles que le *riff*, le *bendings*, et différents types de *vibrato* — éléments empruntés à la musique *blues*. De la même façon que la technique spectrale se présente sur le plan formel en s'insérant aux explorations sur la construction de type cellulaire qui avaient lieu depuis les années 1970 : « [...] l'auto-engendrement de la musique sera l'objet des recherches formelles de Grisey et Murail au début 1970⁷¹² ».

En effet, l'examen de la partition révèle une fragmentation de motifs (*discontinuum*) qui s'accumulent graduellement pour arriver à un stade de continuité progressive (*continuum*). Le passage qui va du système 3 de la page 10 jusqu'à la fin de la page 11 montre de manière claire la transformation par accumulation (d'abord sur le plan vertical), en passant par les accords en *glissando* (sur le plan horizontal) pour finir avec la résonance produite par le grattement des cordes cinq et six respectivement. Ce moment s'inscrit dans les modalités d'évolution du son que les compositeurs spectraux utilisaient fréquemment : *crescendo/descrescendo*, harmonique/inharmonique/bruit, accélération/décélération et la densification graduelle de la matière sonore⁷¹³.

⁷¹² BAILLET, *op. cit.* (note 694), p. 42.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 48.

La pièce finit par la section nommée « quasi cadenza » composée de trois éléments : les matériaux mélismatiques, la formule rythmique par quintes — modèle archétype des *riffs* de la musique *rock*, hérité du *blues* — et une dernière note *mi* grave qui doit résonner indéfiniment. Cette dernière a la particularité d’être accompagnée par un dessin qui illustre la résonance distordue recherchée :

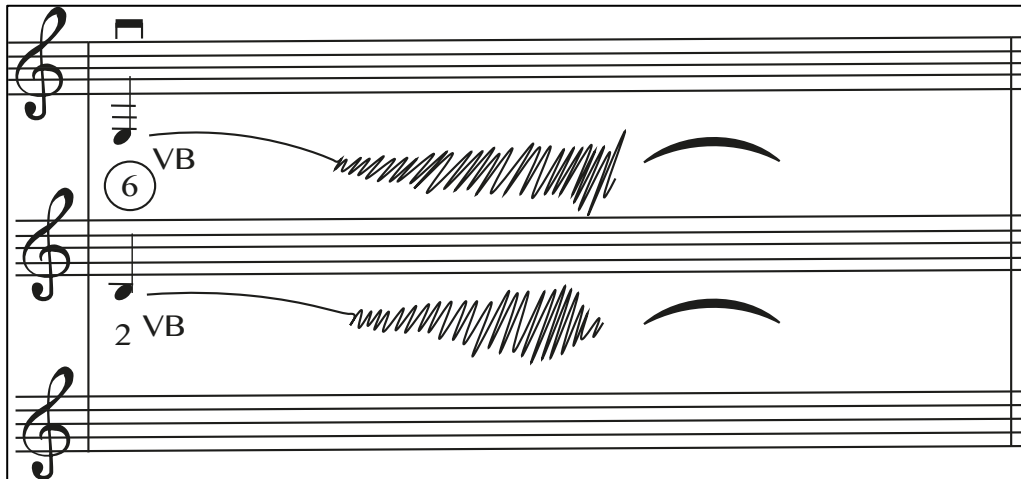


Figure 59 : Extrait de *Vampyr!* (page 15), Tristan Murail.

Sur le plan harmonique, la section A est faite à partir de la note *mi* et des hauteurs appartenant à son spectre harmonique, tandis que la section B se concentre essentiellement sur la note *si* et des hauteurs appartenant à son spectre harmonique. Cette relation de quinte renforce le lien entre les formes *spectrales* et les formes héritées de la tradition tonale comme celle de la sonate préclassique.

Par ailleurs, si l’on compare *Vampyr !* avec la pièce pour guitare solo, *Tellur* (1977), on observe une référence aux musiques populaires : le flamenco pour *Tellur* et la musique *rock* pour *Vampyr !*. Le compositeur se sert des éléments techniques conventionnels de la musique *flamenco* (le *rasgueado*, par exemple) pour mettre en œuvre les processus. Ainsi, il crée l’illusion du son continu avec un instrument qui produit des sons articulés. Dans *Vampyr !* le compositeur se sert des techniques du *rock* et des sonorités stéréotypées pour créer, explorer, non seulement des moments de processus, mais aussi des investigations sur l’étendue du temps et sa plasticité. Le traitement des procédures techniques conduit à un principe de plus en plus sophistiqué, entendu comme un « niveau d’élaboration très poussé », du matériau.

13.3 À l'ombre de l'indétermination et à la lumière de l'interprétation

13.3.1 Examen des interprétations

L'écriture pour guitare électrique entraîne un problème de notation qui consiste à ne pas représenter avec précision les sonorités de nature électroacoustique. Certains événements sonores échappent à la notation ce qui produit un espace d'ambiguïté sur le plan de l'interprétation. Les variations que l'on trouve dans les différentes interprétations ne sont pas fondées sur la manière d'articuler les différents degrés morphologiques ou de nuancer la séquence des événements grâce à des stratégies d'attributs expressifs. Il s'agit plutôt d'un type de modification fondamentale dans la nature du son électronique qui entraîne une formalisation différente du timbre. Ainsi, la contribution des interprètes porte sur la manière de modeler le son électronique par la durée, la fréquence des battements, l'étendue microtonale du *vibrato* exécuté avec la manette, et sur la résonance produite via le système d'amplification.

13.3.1.1 Le choix des effets et le rapport à la musique *rock*

Si l'on compare les choix des interprètes quant aux effets et à leurs réglages, on se rendra compte du rôle essentiel qu'ils prennent dans l'œuvre sur le plan du timbre :

La version de Claude Pavy de 1984 s'approche plus du son des synthétiseurs par le réglage du *flanger* et du *chorus* qui a été employé, ainsi que par une subtile utilisation de la *distortion*⁷¹⁴. La version de Wiek Hijmans, enregistrée en 2002, emprunte le son saturé du *heavy metal*, mais en restant sur les sons digitaux produits par le pédalier multi-effets. Christelle Séry, en 2010, et Favlio Virzì, en 2011⁷¹⁵, sont restés sur ce même esthétique du son saturé. Virzì va utiliser un son saturé avec une forte compression à la manière des groupes du *rock progressif* dont John Petrucci (1967-), du groupe Dream Theater, est un des praticiens les plus représentatifs.

Revenir à la partition révèle des éléments intéressants : à part les consignes techniques impératives et facultatives, Murail fait appel à l'univers *rock* en mentionnant à Carlos Santana et Eric Clapton. La question qui se pose nécessairement est : quelle est la sonorité de la guitare électrique que ces deux guitaristes avaient dans une période contemporaine ou antérieure à la création de *Vampyr* ! ?

⁷¹⁴ Claude PAVY, *Vampyr ! [Extrait]*, 1984.

⁷¹⁵ Christelle SERY, *Vampyr ! [Extrait]*, 9 juin 2010. URL : https://medias.ircam.fr/xfcc885_vampyr-tristan-murail ; Tristan Murail, « *Vampyr !* », Vidéo [YouTube], 6'53", Pavia, Castello Visconteo : [s.n.], 17 juin 2011. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4kshdlU2hD8>. Consulté le 23 février 2022.

L'examen des six albums d'Eric Clapton de la période entre 1970 et 1984 permet de donner quelques pistes. On a répertorié cinq catégories de son à partir de ces caractéristiques : *clean* (deux modalités : *clean* sans effet et *clean* avec effet de compression), *clean + distortion*, *distortion moyenne*, *distortion + wah-wah*, et *distortion légère* (drive). Dans le **Tableau 21** (Annexe : Chapitre 4) on peut identifier les caractéristiques du son utilisé dans chaque chanson. De cette liste, on peut constater que le son chez Eric Clapton est plus saturé entre 1975 et 1978 lorsque son style *blues* s'approche plus des styles du *rock*, avant d'explorer des hybridations avec la *pop*, la *country* ou le *reggae*.

Parmi les interprétations de *Vampyr !* examinées, la version qui s'approche le plus de l'univers sonore de Carlos Santana ou d'Éric Clapton est celle de Claude Pavy, car le son de la guitare électrique, comme chez le guitariste anglais entre 1970 et 1983, utilise la *distortion* mais pas comme un élément protagoniste dans la modélisation du son. Le regard des analystes prouve aussi les variantes que peut prendre l'interprétation de *Vampyr !* selon le type de *rock* que l'on utilise comme référence. L'analyse de Benjamin Thomas Jameson souligne le lien avec le *rock* des années 1980, particulièrement ceux de Randy Rhoads, Eddie Van Halen ou Yngwie Malmsteen⁷¹⁶. En revanche, dans le commentaire de Thierry Alla, *Vampyr !* se situe plus du côté des moments musicaux de Jimi Hendrix dont le paradigme est l'hymne des États-Unis joué au Festival Woodstock en 1969⁷¹⁷. L'observation des interprétations a permis d'ajouter quelques éléments de réflexion sur la formalisation de l'œuvre. Parallèlement, on a pu observer qu'une tradition interprétative s'installe progressivement et l'étude de ses évolutions permet de rendre compte de ses traits principaux. On a pu corroborer que le rôle de l'interprète dans la formalisation est présent non seulement durant le processus de création, lors de la collaboration entre le compositeur et l'interprète, mais aussi durant les différents moments d'exécution et d'interprétation, dus au caractère imprécis de la notation du son électroacoustique. Puisque l'interprète modélise les paramètres électroniques du son électroacoustique, il devient un acteur fondamental dans la formalisation sur le plan du timbre. On le sait suffisamment bien, le timbre est une des préoccupations centrales des compositeurs spectraux. Le son de la guitare électrique se distingue d'autres instruments électroacoustiques par la souplesse quant au choix des paramètres du son. Pour sa part, Thierry Alla affirme que dans *Vampyr !* « le travail sur le timbre est surtout construit à partir des effets⁷¹⁸ ». Et le rôle de l'interprète va au-delà de l'exécution

⁷¹⁶ JAMESON, *op. cit.* (note 94).

⁷¹⁷ ALLA, *op. cit.* (note 77).

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

des notes, il entre dans le registre de la composition du son grâce aux moyens électroniques, où le timbre est l'épicentre :

Pour la musique « spectrale », où le timbre est tellement important, qu'il s'agisse du timbre individuel des instruments, de leur mode de jeu, ou des timbres synthétiques nés d'une fusion qui ne se réalisera que dans certain contexte d'interprétation, la question devient primordiale. Si le musicien ne comprend pas ce qu'on attend de lui, et joue simplement au « note à note », sans s'élever à une compréhension globale, sinon de l'œuvre, du moins du « son » à réaliser, on aboutit à des véritables contresens⁷¹⁹.

13.3.2 Diagramme de formes temporelles

La deuxième partie de l'analyse du niveau esthésique a comme but d'examiner la forme à partir d'une expérience perceptive de la part de l'analyste. Cette proposition est motivée par l'idée que *Vampyr !* peut être entendue comme une pièce électroacoustique à support enregistré. En effet, explorer une analyse sans passer par le support de la notation en s'appuyant sur la représentation du son par le biais d'un logiciel était en principe une manière de dévoiler des éléments qui échappent à l'analyse conventionnelle. Pour cela nous nous sommes appuyés sur des textes sur l'analyse de pièces électroacoustiques⁷²⁰ ainsi que sur des ouvrages portant sur des formes d'écoute analytique⁷²¹.

La représentation graphique du son au moyen du logiciel Reaper (Station de Travail Audio Numérique) a servi pour classer les matériaux sonores selon l'ordre de leur apparition dans le temps et en fonction de l'articulation réalisée par l'interprète :

⁷¹⁹ MURAIL, « Questions de cible », *op. cit.* (note 639), p. 161.

⁷²⁰ Pierre COUPRIE, « Utilisations avancées du logiciel iAnalyse pour l'analyse musicale », in *Journées d'Informatique Musicale*, Rennes, France, [s.n.], mai 2010, p. 113-118. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00823844>. Consulté le 14 mars 2018.

⁷²¹ ABROMONT, *op. cit.* (note 74).

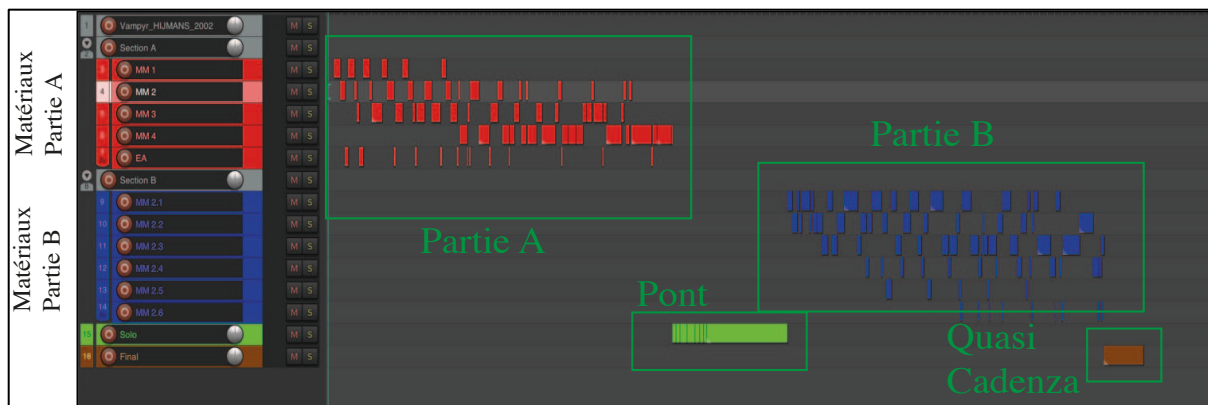


Figure 60 : Diagramme formel au moyen de Reaper.

Dans le diagramme formel précédent la zone de couleur rouge représente la partie A, la zone verte représente la partie intermédiaire ou pont, la zone bleue représente la partie B et, finalement, la couleur marron représente la dernière note qui, bien qu'elle ne représente qu'une partie, a des caractéristiques singulières (la nomenclature utilisée est la même que dans les deux tableaux de classement, voir Annexes : Chapitre 13). Grâce à ce diagramme, on observe deux éléments : premièrement, la section B est plus dense en termes de quantité et fréquence de matériaux que la section A ; deuxièmement, le principe d'articulation des matériaux n'est pas le même pour chaque section. La bipartition de l'œuvre est confirmée par ce diagramme en mettant en lumière l'importance temporelle de la section intermédiaire, des silences comme élément d'articulation des événements, et de la dernière note *mi* qui appartient à la section « quasi cadenza » mais en gardant des caractéristiques perceptives singulières.

13.3.3 Notation graphique et son électroacoustique

Le dessin utilisé par Murail à la fin de *Vampyr !* pour représenter la résonance de la note finale *mi*, étendue et vibrée par l'utilisation de *vibrato*, est une des manières les plus fréquentes qu'il utilise pour écrire le son électronique⁷²². Elle se caractérise par le fait de laisser une marge de liberté à l'interprète quant à la durée et à la fréquence du *vibrato* avec la manette. Cette forme de représentation du son électronique apparaîtra dans la partie du synthétiseur de partitions plus tardives telles que *Winter Fragments* (2000)⁷²³. À la différence de cette dernière, dans *Vampyr !* l'espace de liberté d'interprétation semble majeure et les transformations des événements représentées changent radicalement d'un interprète à l'autre :

⁷²² Voir la **Figure 62 : Extrait de Vampyr! (page 1, mes. 3), Tristan Murail**, de la page 276.

⁷²³ Tristan MURAIL, *Winter Fragments : pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, et sons électroniques*, Editions Lemoine, 2000.

Figure 61 : Extrait de *Winter fragments* (page 6, section [h]), Tristan Murail.

D'autres types de dessins sont utilisés pour représenter le son électronique, notamment du synthétiseur. Murail utilise la forme d'enveloppe ovale (page 1, système 1) ou sectionnée en carré de taille échelonnée (page 4, système 1, section [f]) comme dans *Bois Flotté* (2004)⁷²⁴. Il utilise aussi les traces des lignes irrégulières superposées (page 16, mesure 2, section [d]) comme dans *Winter Fragments*⁷²⁵. Dans *Vampyr !* il y a au moins quatre moments spécifiques où le son électroacoustique échappe à la représentation de la notation. Le premier est le *vibrato* produit par la manette de la page 1, mesure 3 — **Figure 62**. Comme on pourra le constater dans l'examen comparatif des interprétations, un geste si simple à l'écriture a été interprété de façon à ce qu'il change de manière substantielle la morphologie de l'évènement. Dans le **Tableau 28** (Annexe : chapitre 13), on peut consulter les autres sonorités électroacoustiques qui échappent à la notation.

Figure 62 : Extrait de *Vampyr!* (page 1, mes. 3), Tristan Murail.

⁷²⁴ Tristan MURAIL, *Bois Flotté : pour synthétiseur, piano, trombone et trio à cordes*, Editions Henry Lemoine, 2004.

⁷²⁵ MURAIL, « Winter Fragments : pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, et sons électroniques », *op. cit.* (note 728).

CHAPITRE 14 : FABRIQUE ET ARTEFACT

Dans les textes sur Fausto Romitelli (1963-2004), on observe souvent l'aura d'un mythe qui l'entoure. À l'image des personnalités du *rock* comme Jimi Hendrix (1942-1970), Janis Joplin (1943-1970), Ian Curtis (1956-1980) ou Kurt Cobain (1967-1994), le compositeur italien est vu par certains comme un des phares de la « jeunesse » moderne, à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles. Cette image est habituellement accompagnée d'une insistance sur le lien esthétique entre la musique savante (écrite) et les musiques actuelles (non écrite)⁷²⁶. En fait, à l'aube du siècle, le *jazz* et le *rock*, déjà présents dans l'environnement culturel, ainsi que la *techno* et le *rap*, seront à nouveau le centre des discussions esthétiques⁷²⁷. De ce fait, l'image de l'artiste est liée à l'empreinte des sources populaires, mais aussi à l'idée qu'il a trouvé auprès de la guitare électrique, un moyen de renouvellement du paradigme compositionnel de son époque.

La guitare électrique entre dans le catalogue de Romitelli en 1994, et restera présente dans les années suivantes : *Acid Dreams and Spanish Queens* (1994), *Professor Bad Trip* (1998-2000), *Blood on the Floor, Painting 1986* (2000), *Audiodrome* (2003), *An index of Metals* (2003) et *Green, Yellow and Blue* (2003)⁷²⁸⁷²⁹. En effet, la façon de traiter l'instrument confirme une connaissance approfondie de ses potentialités techniques, expressives et sonores. En outre, pour les guitaristes qui adhèrent aux pratiques savantes, *Trash TV Trance* (2002), fait partie des partitions incontournables du répertoire pour guitare solo. Ici, le mythe qui entoure l'œuvre est basé sur sa virtuosité inhérente, résultat à la fois de la complexité motrice que la manipulation des appareils exige et de l'ensemble de techniques de jeu que sont convoquées. Au-delà de cette image mythifiée de l'artiste et de l'œuvre : quelle est la véritable contribution de Romitelli à l'écriture de la guitare électrique ? En quoi *Trash TV Trance*, par exemple, fait singularité ? Quels espaces possibles y a-t-il pour une interprétation créatrice ? Quels sont les principales exigences dans le processus de (re)création de l'œuvre ? Pour répondre à ces questions, on peut formuler la proposition suivante :

⁷²⁶ « Musique actuelle » est un terme institutionnel créé au début des années 1990 par les Directions Régionales des Affaires Culturelles en France pour désigner des musiques utilisant des amplificateurs. Ce terme est en lien avec d'autres de même nature : musiques amplifiées, musiques actuelles amplifiées (MAA).

⁷²⁷ DENUT, *op. cit.* (note 82).

⁷²⁸ Jacopo CONTI, « Un bruit assourdissant de musique métallique. La guitare électrique comme modèle », in *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann Éditeurs, 2015, p. 47.

⁷²⁹ Fausto ROMITELLI, *Acid Dreams and Spanish Queens*, 1994 ; Fausto ROMITELLI, *Professor Bad Trip I*, Ricordi, 1998 ; Fausto ROMITELLI, *Audiodrome*, Ricordi, 2004 ; Fausto ROMITELLI, *An index of Metals*, Ricordi, 2003 ; Fausto ROMITELLI, *Green, Yellow and Blue*, Ricordi, 2003.

La contribution de Romitelli consiste à intégrer les aspects électromécaniques de la guitare électrique à l'ensemble des problématiques compositionnelles qui entouraient l'horizon esthétique de son temps. La leçon de Trash TV Trance consiste à proposer une solution efficace au problème qui se pose à l'écriture lorsque l'on conjugue le projet de formalisation, le dispositif électroacoustique, et les composants périphériques (Looper), pour arriver à une partition issue de l'hybridation technique et stylistique.

L'objet de ce chapitre est de montrer le rôle que peut jouer l'artefact technique, dans toute sa complexité, dans la détermination d'aspects relatifs aux matériaux et à la forme. La méthode adoptée pour cette tâche est un double dispositif d'analyse. Dans un premier temps, on parte des considérations esthétiques générales sur Romitelli pour déceler les éléments névralgiques de sa création et du rapport avec l'instrument. Ensuite, on passera au crible l'ensemble de composants qu'intègre la partition de *Trash TV Trance*. Grâce à la description typologique, la segmentation des matériaux et le schéma formel, on élucidera les composants immanents. Dans un deuxième temps, on proposera l'analyse qui cherche à comprendre le fonctionnement de l'œuvre à partir des exigences d'exécution et d'interprétation, et des enjeux esthétiques qui y opèrent.

14.1 La guitare électrique de Fausto

14.1.1 Discours romitellien

En 2001, dans un entretien tenu à l'occasion d'une réflexion collective autour du rapport entre les musiques savantes et les musiques actuelles, Romitelli laisse entrevoir quelques pistes sur le rôle de la guitare électrique dans sa musique. Le premier élément est que, au fond, la notion de « guitare électrique » passe par le prisme de la musique informatique. C'est ce que l'on peut noter quand il écrit sur le travail d'écriture au moyen des ordinateurs⁷³⁰. Un deuxième élément est circonscrit à la réflexion à propos des pratiques d'écriture et non-écriture. Pour Romitelli, ce qui intéresse des musiques actuelles est le traitement de la matière sonore et pour cela il fait appel à la musique *rock* et *techno*, à la lumière de Jimi Hendrix et Aphex Twin. Du premier se décline l'idée que la guitare électrique est le véhicule d'une recherche sur le son ; du deuxième, il reconnaît « le travail sur le son, les processus sonores et les interférences⁷³¹ ». Ainsi, le compositeur s'inscrit dans la lignée de Debussy-Ligeti-Grisey, pour qui, selon lui, on

⁷³⁰ DENUT, *op. cit.* (note 82), p. 73.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 74.

décèle l'idée de « composer le son », plutôt qu'« avec les sons »⁷³². Idée qui est, par ailleurs, bien ancrée dans sa réflexion⁷³³. Rappelons en passant que le concept de « composer le son » est tributaire de l'époque où les compositeurs ont participé à la naissance de la musique électroacoustique⁷³⁴.

Romitelli insiste également sur le rôle esthétique de l'instrument dans le contexte de la musique contemporaine. Pour lui, son utilisation appartient au domaine de l'intégration d'une culture sonore « contemporaine », ce qui d'une certaine manière s'approche de la réflexion tenue par Giorgio Agamben. Pour le philosophe le « contemporain » est « celui qui appartient véritablement à son temps » mais qui « ne coïncide pas parfaitement avec lui ni adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel⁷³⁵ ». Pour le compositeur italien, cette culture sonore « contemporaine » est la « culture psychédélique des années 70 et de l'univers techno », qui circonscrit le phénomène de la « transe », de la « possession », voir du rituel, attribuées à certaines musiques. Là où le rôle du corps doit être mis au centre de l'expérience⁷³⁶. Il faut signaler que la question posée par l'*interviewer* à Romitelli, illustre déjà les catégories sur lesquelles se base la description des opérations compositionnelles de la « musique actuelle » à cette époque-là : « son grossi, amplifié, envahissant, un son parfois sali, scratché ; les répétitions en boucle ; une pulsation régulière matérialisée dans le son ; ou encore l'utilisation massive de l'échantillonnage⁷³⁷ ».

Une des pièces de Romitelli qui illustre bien les formes opératoires de cette époque est *An Index of Metals* (2003), vidéo-opéra pour soprano, ensemble et trois projections vidéo. Effectivement, on peut associer le son parasite qui produit la partie électronique au son sali des radios ou des vieux haut-parleurs. L'intégration des musiques actuelles passe par les sections de répétition à l'image des machines abimées, les instruments électroacoustiques (la guitare et la basse électriques) qui facilitent la production du drone⁷³⁸, et le *feedback* qui produit des

⁷³² *Ibid.*, p. 76.

⁷³³ Fausto ROMITELLI et Danielle COHEN-LÉVINAS, « Attaquons le réel à sa racine », in *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli (original : Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli)*, traduit par Agnès Molinier ARBO, Alessandro ARBO et Mireille Tansman ZANUTTINI, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 143-145.

⁷³⁴ STOCKHAUSEN, « The Origins of Electronic Music », *op. cit.* (note 401).

⁷³⁵ Giorgio AGAMBEN et Maxime ROVERE, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Éd. Payot & Rivages, 2008, p. 10.

⁷³⁶ DENUT, *op. cit.* (note 82), p. 76.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁷³⁸ Le Grove Music Dictionary définit le terme « Drone », de la manière suivante : *Un son bourdon soutenu, ou un instrument de musique ou une partie d'instrument qui produit un tel son et le maintient tout au long d'un morceau ou d'une section de musique. Les bourdons produits par des instruments accompagnent généralement des mélodies jouées sur le même instrument ou sur un autre, et sont généralement accordés sur la tonalité de la mélodie et*

couches sonores étendues. À la différence de Berio qui cherchait une voix non esthétisée dans la « voix *rock* », Romitelli, à son tour, fait appel aux usages esthétisés de la chanson *pop*, filtrés par le *rock* expérimental. Dans cette perspective, l'utilisation de la guitare électrique est utile à plusieurs niveaux de l'intégration : comme générateur des sons bruités et des drones, et comme indice référentiel du *rock*. Un facteur qui n'est pas mentionné dans la littérature, mais qui semble être présent dans l'*Introduzione* est la représentation imagée des ambiances urbaines où les sons des voitures, autobus et trains envahissent l'espace.

14.1.2 Discours exogènes

Un article publié en 2014 par Martin Kaltenecker est révélateur quant au rapport esthétique entre Romitelli et la guitare électrique. L'auteur décrit comment son œuvre illustre et actualise un nouveau régime musical dont le paradigme est la recherche sur le son⁷³⁹. Trois axes sont déclinés dans ce texte pour comprendre l'enjeu : « un désir de continuité, l'importance de la fusion sonore et un souci d'une écoute à la fois incarnée et efficace⁷⁴⁰ ». C'est sur le dernier que l'on observe comment l'instrument fonctionne en tant que signal ou « accroche », dans le sens des opérations perceptives des musiques populaires⁷⁴¹.

L'accroche pour Kaltenecker « est liée à la répétition et à la reconnaissance d'un élément, assurant le bon fonctionnement de l'écoute » et, cette reconnaissance, elle peut « consister en un élément citationnel qui évoque un répertoire, un fond partagé, une culture sonore ». Au fond, la question est celle qui était sous-jacente dans la musique de la génération précédente, en particulier des *spectralistes*. C'est-à-dire, les sonorités produites par l'instrument auront un composant citationnel, lié à une culture sonore connotée, qui sera appropriée, assimilée et filtrée par un projet compositionnel concret.

souvent sur sa quinte. Traditionnellement, le terme est surtout connu en relation avec les cornemuses, dont la plupart comprennent un ou plusieurs bourdons. Il a également été utilisé pour désigner les cordes du bourdon d'une vielle à roue.

Anthony C. BAINES, *Drone (i)*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008192>.

⁷³⁹ Martin KALTENECKER, « Fausto Romitelli en son temps », *Circuit*, vol. 24, n° 3, 2014, p. 13.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

En complément de ces idées, l'auteur situe Romitelli dans une période d'émergence d'un nouveau régime musical où il s'agit à la fois de « déployer et saisir le son⁷⁴²», et de concevoir l'œuvre non plus « comme organisation ou structure critique mais comme dispositif d'écoute⁷⁴³». De ce fait, le nouveau paradigme décelé par Kaltenecker, est héritée de l'approche empirique du son dans la lignée de Russolo, Scelsi ou Varèse, et anticipe les axes sur lesquelles s'appuieront plus tard les compositeurs dits *saturationistes*. Pour ces derniers, il faut se rappeler, « l'importance de la fusion sonore » passe par l'hybridation entre l'instrumental et l'électronique, et, le « souci d'une écoute incarnée et efficace », prend le chemin de l'excès énergétique venant simultanément de la masse sonore (la saturation) et de l'action de l'interprète.

Romitelli procède avec la conception d'objets mélodiques créés en « dépli et repli », ou, par ailleurs, le *glissando* modifie l'idée de signal — dans le sens de Varèse ou Xenakis — pour reprendre l'idée de la ligne⁷⁴⁴. Deux facteurs constitutifs de ces objets sont mis en lumière par Kaltenecker : les mélodies qui reviennent avec insistance sur une ou plusieurs hauteurs (notes polaires) et qui se construisent sur la logique de ce que l'auteur appelle, en s'inspirant de la biologie, « esthétique biomorphe »⁷⁴⁵. Dans ce contexte, la répétition — la boucle — devienne la technique fondamentale :

*Elle forme une série avec une disposition utilisant majoritairement l'aller-retour, la densification et l'amaigrissement d'une texture, l'accumulation et la détente, le dépli et le repli, des notes ou motifs insistants, des lignes ou contours au galbe comparable, soumis à des variantes*⁷⁴⁶.

Un autre élément esthétique est l'héritage du *spectralisme*. En effet, le compositeur emprunte un certain nombre d'opérations compositionnelles dont la recherche du son fusionné — mixage homogène — est un de ces principes centraux. De même pour ce qui est de la perceptibilité et de la clarté des matériaux au cours de son évolution⁷⁴⁷. Considérés ainsi, les outils techniques et le numérique serviront d'opérateurs de fusion dans l'enquête d'intégration

⁷⁴² *Ibid.*, p. 9.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴⁴ Ce n'est pas un hasard que l'Asko Ensemble a produit l'album *Milano Musica Festival* (2011) qu'intègre les œuvres de Xenakis, Varèse et Romitelli. Référence : ASKO ENSEMBLE, Stefan ASBURY et Marieke KOSTER, *Milano Musica Festival Vol. 2 : Xenakis, Varese, Romitelli*, Stradivarius, 2011.

⁷⁴⁵ KALTENECKER, *op. cit.* (note 744), p. 11.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

des sonorités électroniques : « La sonorité globale vise un univers non pas autre, mais parallèle, en une anamorphose des sons instrumentaux par ceux électroniques⁷⁴⁸».

C'est à partir de ces éléments que l'on observe comment la guitare électrique fonctionne : comme signal ou « accroche » et comme outil de fusion et maillage des sonorités acoustiques et électroacoustiques. L'accroche donc sera liée à la répétition et la reconnaissance d'un élément, assurant ainsi l'effectivité de l'écoute. Autrement dit, la fonction instrumentale et le projet compositionnel seront en accord avec l'univers culturel évoqué ; la stratégie consistera à utiliser ces connotations comme indice, faisant appel à une « présence corporelle autre⁷⁴⁹».

En 2015, un autre texte va creuser la même question. Jacobo Conti va soutenir l'idée selon laquelle cet instrument servira de modèle compositionnel, dans le contexte d'une poétique de la saturation⁷⁵⁰. En signalant au passage les facteurs problématiques de l'écriture, Conti consacre la deuxième partie de son article à exposer que, dans ce modèle compositionnel, la stratégie était l'imitation du *feedback* de la guitare électrique avec l'orchestre. Il conclut que la musique de Romitelli n'est pas une musique absolue dans le sens traditionnel du terme, car elle ne renvoie pas à rien d'autre qu'à elle-même, mais elle est plutôt est une sorte de musique synesthésique⁷⁵¹ ; c'est-à-dire, il s'agit d'une musique des significations extramusicales multiples.

14.2 L'intérieur du mythe

La partition publiée par Ricordi en 2005 comprend cinq parties : les notes d'interprétation, les indications techniques (instrument, amplification et dispositifs électroniques), la liste des objets indispensables, l'enchaînement des effets et leur paramétrage suggéré, plus de deux pages de précisions notées par mesure, et douze pages de musique. On se propose d'examiner trois de ces composants en ajoutant une discussion philologique à partir des manuscrits autographes existants.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵⁰ CONTI, *op. cit.* (note 563).

⁷⁵¹ CONTI, *op. cit.* (note 733).

14.2.1 Notes d'interprétation

Dans le commentaire proposé dans la toute première page, on identifie trois informations essentielles : le point central de la forme, les critères du type de son à rechercher et un commentaire sur la genèse de l'œuvre.

Le commentaire sur la répétition, rédigé par le guitariste Tom Pauwels, révèle non seulement la principale caractéristique formelle de l'œuvre, mais aussi le facteur sur lequel retombe la problématique centrale de son exécution. Le musicien expose ensuite quelques points à prendre en compte :

1. Il y a un sens peu fréquent de continuité sur deux niveaux : le son et le corps,
2. Ce n'est pas seulement une question de maîtrise de la partition, la difficulté est liée à la simultanéité des diverses techniques de jeu exécutées,
3. L'objectif est de trouver la stabilité du jeu (placement de l'archet, par exemple),
4. On suggère l'exploration de différents outils d'attaque et le système de *Loops*,
5. Le but esthétique est de rechercher un son « *really traaashy* », selon les propres mots du compositeur.

L'interprète donne quelques pistes sur comment résoudre le problème de contrôle sonore dans la section la plus difficile (mesures 70 à 95) : « dans ce cas, un *overdrive* avec un niveau de sortie considérable, pas trop de distorsion et assez de haut de gamme pourrait faire l'affaire et créer l'image polyrythmique fluide souhaitée ⁷⁵²». Ce n'est pas mineur, car ces réglages ne sont pas mentionnés par le compositeur dans la section décrivant les effets désirés. Cette astuce est complémentaire à l'écriture musicale.

La phrase finale offre une autre piste, cette fois-ci concernant l'étroite collaboration entre le compositeur et l'interprète. Il déclare que la pièce a été préparée, répétée et enregistrée dans une étroite collaboration avec le compositeur. À cela on peut ajouter les informations contenues dans l'entretien avec Pauwels, publié par Sergio Sorrentino en 2019 :

⁷⁵² « *in this case an overdrive with a considerable output level, no too much distortion and enough high-end could do the job and create the desired flowing polyrhythmic-image* » Fausto ROMITELLI, *Trash TV Trance*, Milano : Ricordi, 2005, 12 p.

Je lui ai montré les pédales que j'avais à Bruxelles, puis il a tout fait lui-même. Il m'a envoyé un fax avec le manuscrit seulement deux semaines après la première représentation, ce qui était un peu chaotique...⁷⁵³

Ces deux brefs témoignages permettent de déduire que le processus de création a été fait de manière presque indépendante et que le travail de collaboration a eu lieu après la formalisation, probablement pour affiner quelques détails. Il n'est pas exclu pourtant que Romitelli aurait travaillé de son côté directement sur l'instrument, comme on le verra plus tard, la connaissance des ressources instrumentales que l'œuvre prouve rend difficile l'idée qu'il a tout écrit et imaginé sans avoir vérifié le fonctionnement du dispositif.

14.2.2 Indications techniques

Contrairement à la plupart des pièces pour guitare électrique solo, les indications pour *Trash TV Trance* prennent une partie beaucoup plus importante, car elles sont minutieusement détaillées. Par exemple, l'instrument suggéré est décrit de la manière suivante :

Since TTVT is rooted in raw blues and Pink-Floyd psychedelia a Stratocaster would be a good choice (no telecasters or heavy-metal memorabilia).

You need a guitar which has a whammy bar fixed onto a vibrato bridge as is usually found on a standard Stratocaster. A double-locking Floyd Rose bridge would also be an option and is common to comparable makes of guitar. The ideal pick-up situation would consist of one single coil close to the fingerboard and two humbuckers. The input jack has to be located on top of the soundboard to facilitate unplugging and inserting the jack.

On constate que même si le compositeur consent un certain degré de liberté concernant le choix de l'instrument, le modèle *Stratocaster Fender* est suggéré. En termes organologiques, les exigences de l'instrument sont : avoir une barre *whammy* et un pont « vibrato ». Ensuite, une position des *picks-up* est conseillée pour faciliter la déconnection du câble *jack* sur certains passages de la pièce. Il faut noter que l'amplificateur que l'on suggère est un avec système de lampes, afin de pouvoir accéder à un certain degré de saturation, de profondeur dynamique, et

⁷⁵³ Traduction de la traduction en italien réalisée par Sergio Sorrentino : « *Gli mostrati i pedali che avevo a Bruxelles, poi fece tutto da solo. Mi inviò un fax con il manoscritto solamente due settimane dalla prima esecuzione, che fu un po' caotica...* » : SORRENTINO, *op. cit.* (note 59), p. 238.

pour avoir une meilleure « richesse tonale », lorsque l'on monte le niveau de volume. Ainsi, la partition demande sept objets pour attaquer les cordes ou stimuler le signal de sortie :

- 1 pièce de monnaie (2€)
- 1 *bottleneck* en métal
- 1 *EBow*
- 1 archet de violoncelle
- 1 éponge (celle qui a une couche abrasive de matière verte)
- 1 plectre
- 1 rasoir à batteries

Ensuite, on a une liste d'effets en marquant l'ordre de l'enchaînement : pédale de volume-distorsion – 1 pédale de *distortion* – 1 pédale de *delay* – 1 pédale *wah-wah* – 1 échantillonneur de *Loops*. Concernant ce dernier, il est présenté un diagramme qui indique avec précision les réglages. On a également une liste détaillée de notes sur les symboles ou abréviations relatifs à l'activation ou désactivation des effets, le type de pédales et les mains. Finalement, la partition indique dans plus de deux pages les gestes et les consignes techniques d'un grand nombre de mesures.

14.2.3 Discours musical

On identifie onze « objets concrets » qui constitueront le matériau général de la pièce. Ils sont tous répertoriés et décrits dans le **Tableau 29** (Annexes : Chapitre 14). Cette liste typologique permet de constater que chaque objet a des caractéristiques propres qui le distingue des autres. Ainsi, chaque objet s'amalgame sur deux plans. Un plan horizontal, composé par une superposition de matériaux simples et, un plan vertical, où le matériau évolue de façon graduelle vers la saturation. De ce fait, l'aspect évolutif du matériau est guidé par la logique du « processus », dans le sens des *spectralistes* (mesures 72-108), et par le principe de variation motivique, à la façon des improvisateurs du *jazz* et du *rock* (mesures 109-150). L'image suivante présente le comportement des deux objets concrets en juxtaposition verticale :

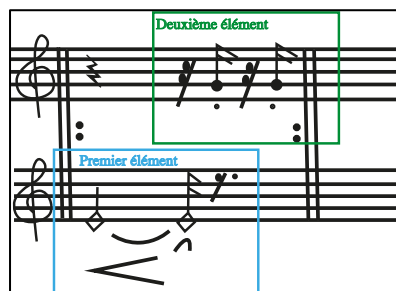


Figure 63: Extrait de TTVT (mes. 4), Fausto Romitelli.

Dans ce premier exemple, le matériau est élaboré avec deux éléments assemblés par l'interprète, dans deux étapes quasiment consécutives de l'acte d'exécution. Le premier est le son résultant de l'enregistrement inversé du son produit par l'attaque de la pièce métallique sur la sixième corde. Le deuxième élément se réalise avec le son d'interférence produit par le placement du *jack* sur une des cordes. Ensemble, ces deux objets constitueront une morphologie caractéristique. Cet échantillon composé se répètera de manière régulière, à la manière du *rap* où le « *sample* » sert de fond sur lequel le rappeur chante⁷⁵⁴. On peut se référer à une chanson de la même époque que *Trash TV Trance*, comme « The Real Slim Shady » (2000) du troisième album *The Marshall Mathers LP* (2000), du rappeur américain Eminem (1972-). Ou bien la chanson « Arrêtez » (2006), du rappeur d'origine congolais Despo Rutti (1982-), où l'on utilise le *sample* comme objet concret répétitif de manière similaire à Romitelli.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Deuxième élément' and contains a melodic line with various annotations like 'e¹', '#*', 'b*', and '3'. The bottom staff is labeled 'Premier élément' and contains a rhythmic pattern with '+' signs and a '3' annotation. A '(x2)' symbol is at the top left.

Figure 64 : Extrait de TTVT (mes. 57-60), Fausto Romitelli.

L'objet concret présenté dans la figure précédente est plus complexe que le premier. Il est construit en deux plans. Le plan supérieur consiste à une ligne mélodique dans le registre aigu de l'instrument qui évolue dans une logique de pliements et repliements, raccourcis et prolongement. Il se produit par la technique du *tapping* avec la main gauche, ce qui permet à la main droite de produire l'autre plan sonore. À l'image des mélodies *rock* on s'appuie sur la technique *bending* pour ajouter un élément expressif évoquant la vocalité. Le plan inférieur est un son continu, généré au moyen du mouvement circulaire de l'éponge sur les six cordes, en

⁷⁵⁴ Le *Grove Music Dictionary* définit le terme « *Sampling* » comme : Processus par lequel un son est prélevé directement sur un support enregistré et transposé sur un nouvel enregistrement. Au début, l'échantillonnage se faisait directement à partir de sources vinyles originales, les DJ mélangeant d'abord des disques avec d'autres disques, dans le cadre d'un set de DJ, puis lors de performances en direct.

Will FULFORD-JONES, *Sampling*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047228>.

utilisant simultanément la pédale *wah-wah*, et en imitant le bruit blanc des appareils électromécaniques.

C'est ainsi que le matériau global se complexifie jusqu'à la saturation des objets. Romitelli se sert de trois portées pour écrire les trois plans de ce dernier objet. C'est un des exemples les plus remarquables que l'on puisse trouver d'écriture polyphonique dans le répertoire pour guitare électrique solo. La figure suivante illustre les trois éléments constitutifs de cette juxtaposition tripartite. Le premier est un *ostinato* sur les trois premières cordes (*sol*, *si* et *mi*), à l'image de la procédure d'accompagnement connue sur l'appellation de « basse d'Alberti ». Ces sons sont attaqués par un pincement avec un des doigts de la main gauche. Ce geste diffère du *tapping*, car il ne s'agit pas de percuter la corde sur les frettes pour produire le son, mais de la pincer ou tirer. En revanche, le deuxième élément se produit effectivement avec le *tapping*, tout au long de la corde cinq. À certains moments, on demande de modifier la hauteur au moyen du *bending*, qui l'augmente d'un demi ton ou d'un quart de ton selon le cas. Le troisième élément est un mouvement continuum en *glissandi* produit par l'archet de violoncelle (*col legno*), avec la main droite. C'est en vertu de cette logique de complexification qu'évolue l'aspect horizontal des matériaux.

The image shows a musical score for guitar with three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes, with a '+' sign above the first note and '(idem)' above the second. The middle staff is in treble clef and contains tapping symbols (crosses) and bending symbols (curved arrows) on the fifth string. The bottom staff is in treble clef and contains a glissando line (a series of connected dots) representing the 'col legno' effect.

Figure 65 : Extrait de TTVT (mes. 76-77), Fausto Romitelli.

Sur le plan formel, on identifie cinq moments qui font référence à l'exigence d'élaborer des objets sonores qui serviront par la suite dans la constitution graduelle du matériaux mélodique et harmonique. L'objet produit au début de la section suit un principe d'accumulation qui arrive, à la manière des processus, à la saturation des tous les éléments. Quelles sont les caractéristiques de ces moments de « facture du matériau » ? Premièrement, il s'agit d'un évènement produit en temps réel où l'interprète réalise un matériau précis, qui sera réutilisé ou remodifié dans un moment ultérieur sous forme d'échantillonnage. Deuxièmement, le dispositif utilisé pour la

production de ces objets est le *Loop system*, ce qui permet la répétition plus ou moins contrôlée de l'objet sonore en question. Le tableau ci-après décrit schématiquement les cinq sections identifiées selon la nature du matériau et le principe du traitement :

Section	Mesures	Matériaux	Principe ou caractéristique
Partie 1	Mesures 1-70	Boucle en crescendo, syncopes avec les bruits du <i>jack</i> , glissandi, mélodie en <i>tapping</i> .	Traitement sur la variation rythmique des motifs.
Partie 2	Mesures 71-108	Mélodie accompagnée à la main gauche et <i>glissandi</i> avec l'archet à la main droite, <i>bottleneck</i> .	<i>Processus</i> : évolution du son.
Partie 3	Mesures 108-150	Section harmonique-mélodique à la façon d'une improvisation de <i>rock</i> ,	Variation par le biais de l'improvisation « <i>rock</i> »
Partie 4	Mesures 150-209	Reprise de bruit syncopés, glissandi, son de rasoir, mélodie avec <i>tapping</i> .	Variation rythmique des motifs.
Partie 5	Mesures 209-260	Élément complexe construit avec le <i>loop</i> , sections comme improvisées, accords.	Série d'événements variés et matériau évolutif.

Tableau 7 : Description formelle de TTVT.

Comme dans *Vampyr !* de Murail, les matériaux de *Trans TV Trash* évoluent selon les principes du processus, mais ils diffèrent par un type d'articulation d'objet qui ressemble plus à un assemblage qu'à une transformation progressive du son. Il s'agit plutôt d'une évolution rhapsodique de moments de stabilisation et peu de changement du matériau, et, selon le cas, de moments de modification à partir des principes issus de l'improvisation et de la variation thématique.

14.2.3 Aspects philologiques

Une visite à l'archive Ricordi, au sein de la *Biblioteca Nazionale Bradense*, a été réalisée durant une mission de recherche à Milan, Italie⁷⁵⁵. À cette occasion on a pu accéder aux manuscrits autographes de *Professor Bad Trip I* et de *Trash TV Trance*⁷⁵⁶. À partir de la matière recueillie dans cette enquête, on propose de comparer les différences existantes entre les deux manuscrits de *Trash TV Trance* et la version publiée par Ricordi en 2005, un an après le décès

⁷⁵⁵ Comme indiqué dans le chapitre consacré aux aspects méthodologiques (Chapitre 2).

⁷⁵⁶ Les côtes des deux manuscrits consultés sont : Pour la version en français : PART 06 937_AIII1 ; et pour la version en anglais : PART06937_AII2. *Archivio Ricordi-Biblioteca Nazionale Bradense*.

du compositeur. En vérité, une des versions manuscrites qui se trouvent dans l'archive est celle qui a été publiée par la maison éditoriale.

Dans le **Tableau 30** (Annexe : Chapitre 14) on peut observer que la nature des différences trouvées, obéit à un seul objectif, la simplification du geste instrumental du profit de l'efficacité de l'interprétation :

1. La première différence est évidente : la traduction du français à l'anglais. Dans la première version (m.fr. = manuscrit français) les indications ont été rédigées en langue française, tandis que dans l'édition publiée par Ricordi (m.angl. = manuscrit anglais), elles le sont en anglais ;
2. m.fr. : indication pour désactiver la pédale de *distortion* quatre mesures après son activation (mes. 1-4) ;
3. m.fr. : indication pour l'activation et l'éteinte de la pédale de *distortion* dans un écart d'une ou plusieurs mesures (mes. 14-15, 25-27, 35-38) ;
4. m.fr. : indication pour activer simultanément les effets de *distortion*, *wah-wah* et *delay* (mes. 54) ;
5. Déplacement du point d'activation de la pédale de *Loop* (mesure 151 pour le m. fr et mes. 152 pour le m.angl.).

L'incidence que peuvent avoir ces différences dans l'interprétation n'est pas significative. Au contraire, les suppressions ont dû obéir à une réflexion à posteriori sur le compromis que la réalisation de ces gestes pouvait apporter ou pas sur l'efficacité de l'exécution. Les deux pages d'indications qui ont été ajoutées au début du texte suffisent pour prévoir les problèmes qui pourraient se présenter et qui pourraient aider à la rencontre de solutions.

14.3 L'interprétation créatrice

Examiner les différentes phases du processus qui amène à une interprétation particulière, permet de desceller les différents degrés de complexité engagés, et de révéler la dimension créative, du point de vue de l'exploration compositionnelle. Il ne s'agit pas de proposer une méthodologie de l'interprétation, mais de présenter à la fois un espace de réflexion et un dispositif de compréhension, de l'ensemble des mécanismes créatifs qui opèrent lors d'un processus performatif préparatoire. On exclut l'étape de présentation en situation de concert, car l'objectif est celui de se concentrer sur le moment où l'interprète met en œuvre des stratégies

techniques, mnémotechniques, pragmatiques et esthétiques, pour offrir une proposition artistique originale. En effet, cet intervalle de la transmission musicale n'est ni linéaire, ni généralisable, puisque chaque interprète procède selon des conditions particulières à l'œuvre et au contexte. Dans cet espace de va-et-vient, on peut trouver pourtant les pistes essentielles qui permettent une meilleure compréhension des enjeux issus du lien entre la composition et l'interprétation, circonscrites tous les deux à l'acte de la création musicale elle-même. Pour cela on a divisé le processus en trois phases : le liminaire, l'exécution et l'interprétation à proprement parler.

14.3.1 Phase liminaire

Cette première étape circonscrit deux moments clés : la collecte du matériel et le déchiffrage de la partition. Le premier moment consiste essentiellement à réunir les éléments qui sont nécessaires à l'œuvre, à savoir : la partition et les dispositifs techniques — l'instrument, le système d'amplification, les pédales d'effets et les divers objets. Ce n'est pas rare que les spécificités techniques des œuvres infligent des difficultés matérielles significatives aux interprètes, ce qui réduit la possibilité de la réalisation. Une fois qu'on les a réunis, on passe à la phase de l'installation technique — enchaînement des effets, réglage des paramètres du son, localisation physique des modules, etc. Tout cela est accompagné d'une étude minutieuse des indications et des commentaires présentés au début de la partition. Cet aspect est fondamental puisque la définition du son électroacoustique et l'accès aux modules avec les pieds, déterminent, dès le départ, la réussite de l'exécution. Le paramétrage préliminaire peut inclure la relecture de manuels ou de documents techniques permettant de vérifier la correcte utilisation des appareils.

Lors des nombreux échanges tenus avec des guitaristes de divers pays, on a pu observer que l'installation peut être suivie par un journal, au profit de la précision. En fait, de manière semblable, dans le domaine des techniques du son, on suggère d'utiliser des plans d'installation pour déterminer la localisation du matériel, pour contrôler les variables et diminuer les problèmes de dérèglement produits par les diverses manipulations⁷⁵⁷. Par exemple, la partition de *La cité des Saules* que Yaron Deutch utilise pour travailler, est saturée de commentaires en hébreu où l'artiste signale, entre autres aspects, les réglages des appareils. La partie de la guitare cinq de *Asymptotic Freedom II* que Ruben Mattia-Santorsa a utilisé pour la création de l'œuvre

⁷⁵⁷ ERNOULD et FORTIER, *op. cit.* (note 516).

marque de manière moins systématique, et directement sur les portés, les paramétrage des effets. Ces éléments sont d'autant plus indispensables lorsque l'on travaille avec des dispositifs que l'on ne connaît pas. En mars 2023, lors de la présentation de *Le Sabbie Dure* (2021)⁷⁵⁸, pour hyper-flûte et ensemble (avec guitare électrique), d'Alessandro Baticci, la prise de notes a été utile à la recherche des réglages permettant le filtrage des sons parasites produits par l'amplificateur⁷⁵⁹. Le journal permettait de reporter plusieurs réglages testés en préalable, en fonction de la salle de répétition et le matériel technique ; ainsi, lors du concert, on avait à disposition un répertoire des possibilités pour adapter le son de l'instrument à la salle du théâtre.

Le deuxième moment de cette phase liminaire est connu par tout musicien expérimenté : le déchiffrage de la partition. Il ne s'agit pas uniquement d'un travail de reconnaissance de la pièce (forme et contenu), c'est aussi une stratégie de repérage et de localisation des opérations psychomotrices qui seront mises en œuvre ou des difficultés particulières qu'il faudra travailler en forme d'étude ou d'improvisation.

14.3.2 Phase d'exécution

14.3.2.1 Les techniques de jeu

L'exécution de *Trash TV Trance* demande la maîtrise des techniques de jeu multiples. Comme il a été indiqué par Tom Pauwels au début de la partition, la tâche du musicien ne se réduit pas à l'étude des parties et des notes, ni à la maîtrise de la partition, il s'agit du contrôle de l'ensemble des opérations mécaniques et techniques inhabituelles. Quels sont exactement ces éléments ? On peut d'abord décrire celles qui font partie des usages communs de l'instrument (entendus comme des techniques « idiomatiques ») ; ensuite, identifier celles qui ne sont pas nouvelles, mais qui sont inhabituelles et qui font partie d'une récente tradition ; finalement, signaler celles qui ont été inventées par Romitelli lui-même.

1) Les techniques idiomatiques :

- a) Attaque des accords : plaqué ou arpège (mes. 109),
- b) Harmoniques (mes. 126),

⁷⁵⁸ Alessandro BATICCI, *Le Sabbie Dure*, Édition personnelle, 2021.

⁷⁵⁹ Le concert a eu lieu le jeudi 2 mars 2023 dans le *Musikverein Wien* (Autriche). Le programme intitulé « Hallucinato » a été présenté par l'ensemble autrichien Black Page Orchestra.

- c) *Bending* : à plusieurs moments cette technique est utilisée dans les lignes mélodiques de nature répétitive (mes. 44). Elle est présente aussi avec deux ou trois cordes au même temps (mes 88, 138),
- d) *Tapping* : cette technique est employée comme ressource pour exécuter plusieurs actions simultanées pendant que la main droite est sollicitée (mes. 124),
- e) *Glissandi* : notes isolées ou des accords, à la manière des musiques populaires (mes. 88).
- f) *Bottleneck* : en métal, à la manière traditionnelle (mes. 95).

2) Les techniques qui appartiennent à la tradition savante :

Comme il a été montré dans le Chapitre 11 certaines techniques de jeu et leur principe de fonctionnement avaient été déjà explorés par des compositeurs de générations précédentes, notamment dans la période de la musique spectrale. Quelques-unes de ces ressources seront réutilisées dans *Trash TV Trance* :

- a) Attaques :
 - i) Barre métallique (mes. 1) — frappement.
 - ii) Pièce de monnaie (mes. 19) — grattement.
 - iii) Archet (partie en bois) — frottement.

3) Les techniques inventées par Romitelli :

Tributaire d'une tradition de recherche sonore via la technique de préparation et l'utilisation des objets divers pour changer la nature de l'attaque, Romitelli va introduire deux aspects nouveaux :

- a) Attaques :
 - i) *Jack* (mes. 4) — contact (interférence du signal)⁷⁶⁰.
 - ii) Rasoir électrique (mes. 172) — stimulation (champ magnétique).
- b) *Glissandi* :
 - i) De fonction « signal » à celle de « ligne »⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ Commentaire : cette technique présente deux difficultés particulières : 1) l'extraction et insertion du *jack* de la cavité de l'instrument ; 2) le déplacement du *jack* d'une corde à l'autre (risque élevé de produire des sons parasites).

⁷⁶¹ KALTENECKER, *op. cit.* (note 744).

Au-delà des difficultés que chaque technique implique, le problème central réside dans la précision et la synchronisation des gestes lors de leurs juxtapositions.

14.3.2.2 Les opérations techniques

La pièce exige un contrôle avancé sur le plan de la manipulation de l'interface périphérique (boutons et pédales). Voici quelques exemples :

1. Activation de la pédale de distorsion (mes. 1)
2. Activation des modalités « enregistrer », « renversement et lecture » (mes. 2-3), « éteindre la lecture » (mes. 5), du système de *Loops*.
3. Autre opération fondamentale qui cependant n'est pas notée est la pédale de volume. À plusieurs moments elle demeure nécessaire pour éviter les sons parasites produits par la manipulation mécanique (mesure 4, par exemple).

Il y a-t-il place pour l'improvisation ? Comme il a été suggéré par Pauwels dans son commentaire introductif, un travail de « familiarisation » avec les opérations techniques et mécaniques s'avère nécessaire. En ce sens, l'improvisation peut trouver une place dans le travail interprétatif en tant qu'outil d'entraînement moteur, mais aussi comme stratégie pour la maîtrise du matériau sonore. Car, elle permet de le développer en dehors du cadre formel, et permet également d'instaurer un dispositif de relaxation corporelle et d'écoute attentive. Au fond, utiliser cette méthode pour l'entraînement conduit à renverser le sens des procédés compositionnels utilisés pour l'écriture des « études », fréquentes au XIX^e et début du XX^e siècles : au lieu d'aller de l'improvisation à l'écriture, on ira de l'écriture à l'improvisation.

14.3.2.3 Les aspects mnémotechniques

Il est connu de tous les musiciens confirmés qu'une partie non négligeable de la résolution des problèmes d'exécution passe par des stratégies visant les aspects mnémotechniques. La représentation mentale du déroulement de la pièce est une manière de mémoriser la partition, mais la représentation des gestes psychomécaniques permet, à son tour, d'anticiper et d'intégrer les diverses manipulations techniques. L'importance des aspects mnémotechniques dans *Trash TV Trance* est moins portée par l'efficacité affective de l'œuvre, — comme il a été exposé par Lambotte Lucien dans son abrégé sur « L'Éducation de la Mémoire Musicale » (1900)⁷⁶² — et plus sur la réussite physicomécanique de l'exécution instrumentale. En ce sens, la complexité

⁷⁶² Lucien LAMBOTTE, *L'Éducation de la Mémoire Musicale*, 48, rue de Rome, Paris : Paris Éditions Max Eschig, 1900, 121 p.

du dispositif corporel engagé dépasse la complexité de l'écriture, où, effectivement, la mémoire n'était pas indispensable pour assurer la précision de l'interprétation. On peut trouver de nombreux exemples dans les pièces pour guitare qui adhèrent à la *New Complexity*.

14.3.3 Phase de l'interprétation

14.3.3.1 Le corps électrique

Dans un entretien, Romitelli déclare qu'un de ses objectifs esthétiques était de mettre de nouveau le corps au centre de l'expérience musicale⁷⁶³. Dans *Trash TV Trance* le problème du corps touche simultanément l'exécution (motricité et contrôle) et l'interprétation (expression et intentionnalité). Le problème dans cette pièce est que le corps est convoqué pour réaliser un ensemble complexe de gestes mécaniques où interviennent les deux mains et les deux pieds. Cette chorégraphie complexe n'est que partiellement déterminée dans la partition et c'est le travail de l'interprète de se créer des outils pour le maîtriser.

L'attention au corps ne consiste pas ici à créer des stratégies perceptives qui accompagnent l'expression versée par le son, comme on a pu l'observer dans le *blues*, **Chapitre 4 : « La guitare électrique blues »**. Ce n'est pas non plus une attention visant à éviter les troubles psychomoteurs produits par l'excès d'exigence musculaire, comme on l'a décrit dans le **Chapitre 7 : La reconfiguration de l'interprète**. Ici on est dans une recherche de synchronisation chorégraphique qui permet le musicien d'exécuter les différentes modes d'action de manière efficace et précise. En fait, parmi les éléments qui échappent à la partition en tant que dispositif d'écriture, on a mentionné la représentation du son électronique, mais on trouve le manque de noter avec précision l'ensemble d'opérations mécaniques que le guitariste doit exécuter.

Le tout début de la pièce dépend entièrement de la capacité de l'exécutant d'enregistrer l'échantillon qui produira le matériau central (mesures 1-3). Quelques indications sont signalées dans la partie supérieure de la portée, mais elles ne sont suffisantes. Comme indiqué dans la figure suivante, elles sont en nombre de six les actions que le guitariste doit réaliser dans la durée de trois mesures, à savoir : frapper la corde avec une baguette métallique (ou une pièce de monnaie), activer l'effet de *distortion*, lancer l'enregistrement du *Loop*, inverser le *Loop*, désactiver l'effet de *distortion* et attaquer la corde avec le *jack*. En vérité, il y a deux opérations

⁷⁶³ DENUT, *op. cit.* (note 82), p. 76.

qui sont essentielles pour maintenir le matériau libre des bruits parasites et pour débrancher le *jack* du corps de l'instrument. En couleur bleu on suggère d'ajouter les indications pour mettre le niveau de volume zéro, au moyen de la pédale, et déconnecter le *jack* pour ensuite attaquer la corde. Ces deux annotations peuvent être accompagnées des valeurs rythmiques afin de synchroniser le geste avec les valeurs de durée de la partition (en fait, cela permet une majeure précision du geste) :

Figure 66 : Extrait de TTVT (mes. 1-3), Fausto Romitelli.

Autre possible support est la réécriture des sections qui, par leur complexité, méritent d'être lues, différemment. Observons dans la figure suivante, l'extrait qui va de la mesure 18 à la mesure 22. En cercle rouge, on a signalé les opérations mécaniques des mains et des pieds on s'aperçoit que la notation n'est pas précise : changement de position de l'indice d'activation du *Loop*, on indique pas avec quel pied on doit opérer et, étant donné que l'activation du *Loop* se fait quelques secondes avant le temps fort (pour que l'échantillon soit lu avec précision), il est noté en temps fort pour la mesure 18 et un peu avant dans la mesure 22 :

Figure 67 : Extrait de TTVT (mes. 18-22, manuscrit français), Fausto Romitelli.

On pourrait, par exemple, transférer les indications des gestes dans une portée inférieure et marquer avec des valeurs rythmiques le moment exact de l'action. La notation proportionnelle s'avère utile à cet objectif, et on peut même utiliser la nomenclature du compositeur pour signaler le type d'effet : L = *Loop*, V = volume, P = *jack*, W = *wah-wah*, etc. Comme indiqué dans la figure suivante, on peut attribuer des lignes spécifiques aux pieds et mains pour coder

la notation. De même pour la trajectoire de la pédale *wah-wah*, on peut utiliser la façon qui a été employée par Dufourt :

The image shows a musical score for guitar with three staves. The top staff contains melodic lines with various notes and rests. The middle staff contains rhythmic patterns and dynamics markings. The bottom staff contains pedal and effect markings. Annotations include 'MG' (Magnetic G) and 'MD' (Magnetic D) in blue circles, 'PG' (Pick G) and 'PD' (Pick D) in blue circles, and 'L', 'V', 'W', 'P' in white circles. A '6/4' time signature is visible in the middle staff. A 'wah-wah' pedal symbol is shown at the end of the score.

Figure 68 : Réécriture d'extrait de *TTVT* (mes. 18-22).

De cette manière s'éclaircie l'espace de la partition et se synchronisent les actions en fonction des événements sonores écrits. La saturation de la partition devient un dispositif d'écriture du geste, en permettant de préciser le moment de l'action et les manipulations qui s'opèrent.

14.3.3.2 L'incarnation du son électrique

Dans une rencontre avec Pierluigi Billone, il expliquait que pour un compositeur, l'étude du répertoire passait par une sorte d'incarnation sonore de l'œuvre. Il a pris l'exemple du *Sacre du Printemps* pour montrer que le compositeur doit connaître à détail les différentes parties instrumentales et d'avoir une conception locale et globale du son dans la pièce. Chanter les parties est une des façons de s'appropriier des certains éléments de la partition. De cette manière on est prêt à comprendre de l'intérieur le fonctionnement procédural. Cet aspect est aussi souligné par Luigi Nono lorsqu'il parle des possibilités offertes par l'électronique : « Naturellement, il faut éduquer l'oreille et faire que cela devienne une habitude⁷⁶⁴ ». C'est dans le même sens qu'Elena Rykova écrivait à propos de l'effort de représentation mentale du son en rapport à l'instrument électronique qui représentait l'écriture pour guitare électrique (Chapitre 9). Cette question est déterminante pour le musicien lorsqu'il prétend aborder *Trash TV Trance*. La réflexion sur le type de son qu'il faut projeter et, en ce sens, le type de son qu'il faut incarner.

⁷⁶⁴ Luigi NONO, « Conférence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon », in Christian BOURGOIS (dir.), *Luigi Nono : Écrits*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993 (Musique/passé/présent), p. 270-276.

Il y a quatre facteurs dialectiques liés au matériau sonore qui émergent dans cette œuvre : la définition esthétique du son électroacoustique, la référence culturelle du compositeur, la tradition interprétative et la proposition de l'interprète. Les trois premiers sont des composants historiques propres à l'œuvre et le dernier est le composant créatif, entendu comme un espace de possibilité pour l'actualisation de celle-ci.

Premièrement, il y a la définition de l'environnement esthétique autour de l'idée du son électroacoustique. Pour Makis Solomos, le paradigme qui s'inscrit dans la recherche du son au XX^e siècle est le « timbre-son » ou « son composé ». Il identifie la présence de ce paradigme, par exemple, dans le projet sériel, « lorsque les résonances sont totalement composées et ne sont donc pas *naturelles*⁷⁶⁵ ». Il propose ainsi, une lecture historique de la musique du XX^e siècle, qui se concentre sur la recherche à l'intérieur du son. Depuis cette perspective, l'auteur cite *Professor Bad Trip : Leçon I* et *En-Trance* pour situer Romitelli dans un moment historique – entre 1980 et 1990 –, où l'on compose des « auras électroniques »⁷⁶⁶ :

*L'effet est découplé dans un certain répertoire de musique mixte où électronique est utilisée comme « double » de la partie instrumentale, comme son amplification via la création d'un halo ou comme sa résonance artificielle, générant presque un sentiment « océanique » [...]*⁷⁶⁷.

La littérature sur Romitelli expose plusieurs variantes de cette conception historique, en ajoutant des éléments complémentaires. Giovanni Verrando, par exemple, propose l'idée de l'« écoute amplifiée » pour comprendre le lien entre le projet spectral, la recherche électronique et l'univers des musiques non écrites⁷⁶⁸. En effet, cette idée consiste à expliquer le contact entre le domaine acoustique et le domaine électronique, où ce dernier offre une quantité des données spectrales plus riche que le premier : « Donc, l'amplification favorise une concentration de l'écoute sur cette complexité, sur la sophistication et sur la déformation du détail ⁷⁶⁹ ». Il s'agit de la dimension sonore qui passe par la représentation des appareils amplifiés de notre époque (radio, télévision, haut-parleurs, etc.). Cet élément s'intègre à l'imaginaire des compositeurs et permet de les distinguer des compositeurs des années précédentes.

⁷⁶⁵ Makis SOLOMOS, « Timbre et son », in Nicolas DONIN et Laurent FENEYROU (dirs.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, France : Symétrie, 2013 (Symétrie Recherche, vol. 2/2), p. 1464.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 1466.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ Giovanni VERRANDO, « Au-delà de l'imaginaire de la musique écrite », in *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann Éditeurs, 2015, p. 13-24.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

Deuxièmement, les textes de Romitelli permettent d'avoir quelques pistes sur les références culturelles du compositeur ; autrement dit, les sources sonores auxquelles l'interprète créatif peut faire appel dans sa propre recherche :

*[...] de la musique rock psychédélique des années soixante à la pratique séculaire de la transe chez les Soufis du Turkestan : ce sont eux mes contemporains et mes interlocuteurs originaires, comme moi, d'Italie*⁷⁷⁰.

Cette citation détermine un univers sonore d'un *rock* spécifique, mais l'explication peut s'approcher des musiques de transe, car il fait référence non pas à la musique *techno*, comme il est fréquent, mais aux musiques populaires d'autres pays. Comme mentionné précédemment, les références mentionnées dans un autre entretien font appel au *rock* et à la *techno*⁷⁷¹. Ce qui révèle que la musique de transe a été observée par le compositeur sous l'angle des musiques actuelles et des musiques populaires traditionnelles.

14.4 Les résonances de la saturation

L'examen de *TTVT* illustre la reconfiguration des procédés compositionnel du XX^e siècle du point de vue du rapport compositeur/interprète. La partition se formalise grâce à l'étroite collaboration entre le compositeur — expert de l'écriture — et l'interprète — expert de l'exécution. Les deux agents participent à l'écriture, du montage et à la création de l'œuvre.

Mais, probablement, la contribution majeure de Romitelli au développement de l'écriture de la guitare électrique consiste, d'une part, à intégrer l'artefact dans sa complexité propre avec le projet formel compositionnel et, d'autre part, à réussir une hybridation formelle, à partir des éléments perceptifs divers : les ressources des musiques actuelles et celles qui permettent d'entrer à l'intérieur du son via l'électrification. Au fond, *TTVT* est un dispositif d'écoute d'une époque où la nature du son dans les environnements urbains étaient envahis par les systèmes d'amplification et saturés par la culture musicale industrialisée.

Sous cette perspective, *TTVT* fait singularité par le maillage entre hétérogènes et multiples. Les empreintes des musiques actuelles se présentent sur le plan morphologique, mais aussi dans

⁷⁷⁰ Fausto ROMITELLI, « Pour une pratique visionnaire », in *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli (original : Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli)*, traduit par Agnès MOLINIER ARBO, Alessandro ARBO et Mireille TANSMAN ZANUTTINI, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 147.

⁷⁷¹ Eric DENUT, « Produire un écart : entretien avec Fausto Romitelli », in *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?*, Paris, France : L'Harmattan : L'Itinéraire, 2003, p. 73-77.

la constitution d'un son caractéristique — via les stratégies formelles et les techniques de jeu. En fait, l'intégration des ressources explorées par la génération précédente, en particulier Dufourt et Grisey, se présentent sur ces deux dimensions. Finalement, l'intervention instrumentale originale que le compositeur a mis en place contribue à l'idée de la composition à partir du dispositif instrumental, centré cette fois-ci sur la conception de la machine elle-même et la manière de l'opérer.

De ces faits, *TTVT* ouvre un espace possible pour l'interprétation créatrice, dans le sens exposé par Gisèle Brelet, dans les années 1950, dans la mesure où le musicien est l'agent responsable de la matière sonore elle-même. La seule maîtrise instrumentale ne suffit pour récréer le son que la partition demande. Le travail de compréhension des objectifs esthétiques, mais aussi de leur source, doit faire intervenir le travail créateur de l'interprète. Grâce au dispositif mis en place dans le texte, le musicien participe à l'architecture interne du son un peu à l'image des peintres qui modèlent le son au moment même de l'interprétation. Évidemment cette tâche n'est pas facile, la difficulté de la pièce va du contrôle du son instrumental en passant par des techniques de jeux hétérogènes, la configuration du corps-musicien et de ces fonctions motrices et d'une idéation du son électroacoustique.

Trash TV Trance ouvre la porte à un imaginaire qui sort de la culture « guitare électrique » sans pour autant sortir du cadre référentiel qui a été présent au XX^e siècle. Elle finit par liquéfier la masse historique du siècle dernière en nous laissant une preuve de la saturation à laquelle l'esthétique musicale de la fin du siècle avait arrivé, mais qu'à présent on peut entendre que l'écho

CONCLUSIONS

Si l'on pense au *luth*, qui apparaît en Mésopotamie plus de 2000 av. J.-C. ou, au *'ūd*, qui est introduit dans le Monde Arabe à l'époque akkadienne, 2350-2170 av. J.C., cela permet d'avoir une idée de ce que le temps peut signifier pour un instrument de musique. De même, si l'on songe à la *lyre*, qui apparaît pour la première fois dans une représentation de Meggido (Palestine), vers l'an 3100 av. J.C., on peut considérer que, la guitare électrique, instrument du XX^e siècle, est encore dans une phase initiale de son développement. Cela ne l'a pas empêché pourtant de devenir, dans un temps restreint, l'un des objets culturels les plus diffusés du Monde Occidental, porteur des attributs et idées de la jeunesse et de la modernité.

La guitare électrique a été nourrie par la diversité inventive de l'esprit humain dans une période de dilatation des horizons aussi bien géographiques qu'intellectuels. Il lui a fallu d'abord consolider son autonomie par rapport aux instruments dont elle est issue ; puis, progressivement, l'invention et l'amélioration des dispositifs techniques a été nécessaire pour répondre aux exigences des musiciennes et musiciens. Plus tard, cet instrument hybride servira aux pratiques savantes de laboratoire pour l'exploration de l'environnement sonore électroacoustique, condition qui permettra la découverte de sonorités alors inédites. À cet égard, les mutations de l'écriture musicale ne feront qu'alimenter l'espace dialectique entre la continuité et l'innovation des opérations compositionnelles.

Cette thèse a cherché à déconstruire l'idée selon laquelle la guitare électrique n'occupe qu'une place restreinte au sein des pratiques et des répertoires savants. Les exemples présentés au cours du travail, sans prétendre à l'exhaustivité, auront montré que le rôle joué par cet instrument dans les principaux mouvements d'émancipation artistique du siècle dernier est plus important qu'on ne le croit. En outre, cette recherche donne des éléments de réponse aux problématiques éparpillées depuis une dizaine d'années dans les discours des artistes et des chercheurs ; elle introduit également de nouveaux questionnements qui permettent d'aller plus loin dans la compréhension, aussi bien historique qu'esthétique, du phénomène.

Les différents éléments épistémologiques présentés dans la première partie nous ont projeté au cœur même des problématiques qui traversent la musicologie. Traiter de telles problématiques n'avait rien d'anodin, car le travail théorique exigeait, à l'égard des pratiques examinées, une solide cohérence sur le plan méthodologique. Cet effort d'organisation de la

pensée scientifique était essentiel, en ce que l'approche choisie et l'écart étroit avec le sujet nécessitait l'appui d'un appareil théorique fiable. Au fond, derrière cette volonté d'alimenter le débat, présidait l'idée que, pour écrire sur la musique de notre temps, il fallait une pensée musicologique de notre temps.

De ce fait, conceptualiser à partir des trois pratiques populaires où la guitare électrique a été fortement impliquée, fut utile pour créer des catégories selon des critères qui, dans l'ensemble, font partie de son univers pratique et symbolique. La définition d'une expression qui traverse la spécificité du geste instrumental, accompagnée des inventions sur le plan des techniques de jeu et de la configuration du corps-musicien, a facilité la compréhension du degré d'appropriation que la guitare électrique a connu dans les pratiques savantes. De même, rendre compte des phénomènes d'institutionnalisation et de rupture avec les conventions a permis de prendre la mesure des mutations qui, ayant pour origine les pratiques musicales non écrites, constituent aujourd'hui une partie importante de la tradition instrumentale. Ainsi, l'improvisation se réactualise comme possibilité de renouvellement de l'écriture en dehors, ou en conjonction, du cadre de la partition. Enfin, comprendre les incidences culturelles qu'implique l'utilisation de la guitare électrique a également permis d'interroger la nature des projets esthétiques qui se construisent autour.

Il a fallu mettre en lumière les reconfigurations de la figure du guitariste au sein des pratiques savantes pour se rendre compte du niveau de transformation sur le plan du processus de création. De même, chercher les marqueurs directs ou indirects de la guitare électrique dans la pensée compositionnelle nous a amené à reconnaître les différents niveaux d'influence pour ce qui est des compositrices et compositeurs des générations récentes. Examiner les discours et les contributions des artistes a facilité la compréhension des horizons esthétiques par rapport à l'univers sonore et au contexte culturel de notre époque. Grâce à ces éléments, on a pu constater que le renouvellement de l'écriture passe aussi par la mimesis du phénomène acoustique offert par les systèmes électroacoustiques, là où la guitare électrique a pris une place privilégiée.

Identifier les facteurs qui ont contribué à introduire la guitare électrique dans ces pratiques a permis de tracer une ligne historique provisoire. La constatation que la phase d'*apparition* et d'*appropriation* a conduit le flux culturel qui accompagne la présence planétaire des États-Unis. Néanmoins, le plus intéressant est probablement l'identification d'une ligne esthétique qui va des premiers modernismes du siècle dernier, par le biais du primitivisme qui baigne le paradigme des origines antiques, jusqu'aux post-modernismes, en passant par les périodes de

négligence et neutralisation historiques. Au fond, ce qui se révèle, c'est que l'idéal artistique de l'Occident passe par la reconnaissance de soi à partir de l'autre. Cette réflexion a éclairé la perspective qui permet de situer historiquement les chemins de continuité et de rupture des orientations esthétiques du XXI^e siècle. La guitare électrique incarne d'une certaine manière la dualité qui a coexisté tout au long du siècle dernier autour de la recherche à l'intérieur du son. D'un côté, il y avait les ressources instrumentales venant de son ancêtre directe (la guitare acoustique), et, de l'autre, les potentialités techniques en plein essor qui lui donneront un rôle majeur dans l'univers sonore électroacoustique. Dans ce contexte, l'imaginaire des musiciens fera appel à l'orgue et à l'orchestre symphonique du XIX^e siècle, au même titre qu'aux générateurs et synthétiseurs. Dans la phase d'apparition, les réflexions sur la culture *rock* de Luigi Nono, Maurizio Pollini et Luciano Berio ont été fondamentales pour comprendre les enjeux esthétiques de notre époque, puisque l'on trouvera des échos et des résonances dans les réflexions plus tardives sur la musique *techno* de Kasper Toeplitz, Yan Maresz et Fausto Romitelli.

Les trois analyses mises en place dans la dernière partie avaient pour objectif de déceler les transformations profondes qui ont eu lieu au sein de l'œuvre elle-même. D'abord, la réponse esthétique de Morton Feldman face aux conventions, non de l'instrument et des formes d'utilisation, mais plutôt aux usages en cours au sein des musiques promues par l'industrie musicale. Ensuite, la composition de Tristan Murail a mis en lumière l'hybridation qui réunit à la fois l'héritage classique, un projet esthétique révolutionnaire et les conventions formelles de la chanson *rock*. Enfin, à l'ombre de l'idée selon laquelle l'exercice de la composition concerne la construction d'un instrument, la troisième analyse, celle de la composition de Fausto Romitelli, avait pour but de montrer les contingences de la composition produites par l'utilisation d'un appareil technique complexe. La leçon tirée est que, au fond, il s'agit de la fabrication d'un « artefact », ce qui ajoute une dimension actuelle et interroge le rôle de la *technologie* dans la pensée compositionnelle.

Il importe de consacrer quelques lignes aux considérations sur les limites et les perspectives pour ce qui est de l'avenir du sujet étudié, ainsi que les implications théoriques et pratiques qui pourraient découler de cette recherche. Quant à l'aspect historique, par la nature du sujet et la taille du corpus on n'a pas pu aborder les répertoires savants états-uniens. En effet, la pratique artistique dans ce pays n'est pas limitée aux musiques populaires. Un nombre non négligeable d'expériences émergent durant la période du *jazz*, et bien plus tard, lorsque les mouvements post-modernes ont fait leur apparition. Pour les travaux à venir, un approfondissement de

l'approche historique, qui intègre le mouvement expérimental nord-américain, mais aussi les mouvements héritiers du néo-classicisme du début du XX^e siècle, sera nécessaire. Le minimalisme et ses variantes actuelles ont produit un nombre important de pièces qui incluent la guitare électrique. L'exemple de *Electric Counterpoint* (1987) de Steve Reich (1936-) est probablement le plus réputé, mais on peut également citer le corpus de Julia Wolfe (1958-) qui a employé assidument l'instrument dans ses pièces pour ensemble. De même, il faudrait aborder en détail les manifestations post-modernes de l'Europe qui reprennent et revendiquent l'utilisation des ressources sonores venant du *rock*. Des pièces pour guitare solo telles que *Ingwe* (2003-2018), de Georges Lents (1965-), *Black Sab* (2011), de Frédérick Martin (1958-2016), ou *Zap's init* (2008) de Claude Ledoux (1960-), qui font respectivement référence à Yngwie Malmsteen, Black Sabbath et Frank Zappa, seront capitales pour approfondir la connaissance sur le croisement des pratiques. Quant aux implications que ce travail pourrait entraîner sur le plan théorique et/ou pratique, on espère simplement avoir suscité l'intérêt des musiciennes et des musiciens pour ces répertoires. Cet effort a eu pour objectif de mettre en lumière le rôle esthétique de la guitare électrique dans la musique du présent, mais aussi de présenter le travail de systématisation et de perfectionnement que les guitaristes mènent avec des répertoires et des situations musicales diverses.

La pratique de la guitare électrique souligne deux éléments de la musique de notre époque. Le premier est que la transmission orale et l'improvisation font incontestablement partie du développement de l'écriture musicale. Les échanges et les partages entre musiciennes et musiciens constituent l'essentiel de la pratique instrumentale et des processus de création. Les circuits de communication des communautés sont comme les veines d'où le sang de l'art jaillit. Pour sa part, l'improvisation a toujours servi à la création musicale et s'il a fallu passer par une période de réponse à la notation, il est aujourd'hui certain qu'elle est inhérente à la pratique de toute musique et de tout instrument. Le deuxième élément est que les catégories d'interprète ou de compositeur sont dépassées par la réalité imposée par la musique dans certains contextes. Dans la phase historique actuelle, la guitare électrique a certainement besoin d'un élargissement des pratiques pour continuer à alimenter les répertoires. L'originalité ou la réussite d'une œuvre est le résultat d'un travail collectif auquel plusieurs agents créatifs participent au cours du processus de création. Accepter cela nous situe dans un terrain de découverte et d'apprentissage constants, mais aussi dans le flux de la civilisation qui charrie avec elle tout effort collectif d'amélioration technique ou d'actualisation expressive. Pour conclure, il est nécessaire de mentionner qu'au-delà des objectifs atteints ou des perspectives à venir, cette thèse fut

exactement ce pour quoi elle a été entreprise : un espace de discussion réelle et virtuelle avec les grands acteurs de la création musicale de notre temps. Ce texte n'est qu'une empreinte de ce que les rencontres et les débats avec eux ont laissé de manière fragmentée dans ma mémoire. On souhaite pourtant que de ces traces inachevées, ces quelques lignes puissent rendre leur pleine dignité au travail pratique et intellectuel de l'artiste dans une époque où la valeur d'échange est devenue plus importante que la valeur symbolique de ses contributions dans le parcours historique des sociétés.

ANNEXES

ANNEXES : CHAPITRE 2

Œuvres musicales	Année de composition	Objectif Compositionnel	Effectif(s) instrumentaux	Interprète(s)
<i>Lophius Piscatorius</i>	2018	Approche empirique au son de la guitare électrique : première exploration de synthèse soustractive au moyen des filtres et de la <i>distortion</i> .	Guitare électrique	Iván Adriano (Mexique)
<i>Dissection-Sanctus, Coïts-Introïts</i>	2019	Maîtrise des ressources électroacoustiques : traitement du son, montage et manipulation d'échantillons.	Musique électroacoustique à support fixe.	Iván Adriano (Mexique)
<i>Ambystoma Mexicanum</i>	2019	Exploration de la guitare électrique dans un environnement mixte : utilisation de la guitare électrique comme « objet-générateur » pour le support fixe.	Mezzo-soprano, Violoncelle, percussions et électronique.	Ensemble Psappa (Royaume Unis)
<i>Tardo vuelo y canto</i>	2019	Exploration de la guitare électrique dans un environnement de musique mixte : notation de la guitare électrique en tant que dispositif électroacoustique	Flûtes à bec, Clarinette en Bb, Percussions, Guitare électrique, Violon, Alto et Électronique.	Ensemble Liminar (Mexique)
<i>Hebious Lacrimae</i>	2020	Maîtrise de l'écriture instrumentale acoustique.	Flûte, clarinette basse Bb, alto, violoncelle, guitare, piano et percussions.	Étudiants du CRR Boulogne-Bilancourt (France)
<i>Dragonfly rocket's death</i>	2020	Exploration de l'utilisation des pédales en tant qu'instrument autonome et de la notation polyphonique (deux voix) pour la guitare électrique.	Guitare électrique	Samuel Toro Pérez (Autriche-Colombie)
<i>Drill-FR21</i>	2021	Maîtrise de l'écriture instrumentale acoustique.	Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Piano	Contemporary Music Ensemble of Moscow (Russie)
<i>Rhinoceros HC</i>	2021	Exploration et écriture de la guitare électrique préparée : préparation et scordatura <i>in situ</i> .	Guitare électrique	Ivan Adriano (Mexique)
<i>Grattos of Netanya</i>	2022	Proposition d'une notation et une écriture intégrale permettant la création des polyphonies complexes avec la guitare électrique.	Guitare électrique	Samuel Toro Pérez (Autriche-Colombie)

Tableau 8 : Compositions comme source de recherche.

NO.	NOM	Prénom	Pays d'origine	Conditions	Date
1	ALCÁNTARA	José Manuel	Mexique	Rencontre informelle à Mexico, Mexique Entretien en présentielle (Mexico)	L'été 2018 8 août 2023
2	BLANCO	Angel	Mexique	1 ^{er} entretien à distance (Skype)	10 mai 2023
3	DEUTSCH	Yaron	Israël	1 ^{er} entretien à distance (Skype) 2 ^{ème} entretien en présentielle (Paris).	07 octobre 2018 26 février 2020
4	HIJMANS	Wiek	Pays-Bas	Entretien à distance (Skype).	03 décembre 2020
5	MATTIA-SANTORSA	Ruben	Italie	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
6	MENNUTI	Giuseppe	Italie	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
7	MOY	Christian	États-Unis	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
8	NUCCI	Umberto di	Italie	Entretien en présentielle (Darmstadt, Allemagne).	04-09 août 2021
9	PALMIERI	Francesco	Italie	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
10	POTAPOV	Alexy	Russie	Entretien à distance (Skype).	29 septembre 2021
11	REQUEJO	Leonardo	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	12 août 2023
12	SEGURA	José Luis	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	10 août 2023
13	SÉRY	Christelle	France	Entretien à distance (Skype).	02 novembre 2020
14	TENTOR	Alejandro	Espagne	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
15	TORO PÉREZ	Samuel	Autriche	Entretien en présentielle (Paris).	26 février 2020
16	VIGUERAS	Fernando	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	9 août 2023

Tableau 9 : Liste des guitaristes interviewés.

NO.	NOM	Prénom	Pays d'origine	Conditions	Date
1	BRUCK	Wilhelm	Allemagne	Visite chez le guitariste à Cologne, Allemagne	2017
2	CHAVARRIA-ALDRETE	Bertrand	Mexique	Rencontre informelle à Paris, France	2019
3	IBARRA VELÁZQUEZ	Vladimir	Mexique	Rencontre informelle à Mexico, Mexique	L'été 2018
4	PAWELS	Tom	Angleterre-Allemagne-France	Durant le <i>Guitar & E-Guitar Studio</i> du festival Darmstadt.	Août 2021
5	REBER	Rémy	France	Rencontre informelle à Paris avec Ruben Mattia-Santorsa	2 Juin 2023
6	REQUEJO	Leonardo	Mexique	Durant le projet <i>Muxic 2019</i> (UNAM-Sorbonne Université) à Mexico, Mexique.	Juin 2019
7	SIEGA	Carlo	Italie	Durant le <i>Guitar & E-Guitar Studio</i> du festival Darmstadt.	Août 2021
8	VARCAMMEN	Pieter-Jan	Pays-Bas	Durant le <i>Guitar & E-Guitar Studio</i> du festival Darmstadt.	Août 2021

Tableau 10 : Liste de guitaristes rencontrés.

NO.	NOM	Prénom	Pays d'origine	Conditions	Date
1	AVRAMIDOU	Sofia	Grèce	Entretien en présentielle (Paris)	2 février 2022
2	BACA-LOBERA	Ignacio	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	7 août 2023
3	BILLONE	Pierluigi	Italie	Entretien en présentielle (Italie)	4 mars 2023
4	CABALLERO	Eduardo	Mexique	Entretien en présentielle (Monterrey)	27 juillet 2023
5	PÉREZ MENDOZA	Wingel	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	14 juillet 2023
6	RYKOVA	Elena	Russie	Entretien en présentielle (Mexico)	
7	VEGA	Erika	Mexique	Entretien en présentielle (Mexico)	15 juillet 2023

Tableau 11 : Liste de compositrices et compositeurs interviewés.

ÉVÈNEMENT	LIEU	DATE	DESCRIPTION
<i>Projet Muxic 2019 Sorbonne-UNAM</i>	Mexico, Mexique	15-30 juin 2019	Collaboration internationale entre étudiants et professeurs de la Sorbonne Université et l'Université Nationale du Mexique pour la création de projets interdisciplinaires.
<i>Royal Musical Association 55th Annual Conference (RMA)</i>	Manchester, Royaume-Uni	10-14 septembre 2019	Atelier de composition, accueilli par la Manchester University et The Royal Northern College of Music, pour créer une pièce avec l'ensemble anglais <i>Sappha</i> .
<i>CEME International New Music Festival and Master Courses 2019</i>	Netanya, Jérusalem et Tel-Aviv, Israël	29 décembre 2019-05 janvier 2020	Participation des compositeurs autour de la création musicale contemporaine.
<i>VIII St. Petersburg International New Music Festival</i>	Saint Pétersbourg, Russie	21 mars - 2 juin 2021	Rencontre de compositeurs autour de la création musicale contemporaine
<i>Impuls-12th International Ensemble and Composers Academy for Contemporary Music</i>	Graz, Autriche	15-28 août 2021	Rencontre de compositeurs et interprètes autour de la création contemporaine.
<i>Guitar and E-Guitar Studio du Darmstädter Ferienkurse</i>	Darmstadt, Allemagne	21 mars - 2 juin 2021	Rencontre de compositeurs et interprètes autour de la création musicale contemporaine.
<i>Mission de terrain au Mexique</i>	Villes de Mexico : Mexique, Querétaro, Monterrey et Morelia.	17 juillet- 14 juin 2023	Bourse Sorbonne pour mission de recherche : Enquête auprès des compositeurs et guitaristes électriques d'origine mexicaine.

Tableau 12 : Description du terrain de recherche.

Nom	Intervenant	Institution	Date & lieu
Séminaire « Investigación Musical »	Rubén López-Cano	ESMUC-UNAM ⁷⁷²	10-14 septembre 2018, Mexico, Mexique.
Séminaire « Analyse cognitive : vers une musicologie du sujet ? »	Jean-Marc Chauvel	Sorbonne Université	2018-2019
Séminaire d'analyse musicale	Jean-Pierre Bartoli Sylain Caron Jean-Jacques Nattiez	Faculté de musique de Québec, Sorbonne Université	Le 05 mars 2021
Rencontre interdisciplinaire « La musique de la pensée »	Dominique Pradelle, Jean-Marc Chauvel, Bahman Panahi, Manuel Gaulhiac, Hana Do, Cristina Kasem, Jean-Étienne Sotty, Iván Adriano (Sorbonne Université), Roula Safar, Antonia Soulez (Université Paris VIII), Ricardo Mandolini (Université de Lille), Arthur Dony (Université de Liège), Mark Haggard (Université de Cambridge), Laetitia Petit (Université d'Aix-Marseille).	Sorbonne Université	25-26 mai 2019 La Beaudelie- Le Saillant, France.
Royal Musical Association 55th Annual Conference (RMA)	Carolin Razingier (Université de Vienne), Elena Minetti et Julia Freund (Universités de Vienne et Giessen), Rachel Johnson (RNCM), Tugba Aydin Ozturk (Üsküdar Üniversitesi).	Manchester University & Royal Northern College of Music (RNCM)	11-13 septembre 2019 Manchester, Royaume Unis.
Colloque « L'artiste et ses avatars : revendication et transformation de l'artiste en société »	Stella Papazisi, Eliza Muresan, Edwin Lavallée, Fernanda Cabaluz, Edoardo Toffoletto, Iván Adriano Frederico Lyra ⁷⁷³ .	École des hautes études en sciences sociales (EHESS)	17-18 octobre 2019 Paris, France.
Contemporary Encounters Meitar Ensemble – International New Music Festival at Tremolo-Israel Percussion Center (CEME Festival)	Helmut Lachenmann, Philippe Leroux.	CEME-Meitar Ensemble	29 décembre 2019 – 4 janvier 2020.
Contemporary Encounters Meitar Ensemble	Franck Bedrossian.	CEME-Meitar Ensemble	06 mai 2020 [en ligne]
Lenguajes Modernos de la guitarra II (Master Class)	Arthur Kampela	Département de musique et arts scéniques de l'Université de Guanajuato (Mexique)	10 juin 2020 [en ligne]
Spectralisms 2019 International Conference 2 nd Edition	Jack Adler-McKean, Iván Adriano Zetina, Tobias Tschiedl ⁷⁷⁴ .	IRCAM	12-14 juin 2019 Salle Stravinsky, Studio 5 (IRCAM).
Colloque international et interdisciplinaire Strasbourg : « Soft Machine, Robert Wyatt et la scène de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970 »	Aumeric Leroy, Alberto Popolla, Marek Jezinsky (Université Nicolas Copernicus, Pologne), John Greaves (entretien).	Faculté des arts de l'Université de Strasbourg	20 novembre 2020 [en ligne]
Séminaire Transatlantic Cultures « Américanisation par les arts »	Stéphane Lerouge, Philippe Gumplowicz et Martin Guerpin (modérateurs : Paris-Saclay-RASM)	Université d'Evry-Val d'Essonne	20 novembre 2020 [en ligne]
5 ^{ème} Rencontre Épistémuse « La musicologie francophone et la circulation des savoirs dans un contexte multiculturel : interpénétration et résilience »			

Tableau 13 : Événements à portée scientifique faisant partie de la recherche.

⁷⁷² Escola Superior de Música de Catalunya et Universidad Nacional Autónoma de México.

⁷⁷³ Ils ont été notés uniquement les noms des intervenants des conférences auxquelles nous avons fait partie.

⁷⁷⁴ Ils ont été notés uniquement les noms des intervenants des conférences auxquelles nous avons fait partie.

Numéro	Période	Événements et projet reportés
Cahier Interprétation No. 1	2020 (02/07/2020-16/08/2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Projet <i>Muxic 2019</i> Sorbonne Université-UNAM. • Festival International de Nueva Música de Querétaro.
Cahier Interprétation No. 2	2020-2023 (05/08/2020-03/05/2022)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Guitar & E-Guitar Studio</i> du Festival Darmstadt 2021 • Enregistrement de l'album <i>Simplemente un Río, œuvre pour guitare 1995-2017</i> de German Romero • 2 concerts avec le sextet Ufa en Suisse. • Concert avec Black Page Orchestra à Vienne.

Tableau 14 : Cahiers Interprétation, période 2020-2022.

Numéro	Période	Événements ou pièces créés
Cahier Création Musicale No. 1	2017-2018 (25/05/2017 – 01/02/2018)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Perpeptions</i> (2017), pour ensemble, création : ensemble Écoute. • <i>Entre nos chairs</i> (2017-2018), musique pour théâtre.
Cahier Création Musicale No. 2	2017-2018 (04/01/2017 – 02/03/2018)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Entre nos chairs</i> (2017-2018), musique pour théâtre : <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Coïts-Introïts</i>, musique électroacoustique. ○ <i>Dissection-Sanctus</i>, musique électroacoustique.
Cahier Création Musicale No. 3	2018 (02/05/2018 – 12/11/2018)	<ul style="list-style-type: none"> • Suivi du séminaire de création musicale de Julio Estrada. UNAM, Mexico, Mexique. • Suivi des rencontres de composition auprès de Germán Romero. Mexico, Mexique. • <i>Lophius Piscatorius</i> (2018), pour guitare électrique.
Cahier Création Musicale No. 4	2020 (28/04/2020 – 13/11/2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Cours de composition auprès de Jean-Luc Hervé et Yan Maresz. Conservatoire de Boulogne-Billancourt, France.
Cahier Création Musicale No. 5	2017-2021 (30/01/2017 – 09/03/2021)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Théogonie</i>, pour guitare électrique. • <i>Drill-Fr21</i>, pour ensemble. Création : ensemble de musique contemporaine de Moscú. Saint-Pétersbourg, Russie.
Cahier Création Musicale No. 6	2022 (03/03/2022- 04/04/2022)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grattos of Netanya</i>, pour guitare électrique. • <i>Remembering clouds</i> (2022) – Sofia Avramidou

Tableau 15 : Cahiers Création Musicale, période 2017-2022.

Numéro	Période	Événements et projet reportés
Cahier Différents Thèmes No. 1	2015-2016 (02/12/2015-30/08/2016)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ceux qui naissaient</i> (2015-2017), musique au théâtre. <ul style="list-style-type: none"> ○ Résidences : Mende, Théâtre T2G, La Loge. ○ Utilisation de la guitare électrique dans la scène « Théogonie » (musique punk) • Musique et cinéma (réflexions) • Colloque de Philosophie à l'Université Paris-Diderot : Jean-Luc Nancy et Giorgio Agamben. Le 8 avril 2016. • Journée d'études à l'IRCAM : « le monde-musique ». Salle Stravinsky, le 9 avril 2016.
Cahier Différents Thèmes No. 2	2016-2017 (17/10/2016-15/03/2017)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ceux qui naissaient</i> (2016-2017), musique au théâtre. <ul style="list-style-type: none"> ○ Résidences : Montpellier, Poitiers ○ Théâtre la Reine Blanche (Paris) • <i>Orphée</i> : théâtre musical • Interprétation de musique mexicaine : répertoire de Yucatan.
Cahier Différents Thèmes No. 3	2018-2019 (17/11/2018-19/07/2019)	<ul style="list-style-type: none"> • Travail avec Sofia Avramidou autour de <i>Tilen Canti</i>, pour guitare électrique. • Projet <i>Muxic</i> (2019), UNAM-Sorbonne, Paris-Mexique.
Cahier Différents Thèmes No. 4	2019-2020 (01/07/2019-27/04/2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Séminaire de composition avec Ignacio Baca-Lobera, Iván Naranjo et Alejandro Castaños. • Cours de composition avec Helmut Lachenmann et Philippe Leroux. Festival CEME. Netanya, Israël.

Tableau 16 : Cahier Différents Thèmes

Questionnaire 1 : Yaron Deutsch ⁷⁷⁵ .
AXE 1 : Formation comme guitariste électrique, apprentissage et premières expériences.
1. Could you tell me about your beginnings with e-guitar?
AXE 2 : Expérience professionnelle avec la guitare électrique dans le répertoire solo ou pour ensemble.
2. What could you say about the historic repertoire for e-guitar?
AXE 3 : processus de collaboration avec les compositeurs.
3. For your actual activity, how frequent is to work or to collaborate with composers?
4. How was your collaboration with Pierluigi Billone ?

Tableau 17 : Questionnaire de Yaron Deutsch.

⁷⁷⁵ Le même questionnaire fut utilisé pour les guitaristes participant au *Guitar & E-Guitar Studio* du Festival Darmstadt durant une rencontre à Paris le 26 février 2020 : Ruben Mattia, Samuel Toro Pérez, Francesco Palmieri, Christopher Moi, Alejandro Tentor et Giuseppe Menutti.

Questionnaire : Christelle Séry.
AXE 1 : Formation comme guitariste électrique, apprentissage et premières expériences.
<p>5. Comment avez-vous commencé à travailler la guitare électrique et quelles problématiques se présentaient par rapport à votre formation de guitariste classique au sein du CNSMDP ?</p> <p>6. De quelle manière votre expérience dans les musiques actuelles a contribué à la maîtrise de l'artisanat de la guitare électrique pour le répertoire de musique savante ?</p> <p>7. Vous avez déjà mentionné avoir une guitare électrique de luthier (François Vendramini). En dehors de cela, quels dispositifs font partie de votre environnement technologique de base ?</p> <p>8. Quelles sont vos influences ou modèles de guitaristes électriques et quelle est la place de la musique populaire dans votre univers sonore ?</p>
AXE 2 : Expérience professionnelle avec la guitare électrique dans le répertoire solo ou pour ensemble.
<p>Vous avez une vaste expérience avec la guitare électrique dans le contexte d'ensemble :</p> <p>9. Quelles expériences pourriez-vous nous partager ? quel est votre équipe de travail ? Quels modes de jeu avez-vous développé en complément à votre formation de guitariste classique ?</p> <p>Si vous avez travaillé avec un compositeur :</p> <p>10. Quels souvenirs avez-vous quant à leur vision de l'instrument ?</p> <p>11. Quels sont les principaux enjeux qui se présentent au moment de travailler ce type de répertoire ?</p>
AXE 3 : processus de collaboration avec les compositeurs.
<p>12. Avez-vous travaillé avec des compositeurs pour le montage ou l'écriture d'une pièce ? Si oui, comment s'est déroulé le processus de création ?</p> <p>13. Dans quelles pièces avez-vous pu faire partie du processus de création et de quelle manière avez-vous y contribué ?</p>
QUESTIONS SUPPLÉMENTAIRES
<p>D'un point de vue plus sociale :</p> <p>14. Pensez-vous que le fait d'être femme guitariste joue un rôle important dans votre développement du guitariste électrique ? Si oui, de quelle manière ?</p>
<p>Enfin, depuis votre expérience d'interprète soliste et avec des ensembles :</p> <p>15. Quelle est la place de la recherche du « son Christelle Séry » et comment concevez-vous cette question ?</p>

Tableau 18 : Questionnaire de Christelle Séry.

À la différence des autres entretiens qui étaient axés sur trois points, celui de Wiek Hijmans en était sur quatre :

1. Les origines dans la guitare électrique ;
2. Expériences avec les compositeurs ;
3. Expérience avec le répertoire pour guitare électrique ;
4. Vision de la guitare électrique et panorama historique.

Questionnaire : Wiek Hijmans
AXE 1 : Formation comme guitariste électrique, apprentissage et premières expériences.
<p>1. What were your beginnings in electric guitar?</p> <p>2. How did you started to be interested in contemporary music repertoire for electric guitar?</p>
AXE 2 : Expérience professionnelle avec la guitare électrique dans le répertoire solo ou pour ensemble.
<p>3. Do you have in your career a lot of experiences with composers that not necessary are familiarized with electric guitar. How was the experience and what do you notice from de creative process?</p>
AXE 3 : processus de collaboration avec les compositeurs.

4. In your professional web site, you mention that your task is integrate the electric guitar to the classical tradition: What is this task? What is the program?
5. Which is the cultural and the artistic context in Netherlands to develop this project?
AXE 4 : Vision de la guitare électrique et panorama historique.
6. Are you in touch with other musicians interested in this repertoire?
7. After all these years of work with electric guitar in the classical tradition: What is your retrospective panorama and the horizon to come?
8. Do you think they are particular characteristic in the way the Dutch people compose and interpret with respect to the rest of the Europe?
9. After all these years of expertise playing, composing and improvising with electric guitar: which is your impression about your own evolution?

Tableau 19 : Questionnaire de Wiek Hijmans.

Institution	Enseignants	Lieu	Date
Conservatoire de Boulogne-Bilancourt	Jean-Luc Hervé (composition instrumentale) Yan Maresz (composition électroacoustique)	Boulogne-Bilancourt, France.	2018-2020
Université Nationale du Mexique (UNAM)- Sorbonne Université <i>Muxic 2019</i>	Jean-Marc Chauvel	Mexico, Mexique	2019
International New Music Festival CEME 2020	Helmut Lachenmann Philippe Leroux	Netanya, Israël	2019
VIII St. Petersburg International New Music Festival	Dmtri Kourlianski Alexander Radvilovich Raphaël Cendo	Saint-Pétersbourg, Russie.	2021
Impuls Academy	Franck Bedrossian, Clara Ianotta Carola Bauckholt Pierluigi Billone	Graz, Autriche	2021

Tableau 20 : Formations en composition, période 2018-2021.

UFA Sextet

Lundi
26 septembre 2022
19h00

Salle Utopia I - HEMU
Rue de la Grotte 2
Lausanne

Production
SMC Lausanne

Giuseppe Mennuti guitare électrique
Christopher Moy guitare électrique
Francesco Palmieri guitare électrique
Alex Tentor guitare électrique
Samuel Toro Pérez guitare électrique
Iván Adriano Zetina guitare électrique

Robert Torche ingénieur du son

Elena Rykova (*1991)
Asymptotic freedom II (2020-21) pour
six guitares électriques

ESPACE2

Figure 70 : *Asymptotic Freedom II*, Ufa Sextet, programme du 26 septembre 2022.

GRILLE DE COMMENTAIRE DE LECTURE	
Titre: Compositeur: Date: Date de lecture: Bibliothèque: Cote:	
1ère lecture 1. Signes 2. Instrumentation 3. Caractéristiques générales	Notes
2ème lecture 1. Matériaux et structure	Notes
3ème lecture 1. Caractéristiques d'écriture pour la g-e.	Notes

Figure 71 : Modèle de la « grille de lecture ».

GRILLE DE COMMENTAIRE D'ÉCOUTE	
Titre: Compositeur: Date: Date de lecture: Bibliothèque: Cote:	
1ère écoute Critères généraux 1. Effectif instrumental 2. Situation historique, géographique, stylistique 3. Langage, caractère, présence de contrastes 4. Mis en valeur du texte	Notes
2ème écoute 1. Matériau: métrique, thématique, plan tonal, motifs, cellules, notes polaires. 2. Forme ou structure 3. Hypothèse de « genre »	Notes
3ème écoute 1. Caractéristiques d'écriture pour la g-e. 2. Synthèse et corrections	Notes

Figure 72 : Modèle de « grille d'écoute ».

GRILLE DE COMMENTAIRE D'ÉCOUTE-LECTURE	
Titre: Compositeur: Date: Date de lecture: Bibliothèque: Cote:	
1ère lecture Critères généraux 1. Effectif instrumental 2. Indications 3. Repérage rapide.	Notes
1ère lecture-écoute 1. Effectif instrumental: modes d'écriture. 2. Langage, caractère, présence de contrastes.	Notes
2 ème lecture 1. Matériau 2. Formes et structures 3. Sections importantes	Notes

Figure 73 : Modèle d « écoute et de lecture » (page 1).

GRILLE DE COMMENTAIRE D'ÉCOUTE-LECTURE	
2ème lecture-écoute 1. Matériau (au niveau de la perception) 2. Formes et structures 3. Hypothèses	Notes
3ème lecture-écoute 1. Caractéristiques d'usage de la g-e dans l'ensemble. 2. Fonctions de la guitare électrique.	Notes
3ème lecture 1. Caractéristiques d'écriture pour la g-e.	Notes

Figure 74 : Modèle de la « grille d'écoute et de lecture » (page 2).

ANNEXES : CHAPITRE 4

Morceau	Album	Année	Effets	Caractéristiques du son	Caractérisation
We've Been Told (Jesus Is Coming Soon)	There's One In Every Crowd	1975	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Clean + slide</i> (tradition blues)	Pop (blues)
Little Rachel	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive</i>	<i>Clean + drive</i>	Pop (rock/blues)
Opposites	There's One In Every Crowd	1975	<i>Chorus + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop
High	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile + <i>slide</i> (tradition blues)	Pop (blues/jazz)
Pretty Blue Eyes	There's One In Every Crowd	1975	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Clean</i>	Pop
Better Make It Through Today	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop
The Sky Is Crying	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive + wah-wah</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (blues)
Singin' The Blues	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive + wah-wah</i>	<i>Distortion</i> subtile + solo (<i>fuzz?</i>)	Pop (blues/reggae)
Swing Low Sweet Chariot	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive</i>	<i>Clean + drive</i>	Pop (reggae)
Don't Blame Me	There's One In Every Crowd	1975	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (reggae)
Hello Old Friend	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor</i> (probable) + <i>distortion</i> (probablement un <i>drive</i>)	<i>Distortion</i> subtile	Rock
Country Jail Blues	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (blues)
Last Night	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (blues)
Sign Language	No Reason To Cry	1976	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Distortion</i> subtile	Rock (pop)
Black Summer Rain	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor</i>	<i>Clean</i>	Rock (pop)
Hungry	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i>	Rock (pop)
Innocent Times	No Reason To Cry	1976	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Clean + slide</i> (tradition blues)	Rock (pop/blues)
Carnival	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (pop)
Hello Old Friend	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (pop)
All Our Past Times	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (pop)
Beautiful Thing	No Reason To Cry	1976	<i>Compressor + distortion (drive)</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock
Double Trouble	No Reason To Cry	1976	<i>Distortion</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (blues)
Walk Out In The Rain	Backless	1978	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock
I'll Make Love To You Anytime	Backless	1978	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i>	Rock
Watch Out For Lucy	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile + <i>slide</i> (tradition blues)	Pop (blues)
Tell Me That You Love Me	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (blues)
Early In The Morning	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (blues)
Promises	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile + <i>slide</i> (tradition blues)	Pop (blues)
If I Don't Be There By Morning	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (rock'n'roll)
Golden Ring	Backless	1978	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Clean</i>	Pop (blues)
Tulsa Time	Backless	1978	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Pop (rock'n'roll/Count ry)

Roll It	Backless	1978	<i>Distortion</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (Pop/country/blues)
Tulsa Time	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (Rhythm'n'blues)
Wonderful Tonight	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Rock (pop)
Lay Down Sally	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Clean</i>	<i>Clean</i>	Rock (blues)
If I Don't Be There By Morning	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Compressor</i> (probable) + <i>distorsion</i> (probablement un <i>drive</i>)	<i>Clean + distortion</i> (solo)	Rock (pop)
Worried Life Blues	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Rock (pop)
After Midnight	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Compressor</i> (probable) + <i>Distortion</i> (probablement un <i>drive</i>) + <i>wah-wah</i>	<i>Distortion + wah-wah</i>	Rock (pop)
All Our Past Times	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Clean</i>	<i>Clean</i>	Rock (pop)
Early In The Morning	Just One Night [Live] [Disc1]	1980	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile + <i>slide</i> (tradition blues)	Rock (blues)
Setting Me Up	Just One Night [Live] [Disc2]	1980	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (blues)
Blues Power	Just One Night [Live] [Disc2]	1980	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i> subtile + <i>wah wah</i> (solo)	Rock (blues, rock'n'roll)
Double Trouble	Just One Night [Live] [Disc2]	1980	<i>Compressor + distortion</i> (<i>drive</i>)	<i>Distortion</i> subtile	Rock (blues)
Further On Up The Road	Just One Night [Live] [Disc2]	1980	<i>Compressor + distortion</i> (<i>drive</i>)	<i>Distortion + distortion</i> (solo)	Rock (blues)
Cocaine	Just One Night [Live] [Disc2]	1980	<i>Compressor + distortion</i> (<i>drive</i>) + <i>flanger</i> (?)	<i>Distortion + wah-wah</i>	Rock
Floating Bridge	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (probable)	<i>Clean</i>	Pop
Rita Mae	Another Ticket	1981	<i>Drive</i>	<i>Distortion</i>	Pop (blues/rock)
Another Ticket	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Pop
Catch Me If You Can	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Pop (blues)
Black Rose	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean + slide</i> (tradition blues)	Pop (blues)
Blow Wind Blow	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Distortion</i> très subtile	Pop (blues)
I Can't Stand It	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Distortion</i> très subtile	Pop (blues)
Something Special	Another Ticket	1981	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Pop (blues)
Hold Me Lord	Another Ticket	1981	Aucun (guitare acoustique amplifiée)	<i>Clean + slide</i> (tradition blues)	Pop (blues)
I Shot The Sheriff	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Drive</i>	<i>Clean + distortion</i> moyenne	Rock (reggae)
Knockin' On Heaven's Door	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Drive + wah-wah</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (reggae)
Cocaine	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Clean + Drive + Compressor</i>	<i>Clean + drive</i>	Rock
Willie & The Hand Jive	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Clean + Drive + Compressor</i>	<i>Distortion</i> très subtile	Rock (blues)
Lay Down Sally	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Clean</i>	<i>Clean</i>	Rock (blues)
Layla	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Distortion</i>	<i>Distortion heavy + clean</i>	Rock
Wonderful Tonight	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Compressor</i> (?)	<i>Clean</i>	Rock (pop)
Let It Grow	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	<i>Compressor + drive</i>	<i>Distortion</i> subtile	Rock (pop/Beatles)

Swing Low Sweet Chariot	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	Compressor (?)	Clean + drive + slide	Rock (américain/swing/reggae)
After Midnight	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	Drive	Distortion subtile + solo	Rock
Promises	Time Pieces : The Best Of Eric Clapton	1982	Drive	Distortion subtile	Rock (pop)

Tableau 21 : Discographie d'Eric Clapton, période 1975-1980, description générale.

ANNEXES : CHAPITRE 5

Guitariste	Caractéristiques attribuées
Sonny Sharrock	Exploration touchant l'atonalisme
Derek Bailey	
Raymond Boni	
Hans Reichel	
Fred Frith	
G.F. Fitzgerald	
Lloyd Garber	
Eugen Chadbourne	
Reggie Lucas	Sous l'influence de Jimi Hendrix
Pete Cosey	
Dominique Gaumont	
Mike Stern	
John Scofield	D'autres exemples (Sans caractérisation)
John Stowell	
Doug Raney	
Monette Sudlerm	
Mary Osborne	
Jimmy Ponder	
Walter Barr	
Charles Loeb	
Kevin Eubanks	
Bruce Forman	
Peter Sprague	
Harry Leahy	
Grand Greissman	
Emily Remler	
Rodney Jones	Les plus révolutionnaires
Bruce Johnson	
Lenny Breau (1941-1984)	Sur les guitaristes en Allemagne.
Hans Reichel (1949-2011)	

Tableau 22 : Guitaristes du free-jazz cités dans « Histoire de la Guitare dans le Jazz ».

Morceau	Album	Année	Effets	Caractéristiques du son de la guitare électrique	Style	Notes
It's Not So Funny	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	Introduction : la guitare électrique produit un effet de résonances distordue
Mama's Little Angels	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	
Tin Soldier	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	
Ravers	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz) + Chorus (?)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	Interlude : grattement des cordes
Back To The Coast	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	
Glad All Over	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	
Get Your Kicks	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	Grattement de cordes, sortie des sons harmoniques.
Look In Any Window	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	Utilisation de la manette de vibrato de manière insistente
Riot Reunion	Quiet Riot	1977	<i>Distortion</i>	Distorsion saturée	Glam rock/heavy metal	
To Be Tied	Quiet Riot	1977	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	Glam rock/heavy metal	
Demolition Derby	Quiet Riot	1977	<i>Distortion</i>	Distorsion saturée	Glam rock/heavy metal	
Slick Black Cadillac	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion saturée	heavy metal	Grattement de cordes, sortie des sons harmoniques.
You Drive Me Crazy	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Clean + Distorsion	heavy metal	
Afterglow (Of Your Love)	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz) + chorus</i>	Clean + Distorsion	heavy metal	
Eyer For An Eye	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	heavy metal	Grattement de cordes, sortie des sons harmoniques.
Trouble	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	heavy metal	
Killer Girls	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion</i>	Distorsion saturée	heavy metal	Solo virtuose
Face To Face	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz) + Flanger</i>	Distorsion très saturée	heavy metal	
Inside You	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz)</i>	Distorsion très saturée	heavy metal	Grattement de cordes, sortie des sons harmoniques.
We've Got the Magic	Quiet Riot II	1978	<i>Distortion (Fuzz) + Flanger</i>	Distorsion très saturée	heavy metal	

Tableau 23 : Effets et caractéristiques du son de Randy Rhoads avec Ozzy Osbourne.

ANNEXES : CHAPITRE 12

Traduction du texte qu'apparaît dans la partition de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* :

« En 1966, je crois, quand j'ai commencé à m'intéresser à la guitare électrique, j'ai demandé à Morty s'il envisageait d'écrire pour elle. Je lui ai proposé de venir avec la guitare pour lui montrer ce que je pensais qu'elle pouvait faire et comment elle sonnait. Il a accepté, et quand je suis arrivé, nous nous sommes immédiatement mis au travail, lui au piano, jouant un accord : « Peux-tu faire ça ? » Je pourrais. « Qu'en est-il ? » Avec quelques « contorsions » (la guitare était posée à plat pour que je puisse mieux voir ce que je faisais – je ne suis pas guitariste, et de cette façon je pouvais doigter et pincer avec les deux mains), oui. « Ça ? » Presque. « Maintenant » (avec une voix modifiée, ou un nouvel accord) ? Au fil du temps, nous avons pu nous concentrer sur le travail. Le son, les accords ou les notes simples, ont été transmis à la guitare dans les limites des capacités de cet instrument (en ajoutant parfois une de ses caractéristiques particulières, la possibilité de faire de petits glissandi avec une barre de vibrato).

Quand nous avons fini, il m'a donné la musique qu'il avait écrite. J'ai joué la pièce – elle s'appelait THE POSSIBILITY OF A NEW WORK FOR ELECTRIC GUITAR – trois fois en public, à l'Université Harvard, au studio de la station WKFA à San Francisco et à la Library and Museum of the Performing Arts de New York. J'ai gardé la musique – il n'y avait qu'une seule copie – dans mon étui à guitare. Quelques mois plus tard, la guitare et l'étui ont été volés dans notre voiture ».

Version	Interprète	Date	Durée	Observations
1	Seth Josel	1 mars 2015	04:53	<ul style="list-style-type: none"> - Version : reconstruction du Josel Seth, - Attention imprécise aux indications des nuances (rapport local des niveaux de puissance), - Les sons ne durent pas leur résonance naturelle, l'interprète les coupe, - Il laisse vibrer les notes dans la section de la gamme, - Le decrescendo de la section de la gamme n'est pas réalisée, - Pas d'effets particulier (mais il semble utiliser le panoramique pour les notes glissées)⁷⁷⁶.
2	Sergio Sorrentino	16 mars 2018	07:41	<ul style="list-style-type: none"> - Version : reconstruction de Josel Seth,

⁷⁷⁶ Josel (electric guitar) SETH, Morton Feldman : *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (reconstructed version by Seth Josel), Mode Records, 2015.

				<ul style="list-style-type: none"> - Attention imprécise aux indications des nuances - Les sons durent leur résonance naturelle - Il laisse vibrer les notes dans la section de la gamme, - Le decrescendo de la section de la gamme n'est pas réalisée - Pas d'effets particuliers : Il fait attention à la clarté et la résonance de chaque son⁷⁷⁷.
3	Gabrielle Zanetti	06 décembre 2019	04:11	<ul style="list-style-type: none"> - Version : reconstruction du Josel Seth, - Attention imprécise aux indications des nuances, - Les sons durent leur résonance naturelle, mais le principe d'enchaînement des événements et le <i>legato</i>, - Il laisse vibrer les notes dans la section échelonnée - Le decrescendo de la section échelonnée n'est pas réalisée - Il utilise possiblement l'effet de <i>reverb</i> pour créer un sens d'espace (la sonorisation est depuis l'amplificateur), - Le glissando que fréquemment est fait avec la manette, il le fait depuis la corde jusqu'à la hauteur plus grave de celle-ci (il s'agit d'une imprécision de lecture), - Bruits parasites du au changement de cordes et au son de l'amplificateur⁷⁷⁸.
4	Gaku Yamada	18 octobre 2015	8:00	<ul style="list-style-type: none"> - Version : reconstruction du Josel Seth, - Obéissance rigoureuse des indications de nuance, - Utilisation de la pédale de volume pour nuancer l'attaque des cordes sur les événements avec glissando, - Il laisse vibrer les cordes dans sa résonance naturelle, - Pas d'effets spécifiques : guitare <i>archtop</i> et amplificateur, - La digitation recherchée pour la séquence échelonnée permet la libre résonance des cordes⁷⁷⁹.

Tableau 24 : Analyse comparative des interprétations.

⁷⁷⁷ Sergio SORRENTINO, *Electric Guitar Recital: Sorrentino, Sergio - LANG, D. / CAGE, J. / VEES, J. / WOLFF, C. / POLANSKY, L. / STIEFEL, V. (Dream)*, Mode Records, 18 mars 2018.

⁷⁷⁸ Gabrielle ZANETTI, *Saxophone and Guitar Recital: Ricchelli, Lorenzo / Zanetti, Gabrielle - DOWLAND, J. / BARRET, N. / BERIO, L. (Deconstructing Dowland)*, Da Vinci Classics, 6 décembre 2019.

⁷⁷⁹ Version en concert à Tokyo, Japon. Consulté le 11 juillet 2023 : <https://www.youtube.com/watch?v=y2KvQuLJspY>.

The Possibility of a New Work for Electric Guitar

(1966)

Morton Feldman
reconstruction by Seth Josel, 2015

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a series of notes with a *ppp* dynamic marking. The second staff includes the instruction *l.v. sempre* and another *ppp* marking. The third staff contains the instruction *from sketch* and a *ppp* marking. Below the third staff, there is an *ossia (after Wolf performance)* section with a *pp* marking. The fourth staff continues the musical notation with *ppp* markings. The fifth staff also features *ppp* markings. The sixth staff concludes the piece with a *ppp* marking.

Edition Peters 68492

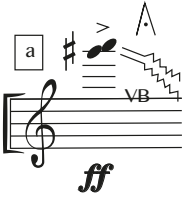
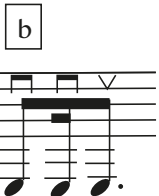
© 2015 by C.F. Peters Corporation
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Figure 75 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, reconstruction.

ANNEXES : CHAPITRE 13

No.	Titre
1	<i>Le réveil des machines</i>
2	<i>Sept degrés du sommeil</i>
3	<i>Atlantys</i> ⁷⁸⁰
4	<i>Malédiction</i>
5	Orchestres imaginaires
6	<i>Vampyr !</i> ⁷⁸¹
7	<i>Souffles des éléments</i>
8	<i>Vision de la ville interdite</i> ⁷⁸²
9	<i>Une dépression dans le continuum</i> ⁷⁸³

Tableau 25 : *Random Access Memory (1984-1987), Tristan Murail.*

Liste de matériaux	Notation	Fonctions et caractéristiques
Matériau 1		Fonction de déclencheur et d'appel au début de la pièce
Matériau 2		Accompagne et suit le matériau 1, joue le rôle de note pédale vraisemblable au <i>riff</i> de la musique rock.

⁷⁸⁰ *Atlantis* : pour deux synthétiseurs DX7 Yamaha. Édité et publiée par Éditions Salabert

⁷⁸¹ MURAIL, « Vampyr! », *op. cit.* (note 405).

⁷⁸² *Vision de la ville interdite* : pour deux synthétiseurs DX7 Yamaha. Édité et publiée par Éditions Salabert.

⁷⁸³ *Une dépression dans le continuum* : pour six instruments.

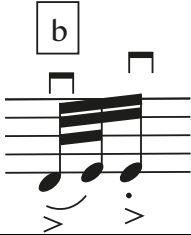
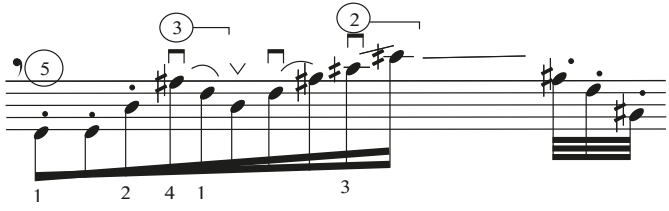

Matériau 3		Accompagne et finit les phrases linaires.
Matériau 4		Le matériau se développe de différentes manières en suivant plus au moins le même profil
Élément		Le silence joue en rôle central dans l'articulation des événements ou des phrases.

Tableau 26 : Vampyr !, classement des matériaux (partie A)

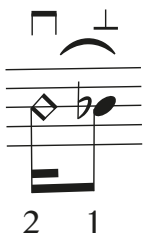
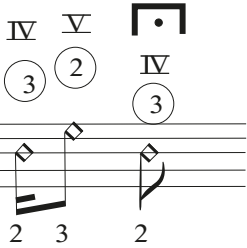
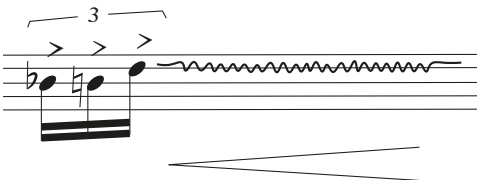

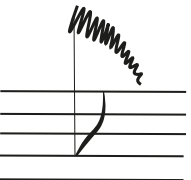

Matériau mélodique 1		Élément invariant
Matériau mélodique 2		Élément invariant
Matériau mélodique 3 (Mélismatique)		Élément variant
Matériau mélodique 4		Fonction d'accompagnement (riff)
Élément d'articulation 1	 <p data-bbox="694 1444 885 1489">(gliss plectre)</p>	Fonction : irruption de l'articulation
Élément d'articulation 2		Fonction : articulation des événements ou des phrases

Tableau 27 : Vampyr !, classement des matériaux (partie B).

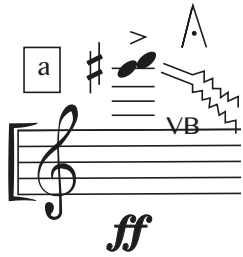
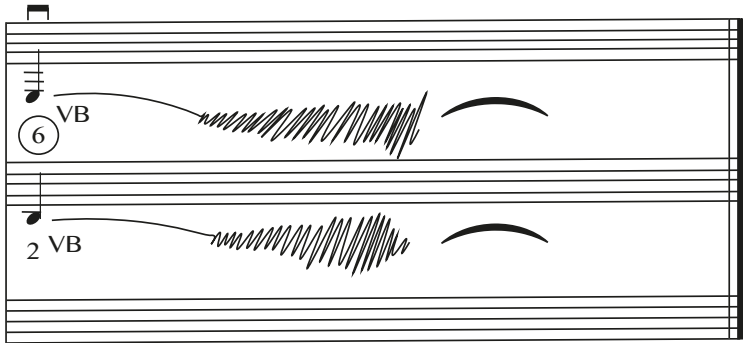
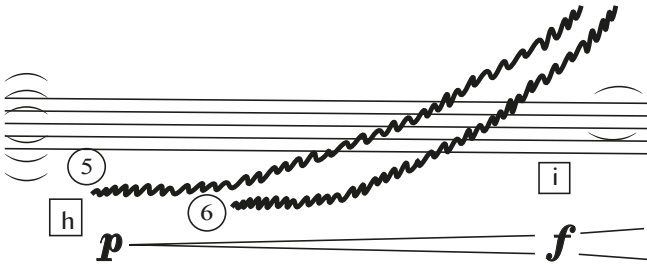

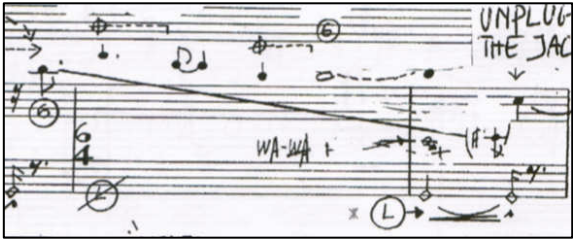




	<p>Le <i>vibrato</i> fait soit par la manette, soit par la main droite avec un mouvement exagéré.</p>
	<p>Grattement des cordes avec le plectre produisant un son brutaux distordu</p>
	<p>Le <i>vibrato</i> fait avec la manette en s'appuyant sur la résonance créée par les effets de <i>distorsion</i> et <i>flanger</i>.</p>

Tableau 28 : *Vampyr !*, éléments qui échappent à la notation traditionnelle.

ANNEXES : CHAPITRE 14

1		<p>Ce matériau est créé en deux parties : Le premier, à partir d'une attaque avec la pièce monnaie sur la sixième corde, en produisant un decrescendo. On enregistre et inverse simultanément le son avec la pédale <i>loop</i>. Le deuxième se produit avec le bruit saturé créé par le <i>plug</i> sur les cordes.</p>
2		<p>Cet élément est fait à partir d'un <i>glissando</i> sur la sixième corde en utilisant le <i>EBow</i> et la pédale <i>wah-wah</i></p>
3		<p>Ligne mélodique créée à partir de la technique <i>tapping</i> sur deuxième et troisième corde dans le registre suraiguë.</p>
4		<p>Mouvement circulaire avec l'éponge sur les six cordes en utilisant la pédale <i>wah-wah</i>.</p>
5		<p>Ce matériau est constitué de trois éléments simultanés :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Notes accompagnant la ligne mélodique sur la première et deuxième corde. 2. Ligne mélodique avec la technique de <i>tapping</i> sur la cinquième corde. 3. Ostinato fait à partir des <i>glissandi</i> avec le bois de l'archet.
6		<p>Matériau utilisé avec fréquence dans le répertoire populaire de la guitare électrique : mélodie accompagnée accords-mélodie (L'évolution suivi la logique de l'improvisation comme dans la musique populaire).</p>







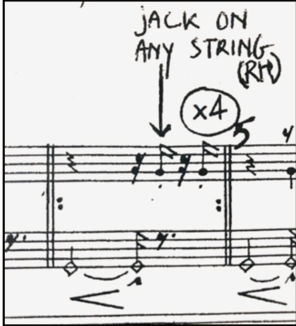
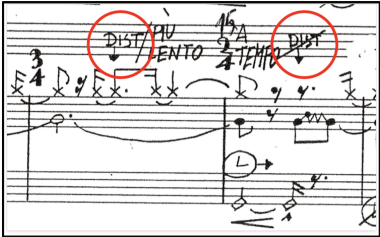
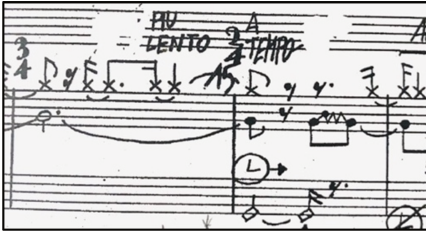
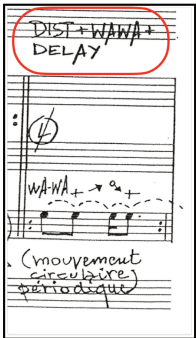
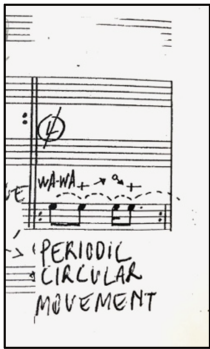
7		<p>Ce matériau est créé par l'attaque de la corde avec la main gauche sur les premières cordes, les <i>tappings</i> de la main droite, et le matériau enregistré préalablement avec le système de Loops.</p>
8		<p>Élément accompagnant : son produit par le rasoir en s'approchant des <i>pick-ups</i>.</p>
9		<p>Nouveau élément accompagnant : son produit par le <i>EBow</i> sur la sixième corde libre.</p>
10		<p>Matériau complexe créé à partir de plusieurs rondes d'enregistrement d'accords et lignes mélodiques. Il est intercalé par des événements à la manière de l'improvisation <i>rock</i>.</p>
11		<p>Matériau construit avec une séquence d'accords.</p>

Tableau 29 : TTVT, description des matériaux.

Version en français	Version en anglais	Commentaire
		<p>Mesure 4 : indication pour désactiver la pédale de distorsion.</p>
		<p>Mesures 14-15 : Activation et désactivation de la pédale de <i>distortion</i> dans un écart d'une mesure</p>
		<p>Mesure 54 : Activation les effets de <i>distortion</i>, <i>wah-wah</i> et <i>delay</i></p>
		<p>Mesure 151 : Déplacement du point d'activation de la pédale de <i>Loop</i>.</p>

		<p>Mesure 199 : indication pour maintenir l'utilisation du <i>EBow</i>.</p>

Tableau 30 : TTVT, comparaison des manuscrits.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Enregistrements

Albums

- AHRENDTS V., BERG A., GAIDO H. G., SCHILD W., TOEPPER I., THOMAS-MARTIN S. et WEIGEL W., Frank Martin : Sechs Monologe aus « Jedermann », Drey Minnelieder, Trois Chants de Noël, Poèmes de la Mort, Cantate C58013, 2001 (recorded 1998 2000).
- ALLISON Luther, *Luther Allison – Live in Chicago*, Alligator Records – ALCD 4869, 1999.
- ART BEARS, *The World as It Is Today*, Recommended (UK), 1981.
- ART BEARS, *Winter Songs*, SUNRISE Studio KIRCHBERG, 1980 1979.
- ART BEARS, *Hopes and Fears*, Recommended (UK), 1979 1978.
- ASKO ENSEMBLE, ASBURY Stefan et KOSTER Marieke, *Milano Musica Festival Vol. 2 : Xenakis*, Varese, Romitelli, Stradivarius, 2011.
- BERRY Chuck, *Complete Chess Singles As & Bs 1955-1961*, Hoo Doo Records, 2017.
- BILLARD Alain, MÄLKKI Susanna, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN et IRCAM-CENTRE POMPIDOU, Sirènes. *Yann Robin : Vulcano, Art of Metal I, III*, Kairos, 2012.
- BOULEZ Pierre, CHICAGO SYMPHONY, CLEVELAND ORCHESTRA et ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, *Stravinsky*, Deutsche Grammophon, 2010.
- BRÜTSCH Tino (Tenor), ZÜND Samuel (Bariton), KOCH René (Bass), STAMPA Harald (Gitarre), SCHECK Benjamin (Gitarre), PECHOTA Richard (E-Bass), VIGFUSSON Barbara (Sopran), TERRAGNI Miriam (Querflöte), TRAUB Antje Maria (Klavier) et LOEPFE Gregor (Klavier), *Frank Martin : Werke mit Gitarre, Musiques Suisses MGB CD 6264*, 2009.
- BRYARS Gavin (guitar), BAILEY Derek (guitar), FRITH Fred (electric guitar) et ENO Brian (electric guitar), *The Squirrel and the Ricketty-Racketty Bridge*, GB Records 5052442007920, 1975 2016 Ensemble Pieces : Original Obscure Records recordings.
- CLAPTON Eric, EAST Nathan, GADD Steve et STAINTON Chris, *The Lady In The Balcony : Lockdown Sessions (Live)*, Mercury/Universal, 2021.
- CLAPTON Eric, *There's One In Every Crowd*, RSO, 1975.

CLAPTON Eric, *Timepieces : The Best of Eric Clapton*, RSO, 1970-1978 1982.

CLARK Karen (Contralto) et GALAX QUARTET, *On Cold Mountain : Songs on Poems of Gary Snyder*, Innova Ricordings, 2011.

CORONA GUITAR KVARTET, *Taut*, Albany Records, 2015.

CORYELL Larry, Lady Coryell, *Vanguard*, 1968.

Darmstadt Aural Documents : Composers - Conductors Composers conducting their own works, Neos Music NEOS11060, 2010Darmstadt Aural Documents, .

DIRE STRAITS, *Live at the BBC, Windsong (UK)*, Vertigo (International), Warner Bros (USA), 1995 1978.

DUO LINKS, MICHEL-DANSAC Donatienne, KLANGFORUM WIEN, PEREZ Alejo, SWR SYMPHONIEORCHESTER et IRCAM - CENTRE POMPIDOU, *Franck Bedrossian : Twist, Edges, Epigram*, Kairos, 2019.

ENSEMBLE CAIRN et BOURGOGNE *Guillaume, Raphaël Cendo : Furia, aeon*, 24 janvier 2012.

FRITH Fred, *Guitar Solos*, Caroline, octobre 1974.

FRITH Fred, KIHLESTEDT Carla et WISHART Stevie, *The Compass, Log and Lead*, Intakt Records, recorded 2003 2006.

FRITH Fred et TEWARI Sudhu, *Fred Frith & Sudhu Tewari : New Works*, Other Minds Records, 2005.

GENISSON Pierre, BBC CONCERT ORCHESTRA et LOCKHART Keith, *Swing : A Benny Goodman Story*, Aparte, 2019 2018.

HENRY COW, *Western Culture*, Broadcast (UK), Celluloid (France), 1979.

HENRY COW, *In Praise of Learning*, Virgin Records' Manor & Nova Sound studios, 1975.

HENRY COW, *Unrest*, Virgin Records' Manor studios, 1974.

HENRY COW, *Desperate Straights*, Virgin Records' Manor & Nova Sound studios, 1974.

HENRY COW, *Legend*, Virgin Records' Manor studios, 1973.

JEFF BECK, *Wired*, Epic Records, 1976.

JEFF BECK, *Blow by Blow*, Epic Records, 1974.

MALMSTEEN Yngwie, *Alchemy*, Pony Canyon & Spitfire Records, 1999.

MALMSTEEN Yngwie, *Rising Force*, Polydor, 1984.

MASSACRE, *Killing Time*, Celluloid, 1981.

MOORE Gary, *Gary Moore Blues Alive*, Virgin, recorded 1992 1993.

MOORE Vinnie, *Time Odyssey*, PolyGram, 1988.

PAVY Claude, *Vampyr !* [Extrait], 1984. CDMC de Paris.

PINK FLOYD, *The Dark Side of the Moon*, Harvest, 1973.

PRAGUE CHAMBER HARMONY et KRAUTGARTNER Karel, *Igor Stravinsky*, Supraphon, 1968 1999.

PRESLEY Elvis, *Today, Tomorrow, and Forever*, RCA, 25 juin 2002.

SETH Josel (electric guitar), Morton Feldman : *The Possibility of a New Work for Electric Guitar (reconstructed version by Seth Josel)*, Mode Records, 2015.

SORRENTINO Sergio, *Electric Guitar Recital: Sorrentino, Sergio - LANG, D. / CAGE, J. / VEES, J. / WOLFF, C. / POLANSKY, L. / STIEFEL, V. (Dream)*, Mode Records, 18 mars 2018.

RAPP Bjorn, LJUNGQVIST Tina, BOHM Olle, LUNDSTROM Joachim et FRANKEL Maria, *Artic Air : Unknown Works by Bo Nilsson*, Caprice Records CAP21653, 2002.

QUIET RIOT, *Quiet Riot II*, CBS/Sony, 1978.

QUIET RIOT, *Quiet Riot*, CBS/Sony 25AP-880, 1977.

SANTANA Carlos, *Best of Santana* [Disc 1], Sony, 1991.

STRAVINSKY Igor, CBC SYMPHONY ORCHESTRA, COLUMBIA JAZZ ENSEMBLE, COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA, CRAFT Robert, ENTREMONT Philippe, BENNY Goodman, ROSEN Charles, STERN Isaac et TORONTO FESTIVAL SINGERS, *Stravinsky conducts Stravinsky : Symphonies and Concertos*, Sony Classical, 1961-1972 2015.

STRAVINSKY Igor, WOODY Herman, NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA, SZIGETI Joseph et WOODY HERMAN ORCHESTRA, *Meet the Composer : Igor Stravinsky conducting and playing his own works*, Sony Classical, 1951 2016.

VAI Steve, *Passion and Warfare*, Relativity, 1990.

VAN HALEN, *Van Halen*, Warner Bros, 1978.

ZANETTI Gabrielle, Saxophone and Guitar Recital: Ricchelli, Lorenzo / Zanetti, Gabrielle - DOWLAND, J. / BARRET, N. / BERIO, L. (*Deconstructing Dowland*), Da Vinci Classics, 6 décembre 2019.

Sites internet

Sonny Sharrock - Dick Dogs (Live In Prague 1990), 4:03, [s.l.] : [s.n.], 25 novembre 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zDLGFMGsTbw>. Consulté le 21 mars 2023.

Bottleneck Blues Wizards, 17 mars 2013. Music Online: American Music database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/be%7Crecorded_cd%7Cli_upc_80552_0190282.

Charlie Christian, The First Master Of The Electric Guitar - CD A, JSP Records, 4 juillet 2006. Music Online: Jazz Music Library database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity%7Crecorded_cd%7C997455.

Le guitariste en claquettes Julien Desprez | Tracks ARTE, Vidéo, 5:31, [s.l.] : [s.n.], 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cfRbmQOyDck>. Consulté le 20 janvier 2022.

Images d'une œuvre n° 24 : Epigram de Franck Bedrossian - Version française - Ressources, Vidéo, 26:13, [s.l.] : IRCAM, 2018. URL : <https://medias.ircam.fr/xabe94f>. Consulté le 28 octobre 2022.

SERY Christelle, Vampyr ! [Extrait], 9 juin 2010. URL : https://medias.ircam.fr/xfcc885_vampyr-tristan-murail.

SISTER ROSETTA THARPE, Live in 1960, Southland, décembre 2013. Music Online: Jazz Music Library database. URL : https://search.alexanderstreet.com/view/work/be%7Crecorded_cd%7Cli_upc_88860_8177535.

Tristan Murail, « Vampyr ! », Vidéo [YouTube], 6'53", Pavia, Castello Visconteo : [s.n.], 17 juin 2011. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4kshdlU2hD8>. Consulté le 23 février 2022.

Entretiens

DENUT Eric, « Produire un écart : entretien avec Fausto Romitelli », in Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?, Paris, France : L'Harmattan : L'Itinéraire, 2003, p. 73-77.

DEUTSCH Yaron, Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création, 7 octobre 2018, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype.

HIJMANS Wiek, Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création., 13 décembre 2020, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype.

MARTIN Frank et PIGUET J. Claude, Entretiens sur la musique, Suisse : Éditions de la Baconnière, 1967 (Langages), 132 p.

QUINTANS Santiago et LÄHDEOJA Otso, « Ce qui se passe dans tes doigts : entretien avec le guitariste électrique Claude Pavy », Appareil : Identités de la guitare électrique [en ligne], vol. 5, 12 avril 2010, p. 4.

SERY Christelle, *Autour de la guitare électrique : formation, répertoires et processus de création*, 2 novembre 2020, entretien réalisé par Iván Adriano ZETINA, Interview par Skype.

ROBIN Yann, *Activité volcanique : Entretien avec Véronique Brindeau*, 15 septembre 2010, In ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien-vulcano.html>. Consulté le 18 février 2021.

ROBIN Yann, *Yann Robin ou le plaisir de l'imaginaire sonore : entretien avec Jean-Claire Vançon*, septembre 2005, En ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien.html>. Consulté le 18 février 2021.

ROBIN Yann et CROSSE Nicolas, *Symétriades et Asymétriades : entretien avec Yann Robin et Nicolas Crosse par Jérémie Szpirglas*, 2 novembre 2014, En ligne. URL : <https://www.yannrobin.com/entretien-symetriades.html>. Consulté le 18 février 2021.

Partitions

AVRAMIDOU Sofia, *Remembering Clouds*, Édition personnelle, 2022.

AVRAMIDOU Sofia, *Tilen Canti : for electric guitar*, Édition personnelle, 2018

BEDROSSIAN Franck, *Swing : pour 11 instruments*, Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

BEDROSSIAN Franck, *Bossa Nova : pour accordéon*, Gérard Billaudot Éditeur, dition 2014 2008.

BEDROSSIAN Franck, *Charleston : pour quinze musiciens*, Gérard Billaudot Éditeur, rév 2006 2005.

BEDROSSIAN Franck, *Transmission : pour basson et électronique*, IRCAM, 2002.

BILLONE Pierluigi, *Sgorgo N*, Édition personnelle, 2013.

BILLONE Pierluigi, *Sgorgo Oo*, Édition personnelle, 2013.

BILLONE Pierluigi, *Sgorgo Y*, Édition personnelle, 2012.

BOULEZ Pierre, *Le marteau sans maître*, Universal Edition Nr. 12450 LW, 1957.

BRUCK Wilhelm, *Pro Musica Nova : Studien zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel [Germany], 1992.

CENDO Raphaël, *Coffin Bubbles Blue : Tell el-amarna 1988*, Maison ONA, 2022 2021.

CENDO Raphaël, *Foris : für Violoncello und Elektronik*, Verlag Neue Musik Berlin, 2011.

CENDO Raphaël, *Charge : pour sept instruments et électronique*, Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

CENDO Raphaël, *Furia : für Violoncello und Klavier*, Verlag Neue Musik Berlin, 2010 2009.

CENDO Raphaël, *Introduction aux ténèbres* : sur 3 textes de l'apocalypse (pour voix de basse, contrebasse solo, 13 instruments et électronique), Gérard Billaudot Éditeur, 2009.

CENDO Raphaël, *Action Painting* : für 15 Musiker, Verlag Neue Musik Berlin, dition 2013 2005.

CENDO Raphaël, *Scratch Data* : pour percussion et sons fixés, S.E., 2002.

CRUMB George, *Vox Balaenae* : for three masked players, Editions Peters, 1972.

CRUMB George, *Black Angels*, Editions Peters, 1971 1970.

DUFOURT Hugues, *La cité des Saules*, Editions Henry Lemoine, 1997.

DUFOURT Hugues, *L'Île sonnante*, Éditions Salabert, 1990.

DUFOURT Hugues, *Saturne* : pour vingt-deux instrumentistes, Jobert Paris, 1979 1978.

FELDMAN Morton, *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*, Editions Peters, 2015.

FELDMAN Morton, *Christian Wolff in Cambridge*, Peters, 1963.

FELDMAN Morton, *Durations I*, Peters, 1962.

FELDMAN Morton, *Durations II*, Peters, 1961.

FELDMAN Morton, *Durations III*, Peters, 1961.

FELDMAN Morton, *Durations IV*, Peters, 1962.

FELDMAN Morton, *For Franz Kline*, Peters, 1962.

FELDMAN Morton, *Last Pieces : Piano*, Peters, 1961.

GONZALEZ Andrea, *Opsímata* : para guitarrra eléctrica, Manuscrit (copie), 2020.

GRISEY Gérard, *Dérives* : pour petit ensemble et grand orchestre, Ricordi, 1974 1973.

GRISEY Gérard, *Espaces acoustiques* : cycle de six pièces pour diverses formations, Ricordi, 1985 1974.

GRISEY Gérard, *Transitoires* : pour grand orchestre, Ricordi, 1981 1980.

JOLAS Betsy, *Épisode Septième « Nightaway »* : pour Guitare électrique, Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1989.

LORUSSO Giulia, *À Fleur de peau*, Manuscrit (copie), 2019.

MOMI Marco, *Quattro Nudi*, Ricordi, 2018.

- MORTON FELDMAN, *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*, New York : Editions Peters, 2015, 16 p.
- MURAIL Tristan, *Bois Flotté : pour synthétiseur, piano, trombone et trio à cordes*, Editions Henry Lemoine, 2004.
- MURAIL Tristan, *Cloches d'adieu, et un sourire... : pour piano*, Editions Musicales Una Corda, 1992.
- MURAIL Tristan, *Contes Cruels : pour deux guitares électriques et orchestre*, Editions Henry Lemoine, 2007.
- MURAIL Tristan, *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close... : pour alto seul*, Éditions Transatlantiques (Paris), 1976.
- MURAIL Tristan, *Désintégrations : pour 17 instruments et bande magnétique*, Editions Lemoine, 1990, 2004 1983.
- MURAIL Tristan, *Ethers : pour flûte et 5 instruments*, Éditions Transatlantiques (Paris), 1978.
- MURAIL Tristan, *Les Nuages de Magellan : pour deux ondes Martenot, guitare électrique et percussion*, Éditions Françaises de Musique, 1973.
- MURAIL Tristan, *Territoires de l'oubli : pour piano*, Éditions Transatlantiques (Paris), 1978.
- MURAIL Tristan, *Vampyr!*, Editions Henry Lemoine, 1985.
- MURAIL Tristan, *Winter Fragments : pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, et sons électroniques*, Editions Lemoine, 2000.
- ROBIN Yann, *Chants Contre Champs : pour un cor anglais, un trombone & une clarinette contrebasse*, Éditions Jobert, 2005.
- ROBIN Yann, *Phigures : pour clarinette, violon, violoncelle & piano*, Éditions Jobert, 2004.
- ROBIN Yann, *Phigures II : pour clarinette, piano, vibraphone, violon et violoncelle*, Éditions Jobert, 2006.
- ROBIN Yann, *Vulcano : pour 29 instrumentistes*, Éditions Jobert, 2010.
- ROMITELLI Fausto, *Acid Dreams and Spanish Queens*, 1994.
- ROMITELLI Fausto, *An index of Metals*, Ricordi, 2003.
- ROMITELLI Fausto, *Audiodrome*, Ricordi, 2004.
- ROMITELLI Fausto, *Green, Yellow and Blue*, Ricordi, 2003.
- ROMITELLI Fausto, *Professor Bad Trip I*, Ricordi, 1998.
- ROMITELLI Fausto, *Trash TV Trance*, Ricordi, 2005.
- SAUNDERS Rebecca, *Study : metal bottle necks for e-guitar*, Manuscrit (copie), 2018.

STOCKHAUSEN Karlheinz, Nr. 6 *Gruppen für drei Orchester*, Universal Edition, 19157 1955.

VEGA Erika, *Unnamed .2*, Édition personnelle, 2018.

ZETINA, Ivan Adriano, *Grattos fo Netanya*, Babelscores, 2021.

LIVRES

Analyse musicale

ABROMONT Claude, *Petit précis du commentaire d'écoute*, Paris : Fayard, 2010, 188 p.

BARDEZ Jean-Michel, *Analyse des musiques des XXe et XXIe siècles*, Paris : Éd. ESKA, 2011.

CHOUVEL Jean-Marc, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris : Harmattan, 2006 (Collection arts & sciences de l'art), 314 p.

DELIEGE Célestin, *Sources et ressources d'analyses musicales : journal d'une démarche*, Sprimont : Mardaga, 2005 (Collection Musique, musicologie), 423 p.

DONIN Nicolas, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale : anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Suisse : Droz, 2019, 717 p.

MCADAMS Stephen, « Processus d'organisation auditive de l'écoute musicale », in *Perception et cognition de la musique*, France : Vrin, 2015.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Analyses et interprétations de la musique : la mélodie du berger dans le « Tristan et Isolde » de Richard Wagner*, Paris : Vrin, 2013 (Musicologies), 401 p.

Anthropologie et ethnologie

COPANS Jean, *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris : Nathan, 1998.

GELL Alfred, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in Eric HIRSCH (dir.), *The Art of Anthropology : essays and diagrams*, United Kingdom : The Athlone Press, 1999 (vol. 67), p. 159-186.

GELL Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford ; New York : Clarendon Press, 1998, 271 p.

JONES Stacy Holman, ADAMS Tony E. et ELLIS Carolyn (dirs.), *Handbook of autoethnography*, Walnut Creek, Calif : Left Coast Press, 2013 (Research methods / cultural studies), 736 p.

LABURTHE-TOLRA Philippe et WARNIER Jean-Pierre, *Ethnologie, anthropologie*, 1ère édition "Quadrige", Paris : PUF, Presses Universitaires de France, 2003 (Quadrige manuels. Sociologie), 428 p.

LEVI-STRAUSS Claude, L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne, Paris : Editions du Seuil, 2011 (La librairie du XXI^e siècle), 145 p.

RIVIERE Claude, Introduction à l'anthropologie, 3. éd, Paris : Hachette, 1995 (Les fondamentaux, 49), 158 p.

Esthétique musicale

AGAMBEN Giorgio et ROVERE Maxime, Qu'est-ce que le contemporain ?, Paris : Éd. Payot & Rivages, 2008, 43 p.

ALLA Thierry, Tristan Murail, la couleur sonore, Paris : M. de Maule, 2008, 345 p.

BAILLET Jérôme, Gérard Grisey : fondements d'une écriture, Paris : L'Itinéraire : L'Harmattan, 2000 (Collection Musique et musicologie), 262 p.

BEDROSSIAN Franck, De l'excès du son, Champigny sur Marne : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), 121 p.

BERIO Luciano, DE BENEDICTIS Angela Ida et PESTELLI Giorgio, Scritti sulla musica, Torino : Einaudi, 2013 (Piccola biblioteca Einaudi, N.S., 608), 569 p.

CARPENTIER Alejo et CARPENTIER Alejo, Ese músico que llevo dentro ; 3. La música en Cuba, 1. ed, México : Siglo Veintiuno Ed, 1987 (Obras completas de Alejo Carpentier, vol. 3, Vol. 12), 505 p.

CENDO Raphaël, Du sens et du non-sens d'être encore vivant, traduit par Zoé ANDREYEV et Elena ANDREYEV, 1^{ère} Édition, Paris : Maison ONA, 2021, 56 p.

DAHLHAUS Carl, L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique, traduit par Martin KALTENECKER, Genève : Contrechamps, 1997, 156 p.

DENUT Eric, Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?, Paris, France : L'Harmattan : L'Itinéraire, 2003.

DUFOURT Hugues, La musique spectrale : une révolution épistémologique, Sampzon, France : Delatour France, 2014 (Collection Musique & philosophie), 485 p.

FELDMAN Morton, BOSSEUR Jean-Yves et COHEN-LEVINAS Danielle, Écrits et paroles, Dijon : les Presses du réel, 2008 (Fabula), 463 p.

FUBINI Enrico, Les philosophes et la musique, traduit par Danièle PISTONE, réimpression de la première version française (H. Champion, 1983), Genève, Suisse : Slatkin Reprint, 2016, 290 p.

FUBINI Enrico et PEREZ DE ARANDA Carlos Guillermo, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid : Alianza, 2010.

GARANT Dominic, Tristan Murail : les objets sonores complexes ; analyse de « L'esprit des dunes », Paris : Harmattan, 2011 (Univers musical), 100 p.

- GAREAU Philip, La musique de Morton Feldman, ou, Le temps en liberté, Paris? : L'Harmattan, 2006 (Univers musical), 202 p., 2006.
- GRISEY Gérard et LELONG Guy, Écrits ou L'invention de la musique spectrale, 1. tirage, Paris : MF, 2008 (Collection Répercussions), 375 p.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, BENARD Charles, TIMMERMANS Benoît et ZACCARIA Paolo, Esthétique, Paris : Le Livre de poche, Librairie générale française, 2018 (vol. 1/2), 768 p.
- HEILE Björn, The music of Mauricio Kagel, Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2006, 209 p.
- HENRY Pierre, Journal de mes sons : suivi de Préfaces et manifestes, Arles : Actes Sud, 2004 (Un endroit où aller, 140), 114 p.
- LELONG Guy, Révolutions sonores : de Mallarmé à la musique spectrale : une théorie des rapports texte-musique-contexte, Paris : MF, 2010 (Répercussions), 212 p.
- MICHEL Pierre, Tristan Murail : modèles & artifices, Strasbourg : Presses Université de Strasbourg, 2004, 223 p.
- NICOLAS François, Le monde-musique : I. L'œuvre musicale et son écoute, 1ère édition, Château-Gontier : Éditions Aedam Musicae, 2014 (Collection Musiques XX-XXIe siècles, I/IV), 259 p.
- NONO Luigi, DE BENEDICTIS Angela Ida et RIZZARDI Veniero, La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986, Milano : Il Saggiatore, 2007 (La cultura, 613), 345 p.
- RIHM Wolfgang, MICHEL Pierre et KALTENECKER Martin, Fixer la liberté ? écrits sur la musique, Genève : Contrechamps éd, 2013.
- SZENDY Peter (dir.), Tristan Murail, Paris, France : Harmattan : IRCAM-Centre Pompidou, 2002 (Compositeurs d'aujourd'hui), 158 p.

Guitare électrique

- AGUZZI Andrea, Visionary Guitars : chatting with guitarists, Venezia, Italy : Lulu, 2016, 190 p.
- ASSANTE Ernesto, Guitaristes rock de légende, Paris : Editions de l'Imprévu, 2018, 343 p.
- BENNETT Andy et DAWE Kevin (dirs.), Guitar cultures, Oxford ; New York : Berg, 2001, 215 p.
- BURROWS Terry et LALANNE Jean-Félix, Les 1001 guitares avec lesquelles vous rêvez de jouer, Paris : Flammarion, 2014 (Les 1001), 960 p.
- CHAPMAN Richard, Guía completa del guitarrista (Introducción por Les Paul), Mexico : Diana, 1998, 192 p.

- FRENGEL Mike, *The unorthodox guitar: a guide to alternative performance practice*, New York, NY : Oxford University Press, 2017, 238 p.
- HIJMANS Wiek, *The electric guitar instrumentation guide : the instrument, notation and guitar effects, with literature examples and cd*, Pays-Bas : [s.n.], 2006, 57 p.
- HUNTER Dave, *Amplis: une histoire illustrée des amplis les plus légendaires*, Paris : Hors collection, 2013, 207 p.
- HUNTER Dave, *Guitar effects pedals : the practical handbook*, San Francisco : Backbeat Books, 2004, 224 p.
- JOSEL Seth et TSAO Ming (dirs.), *The techniques of guitar playing*, Kassel Basel : Bärenreiter, 2014, 233 p.
- KIRIS Dom, *Guitares et guitaristes de légende*, Paris : Fetjaine, 2008 (Gilles Verlant présente).
- MONGAN Norman, *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, Paris : Éditions Filipacchi (version française), 1986, 275 p.
- NOONAN Jeffrey (dir.), *The guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*, Jackson : University Press of Mississippi, 2008 (American made music series), 239 p.
- PETRUCCI John, *Rock Discipline*, traduit par Dale Turner, U.S.A. : Warner Bros Publications, 1996, 83 p.
- PRATO Greg, *Shredders ! : The oral history of speed guitar (and more)*, First edition, UK and USA : Jaw Bone, 2017, 382 p.
- SALLIS James (dir.), *The Guitar in Jazz : An Anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.
- SCHNEIDER John, *The contemporary guitar*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1985 (The New instrumentation, 5), 237 p.
- SORRENTINO Sergio, *La chitarra elettrica nella musica da concerto : la storia, gli autori, i capolavori*, Première édition, Roma : Arcana, 2019, 279 p.
- SUMMERFIELD Maurice J., *The jazz guitar: its evolution and its players*, 2e édition, Gateshead : Ashley Mark Publ, 1979, 239 p.
- TOM EVANS et MARY ANN, *Le grand livre de la guitare, de la Renaissance au Rock*, Paris : Éditions Albin Michel, 1979, 354 p.
- YANOW Scott, *The great jazz guitarists: the ultimate guide*, Milwaukee, WI : Backbeat Books, 2013, 237 p.
- VAI Steve, *Vaidelology*, U.S.A. : Hal Leonard, 2019, 92 p.

Interprétation musicale

- BRELET Gisèle, *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale*, Édition numérique (28 septembre 2018), Paris : Presses Universitaires de France, 1951 (I), 489 p.
- DOLMETSCH Arnold, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries*, Mineola, New York : Dover Publications, 2005, 518 p.
- HAUSER-MOTTIER Aude et SCHWIZGEBEL-WANG Louis, *La musique de la douleur*, Paris : Mercure de France, 2015, 186 p.
- LAWSON Colin et STOWEL Robin, *La interpretación histórica de la música: Una introducción*, traduit par Luis Carlos GAGO BADENAS, Madrid : Alianza Editorial, 2005 (Alianza Música), 224 p.
- NUTI Gianni, *Le corps qui pense : Étude sur les tensions musculaires non fonctionnelles chez l'interprète musical*, Paris : L'Harmattan, 2006 (Sciences de l'éducation musicale), 170 p.
- PAPILLON Marc et HOLLER Romaric, *La main du guitariste : anatomie, technique et performance : The guitarist's hand : anatomy, technique and performance*, Montauban, France : Alexitère, 2011, 79 p.
- PAULL Barbara et HARRISON Christine, *The athletic musician : a guide to playing without pain*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 1997, 175 p.
- PINEDA Ester, *Le corps musicien : vers une méthode sensorielle de l'interprétation pianistique*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2019 (Collection Musique-Pédagogie), 124 p.
- RINK John (dir.), *La interpretación musical*, traduit par Barbara ZITMAN, Madrid : Alianza Editorial, 2006 (Alianza Música (AM)), 288 p.
- TOKAY Serâ, *Le corps musicien : une phénoménologie de la motricité musicale*, Montréal, Canada : Éditions Liber, 2016, 197 p.
- WEISBERG Arthur, *Performing twentieth-century music: a handbook for conductors and instrumentalists*, New Haven : Yale University Press, 1996, 152 p.

Musicologie et ethnomusicologie

- AROM Simha et ALVAREZ-PEREYRE Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS Éditions, 2007 (CNRS éditons), 171 p.
- DESROCHES Monique et GUERTIN Ghyslaine (dirs.), *Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2003 (Collection Logiques sociales. Musiques et champ social), 384 p.
- LOPEZ-CANO Rubén et SAN CRISTOBAL OPAZO Úrsula, *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona : ESMUC, CONACULTA-FONCA, GRUP DE RECERCA, Diciembre 2014, 258 p.

MANNING Erin, MASSUMI Brian, RASMI Jacopo, CITTON Yves et CHRETIEN Armelle, Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création, Paris, Dijon : ArTeC les Presses du réel, 2018 (La petite collection ArTeC), 135 p.

MARTINEZ THOMAS Monique [dir.], NAUGRETTE Catherine [dir.] et JAMBRINA Nina, Le doctorat et la recherche en création, Paris : l'Harmattan, 2020 (Arts & médias), 286 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, Profession musicologue, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2007 (Profession), 72 p.

SADA  Yizhak, Traité de sujets musicaux : vers une épistémologie musicale, Paris; Budapest; Torino : L'Harmattan, 2004, 503 p.

Musiques populaires

BEL Jean-Marc, En route vers Woodstock : de Kerouac   Dylan, la longue marche des babyboomers, Paris :  ditions Ramsay, 1999, 381 p.

BRANDL Emmanuel, L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention - Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires, Paris : Harmattan, 2009, 281 p.
URL : <http://www.harmatheque.com/ebook/9782296078475>. Consulté le 21 janvier 2021.

CHARTIER Henry, Le rock est-il réac ? : posture et imposture du rock, Paris :  ditions Carpentier, 2015, 247 p.

DENUT Eric, Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?, Paris, France : L'Harmattan : L'Itinéraire, 2003.

FANELLI André, Blues, Paris : Editions de l'Instant, 1989 (Encyclopédie Jazz hot/l'Instant, 1), 143 p.

GUILLOT Eduardo, Histoire du rock, Valencia : Mascara, 1998, 268 p.

HERZHAFT Gérard, La Grande Encyclopédie du blues, Paris : Fayard, 1997 (Musique), 450 p.

MAZZOLENI Florent, L'odyssée du rock, Paris : Hors collection, 2014.

PIEKUT Benjamin, Henry Cow: the world is a problem, Durham : Duke University Press, 2019, 494 p.

SAINT-JEAN-PAULIN Christiane, La Contre-culture :  tats-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies, Paris : Ed. Autrement, 1997, 217 p.

SPRINGER Robert, Le blues authentique : son histoire et ses thèmes, Paris : Filipacchi, 1985, 239 p.

TELLIER Albéric, Nouvelles vibrations : s'inspirer des stars du rock, de la pop et du hip-hop pour innover, Caen :  ditions EMS, 2020, 281 p.

Recherche scientifique

- BACHELARD Gaston, La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance, 3ème édition, Paris : Vrin, 2011 (Bibliothèque des textes philosophiques), 305 p.
- BEAUD Michel, GRAVIER Magali et TOLEDO Alain de, L'art de la thèse : comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du net, Ed. rév., mise à jour et élargie, Paris : Découverte, 2006 (Grands repères. Guides), 202 p.
- BERTHIER Nicole, Les techniques d'enquête en sciences sociales : méthodes et exercices corrigés, Malakoff, France : Armand Colin, 2016, 350 p.
- BOULOGNE Arlette, Comment rédiger une bibliographie, Paris : ADBS, 2002 (Collection 128 Information/documentation 128, 278), 127 p.
- ECO Umberto, Comment écrire sa thèse, traduit par Laurent CANTAGREL, 3ème édition (1ère édition : Bompiani 1977-2015, pour traduction française : Flammarion 2016), Paris : Champs essais, 2018 (Champs), 73 p.
- FABRE Michel, Qu'est-ce que problématiser ?, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017 (Chemins philosophiques), 126 p.
- POPPER Karl R, La connaissance objective : une approche évolutionniste, France : Flammarion, 2018, 578 p.
- TURABIAN Kate L., A manual for writers of research papers, theses, and dissertations : Chicago style for students and researchers, 7ème édition, Chicago : University of Chicago Press, 2007 (Chicago guides to writing, editing, and publishing), 466 p.
- VAN CAMPENHOUDT Luc, MARQUET Jacques et QUIVY Raymond, Manuel de recherche en sciences sociales, 5e édition entièrement revue et augmentée, Malakoff : Dunod, 2017, 383 p.

Diverses thématiques

- AGUADO Dionisio, Escuela de Guitarra, Madrid, España : B. Wirmbs, 1825, 154 p.
- BAILEY Derek, Improvisation: its nature and practice in music, New York : Da Capo Press, 1980 1993, 146 p.
- BERLIOZ Hector, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes Op. 10, 2e édition (1ère édition 1843), Paris : Shonenberger, 1855, 313 p.
- DODGE Charles et JERSE Thomas A., Computer Music : synthesis, composition and performance, 2ème édition, 1ère éd. (1985), États-Unis : Schirmer, 1997, 455 p.
- ERNOULD Franck et FORTIER Denis, Home studio, Paris : Dunod, 2001, 287 p.

- GENEVOIS H. et VIVO Raphaël de (dirs.), Les nouveaux gestes de la musique, Marseille, France : Parenthèses, 1999 (Collection Eupalinos), 193 p.
- GOUBAULT Christian, Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration : du baroque à l'électronique, Paris : Minerve, 2009 (Collection Musique ouverte), 479 p.
- GOUBAULT Christian, Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle, Paris, France : Minerve, 2000 (Musique ouverte), 237 p.
- JENKINS Todd S., Free jazz and free improvisation: an encyclopedia, Westport, Conn : Greenwood Press, 2004 (1 A-J/2). 2004.
- KOECHLIN Charles, Traité de l'Orchestration, Paris : Éditions Max Eschig, 1954 (I/IV), 324pp p.
- LAMBOTTE Lucien, L'Éducation de la Mémoire Musicale, 48, rue de Rome, Paris : Paris Éditions Max Eschig, 1900, 121 p.
- LE VOT Gérard, Vocabulaire de la musique médiévale, Nouvelle édition augmentée [2ème édition], Paris : Minerve, 2001 1993 (Collection Musique ouverte), 254 p.
- MACHIAVEL, L'art de la guerre, traduit par Jean-Yves BORIAUD, Paris : Perrin, 2011, 312 p.
- PUCKETTE Miller, The Theory and Technique of Electronic Music [DRAFT : December 30, 2006], World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., [s.l.] : [s.n.], 2006, 337 p.
- PUJOL Emilio, El dilema del sonido en la guitarra, Edición corregida y ampliada con texto inglés y francés, Argentina : Ricordi, 1979, 84 p.
- PUJOL Emilio, Escuela Razonada de la Guitarra : Libro Primero, Buenos Aires, Argentina : Ricordi Americana, 1956 (vol. 1/4), 96 p.
- ROADS, L'audionumérique : musique et informatique., traduit par Jean de REYDELLET, 2ème édition, Paris : Dunod, 2007, 658 p.
- ROSEN Charles, Formes Sonate, Paris : Actes Sud, 1993, 449 p.
- RUSSOLO Luigi, L'art des bruits : manifeste futuriste, 1913, Paris : Éd. Allia, 2013 1913, 44 p.
- SEVSAY Ertugrul, The Cambridge Guide to Orchestration, United Kingdom : Cambridge University Press, 2013.
- SOR Ferdinando, Méthode pour la guitare, 1ère Édition, Bonn : N. Simrock, ca 1830, 50 p.
- TENNANT Scott, Pumping nylon : the classical guitarist's technique handbook, Van Nuys : Alfred Publishing, 1995, 95 p.
- WEIBEL Peter, BRÜMMER Ludger et KANACH Sharon (dirs.), From Xenakis's UPIC to graphic notation today, Berlin : Centre Iannis Xenakis, ZKM Karlsruhe, 2020, 669 p.
URL : www.zkm.de/upic.

WISHART Trevor et EMMERSON Simon, *On sonic art*, New and rev. ed, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1996 (Contemporary music studies, v. 12), 357 p.

THÈSES ET MÉMOIRES

BANKS Zane Mackie, *The Electric Guitar in Contemporary Art Music*, Thèse de doctorat, Sidney Conservatorium of Music-Sidney University, Australia, 2013, 399 p.

BUCKLEY Daryl James, *From body schema to score:creating spatial grammars in contemporary electric guitar practice*, Thèse de doctorat, RMIT University, [s.l.], 2015, 94 p.

COSTA Jacopo, *L'expérimentation dans la musique rock : recherches historiques, socio-économiques et analytiques.*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, Strasbourg, France, 14 décembre 2018, 413 p.

COVARRUBIAS ACOSTA Sabina, *Pour une écriture multimédia dans la composition musicale*, [s.l.] : Paris 8, 7 décembre 2016. URL : <http://www.theses.fr/2016PA080116>. Consulté le 7 février 2018.

DEBADE Nicolas, *Les musiques expérimentales à l'épreuve de l'innovation : l'exemple de GRIM à Marseille.*, Thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, Marseille, France, 8 décembre 2017, 606 p.

DIAS FERNANDES João Eduardo, *L'improvisation musicale électroacoustique : enjeux et problématiques du développement des technologies numériques*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Paris, France, 2 décembre 2019, 470 p.

GAUTHIER Alain, *Une technique d'écriture pour la musique acousmatique, une approche éclectique à l'aide d'outils d'analyse et de procédés algorithmiques*, Mémoire de Master, Université de Montréal, Canada, 2005, 113 p.

HIMBERT Clément, *Entre compositeur et interprète : analyse d'un processus de fabrication d'une œuvre*, [s.l.] : Paris 4, 29 mai 2017. URL : <http://www.theses.fr/2017PA040062>. Consulté le 7 février 2018.

ISSANCHOU Clara, *Vibrations non linéaires de cordes avec contact unilatéral. Application aux instruments de musique*, Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie, Paris, 2017.

JAMESON Benjamin Thomas, *Negotiating the Cross-Cultural Implications of the Electric Guitar in Contemporary Concert Music*, Thèse de doctorat, University of Southampton, Southampton, UK, 2017, 153 p.

LÄHDEOJA Otso, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2010, 405 p.

LAMONT GARCIA Anthony, *STRINGSHIFT. Solo Guitar Improvisation : Process, Methodology and Practice*, Thèse de doctorat, Tasmanian College of the Arts -

Conservatorium of Music / University of Tansmania, Tansmania, Australia, septembre 2014, 207 p.

MENDOZA TORO Rodrigo Julkim, La guitarra mestiza, Licenciatura en Música-Guitarra, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 19 juin 2020, 157 p.

NAVARRET Benoît, Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2013, 426 p.

NIETO Velia, Recherche-crédation dans l'œuvre de Julio Estrada (Tome I et II), Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Paris, 1999, 511 p.

PATE Arthur, Lutherie de la guitare électrique solid body : aspects mécaniques et perceptifs, Thèse de doctorat, Université Pierre et Marie Curie, Paris, France, 2014.

REBOURSIERE Loïc, Organologie, généalogie et pratique de la guitare hexaphonique : du traitement individuel des cordes au contrôle gestuel instrumental, Thèse de doctorat, Université de Lille, Lille, France, 17 décembre 2021, 525 p.

SERY Christelle, De la notion de timbre, l'exemple de la guitare, Mémoire, C.N.S.M.D.P. (Département de Pédagogique), Paris, avril 2003, 97 p.

TURNER George, Electric Guitar Performance Techniques : Meaning and Identity in Written Discourse, Thèse de doctorat, University of Sheffield, England, septembre 2015, 198 p.

ARTICLES

Analyse musicale

CHOUVEL Jean-Marc, « L'interprétation est-elle réductible à une analyse ? | Musimédiane », 10 octobre 2006. URL : <https://www.musimediane.com/2chouvel/>. Consulté le 13 février 2023.

CHOUVEL Jean-Marc et DONIN Nicolas, « Analyser l'interprétation : au croisement des disciplines », *Musurgia*, vol. 12, no 4, 2005, p. 3-4. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591407>.

COUPRIE Pierre, « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique », in *Doce Notas : Preliminares*, présenté à L'analyse de la musique, Madrid, G. C. Guevara, 2009, p. 349-356.

COUPRIE Pierre, « Utilisations avancées du logiciel iAnalyse pour l'analyse musicale », in *Journées d'Informatique Musicale*, Rennes, France, [s.n.], mai 2010, p. 113-118. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00823844>. Consulté le 14 mars 2018.

DONIN Nicolas, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de Musicologie*, vol. 98, no 1, 2012, p. 5-14.

DONIN Nicolas, « Problèmes d'analyse de l'interprétation : Un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du Premier prélude du Clavier bien tempéré », *Musurgia*, vol. 12, no 4, 2005, p. 19-43. URL : <http://www.jstor.org/stable/40591409>. Consulté le 10 février 2019.

JAMESON Benjamin, « "Rock spectrale" : the cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!" », *Tempo*, vol. 69, no 274, octobre 2015, titre du fascicule : Cambridge University Press, p. 22-32.

NEIDHÖFER Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », *Music Analysis*, vol. 28, no 2/3, octobre 2009, p. 301-348. URL : <https://www.jstor.org/stable/41289709>. Consulté le 18 mars 2020.

RUDENT Catherine, « Analyse Musicale des Musiques Populaires Modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, no 2, 1998, p. 21-28. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591137>.

SERESS Hugues, « Le commentaire d'écoute dans l'enseignement spécialisé français : une analyse sur l'audition ? », *ESKA/"Musurgia"*, XXIV, no 1, 2017, p. 45-64. URL : <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2017-1-page-45.htm>. Consulté le 14 février 2022.

Anthropologie et ethnologie

ELLIS Carolyn, ADAMS Tony E. et BOCHNER P. Arthur, « Autoethnography : An Overview », *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, vol. 36, no 4, 2011, p. 273-290. URL : <https://www.jstor.org/stable/23032294>.

GELL Alfred, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in Eric HIRSCH (dir.), *The Art of Anthropology : essays and diagrams*, United Kingdom : The Athlone Presse, 1999 (vol. 67), p. 159-186.

RONDEAU Karine, « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire », *Recherches qualitatives*, vol. 30, no 2, janvier 2011, titre du fascicule : Université de Sherbrooke, p. 48-70. URL : https://www.researchgate.net/publication/267546951_L'autoethnographie_une_quete_de_sens_reflexive_et_conscientisee_au_coeur_de_la_construction_identitaire.

Guitare électrique

ALCORN Allison A., *Bottleneck guitar*, Oxford University Press, janvier 2015. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002275325>.

BACON Tony et WHEELWRIGHT Lynn, *Electric guitar*, Grove Music Online, 31 janvier 2014.

BERENDT Joachim E., « The Guitar », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 146-164.

- CARFOOT Gavin, « Acoustic, Electric and Virtual Noise : The Cultural Identity of the Guitar », *Leonardo Music Journal*, vol. 16, 2006, titre du fascicule : Noises Off : Sound Beyond Music, p. 35-39.
- COURRIBET Benoît, « Traitements audionumériques pour la guitare électrique amplifiée », *Appareil [en ligne]*, no 5, 2010, p. 12. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1036>. Consulté le 22 septembre 2020.
- DUCHOSSOIR André, « Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical/Birth of the electric guitar : between major technological progress and the quest of a new musical idiom », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 11-32.
- DUMOULIN Régi, « Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché/ Fender and Gibson : from competition to market share », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 179-207.
- EVANS David, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South », in Andy BENNETT et Kevin DAWE (dirs.), *Guitar cultures*, Oxford ; New York : Berg, 2001, p. 11-26.
- FEATHER Leonard, « The Guitar in Jazz », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 1-11.
- GILLES Guillaume, « Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage = Link Ray, in pursuit of the dirty and wild sound », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 227-278.
- GRÜN Laurant et CHARROIN Pascal, « L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel des bassistes et des guitaristes », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 371-384.
- HILL Matthew W., « The hidden history of the electric guitar/L'histoire cachée de la guitare électrique », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 33-59.
- LÄHDEOJA Otso, « Augmenting the guitar : Analysis of hybrid instrument development informed by case studies = Guitare augmentée : analyse du développement d'instruments hybrides, appuyée par deux études de cas », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 115-140.
- LÄHDEOJA Otso, « Résistance matérielle : Entretien avec Hasse Poulsen », *Appareil : Identités de la guitare électrique [en ligne]*, 9 juin 2010, p. 7.
- LALIBERTE Martin, « Notations pour la guitare électrique », *Appareil [en ligne]*, no 5, 12 avril 2010, titre du fascicule : Identités de la guitare électrique. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1017>. Consulté le 29 janvier 2018.

- LAMBERT Dan, « From Blues to Jazz Guitar », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 33-44.
- LUCAS Nick et OBRECHT Jas, « Nick Lucas », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 12-19.
- MACHOVER Tod, « Guitar Hero », *RSA Journal*, vol. 154, no 5536, Winter 2008, titre du fascicule : *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, p. 44-47. URL : <https://www.jstor.org/stable/41379912>. Consulté le 12 juin 2022.
- MELLIER Denis, « Le corps héroïque du guitariste », *Corps*, vol. 1, no 13, 2015, titre du fascicule : *CNRS éditions*, p. 29-40.
- MENNUTI Giuseppe, « Wrap the space, dialogo con Elena Rykova », *Guitart*, no 105, mars 2022, p. 26-32.
- MENNUTI Giuseppe, « Phasing in/Phasing out, Yaron Deutsch », *Guitart*, no 103, Lug/Set 2021, p. 19.
- MENNUTI Giuseppe, « Pelle-Corde-Legno, intervista a Maurizio Azzan », *Guitart*, no 104, Ott/Dic 2021, p. 26-30.
- MENNUTI Giuseppe, « Le nuove generazioni e la chitarra contemporanea : Incontro con Carlo Siega e Ruben Mattia Santorsa », *Guitart*, no 98, avril 2020, p. 27-32.
- MENNUTI Giuseppe, « Incontro con Julien Malaussena », *Guitart*, no 96, Ott/Dic 2019, p. 20-22.
- MITCHELL Charles, « Ralph Towner : A Chorus of Inner Voices », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 180-191.
- MOENS-HAENEN G., *Vibrato*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>. Consulté le 17 juillet 2022.
- MONGAN Norman, « Jazz et Guitare Classique », in *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, Paris : Éditions Filipacchi (version française), 1986, p. 145-154.
- PANAGIOTIS Pouloupoulos, « Reflecting the 1950s popular lifestyle : the Danelectro 3412 Short Horn Bass/ Un reflet du mode de vie populaire des années 1950 : la Danelectro 3412 Short Horn Bass de Danelectro », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 63-98.
- PATE Arthur, « An acoustician's approach of the solid body electric guitar/approche de la guitare électrique solid body par l'acoustique », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 99-113.

QUINTANS Santiago, « La guitare électrique : un outil pour (re) penser les frontières entre création, interprétation et improvisation. Un regard sur l'évolution musicale de cet instrument et ses possibilités pour la création musicale », *La revue du Conservatoire* [En ligne], no 5, juin 2017, titre du fascicule : Création/Re-création. URL : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1643>.

QUINTANS Santiago, « La guitare électrique comme moyen de création au sein d'un réseau d'outils compositionnels », *Appareil* [en ligne], no 5, 2010, titre du fascicule : Identités de la guitare électrique, p. 15. URL : : <http://journals.openedition.org/appareil/1024>. Consulté le 22 septembre 2020.

QUINTANS Santiago et LÄHDEOJA Otso, « Ce qui se passe dans tes doigts : Entretien avec le guitariste électrique Claude Pavy », *Appareil* [en ligne], vol. 5, s.n., 2010, titre du fascicule : Identités de la guitare électrique, p. 1-4. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1012> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1012>. Consulté le 1 juin 2022.

SALLIS James, « Eddie Lang », in James SALLIS (dir.), *The guitar in jazz : an anthology*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1996, p. 20-32.

SCIPIO Agostino Di, « Modes of interference / 3 », *Open Edition Journals*, no 5, 2010, titre du fascicule : Identités de la guitare électrique, p. 8. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1019>.

SEDES Anne, « Identités de la guitare électrique », *Appareil* [en ligne], no 5, 2010, p. 3. URL : : <http://journals.openedition.org/appareil/1024>. Consulté le 22 septembre 2020.

TROUTMAN John W., « Steelin' the Slide », *Southern Cultures*, vol. 19, no 1, Spring 2013, p. 26-52. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26216194>. Consulté le 9 juin 2022.

WAKSMAN Steve, « Instruments of whose desire? The electric guitar and the shaping of women's musical experience = L'instrument de qui ? Qui désire ? La guitare électrique et les contours de l'expérience musicale féminine », in *Quand la guitare [s']électrise !*, Paris, France : Sorbonne Université Presses, 2022 (Série « MusiqueS & Sciences » - Instrumentarium), p. 209-226.

Musicologie et ethnomusicologie

AROM Simha, « Trois brèves remarques sur l'ethnomusicologie et une conclusion (commentaire) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 12, noter la musique, 1999, titre du fascicule : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 173-174. URL : <https://www.jstor.org/stable/40240349>

ZETINA Iván Adriano, « Problèmes épistémologiques posés par une étude immersive de la guitare électrique », in *Musicologies francophones et circulation des savoirs en contextes multiculturels*, Tunis, Tunisie, Ennejma Ezzahara/Editions Sotumedijs, 2022.

ZETINA Iván Adriano, « Entre conservatoire et université, la pluridisciplinarité comme voie nouvelle pour la création et la recherche artistique », in *Recherches en musique*, Paris, France, Ministère de la Culture, 15 octobre 2020, p. 491-495.

Recherche scientifique

ESTRADA Julio, *Un destino para la investigación-creación en Arte*, Mexico : Institut National de Beaux-Arts, 2016, p. 6.

ESTRADA Julio, « El futuro del Arte Universitario », *Memoria, La UNAM y el futuro*, Foro conmemorativo 20.20, 2015, p. 239-246.

Esthétique musicale

ALBERA Philippe, « Luciano Berio », in *Le son et le sens : essais sur la musique de notre temps*, Genève : Contrechamps Editions, 2008, p. 341-349.

ARBO Alessandro, « Jugement esthétique et ontologique musicale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 45, no 1, 2014, titre du fascicule : Croatian Musicological Society, p. 3-19. URL : <https://www.jstor.org/stable/23758164>.

BARRETT Natasha, « Trends in electroacoustic music », in Nick COLLINS et Julio d'ESCRIVÁN (dirs.), *The Cambridge companion to electronic music*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007 (Cambridge companions to music), p. 232-255.

BEDROSSIAN Franck et CENDO Raphaël, « De la saturation : Entretien de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo avec Bastien Gallet », in *De l'excès du son*, France : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), p. 121.

BERIO Luciano, « Commenti al rock [1967] », in *Scritti sulla musica*, Torino : Einaudi, 2013 (Piccola biblioteca Einaudi, N.S., 608), p. 108-120.

BOSSEUR Jean-Yves, « L'école de New York », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, France : Symétrie, 2013 (vol. 1/2), p. 623-637.

BROUWER Leo, HERNANDEZ Isabelle et FLORES CARMONA Nisleidys, « Música, Folklore, Contemporaneidad y Postmodernismo », in *Gajes del oficio*, La Habana, Cuba : Letras Cubanas, 2004 (Ensayo), p. 45-56.

CENDO Raphaël, « Les paramètres de la saturation », in *De l'excès du son*, France : Ensemble 2e2m, 2008 (À la ligne), p. 31-37.

CONTI Jacopo, « Un bruit assourdissant de musique métallique. La guitare électrique comme modèle », in *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann Éditeurs, 2015, p. 352.

DAHLHAUS Carl, « La musique pure comme paradigme esthétique », in *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, traduit par Martin KALTENECKER, Genève : Contrechamps, 1997, p. 9-22.

DELALANDE François, « Le paradigme électroacoustique », in *Musiques du XXe Siècle*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2003 (Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 1/5), p. 533-557.

- GARDA Michela, « Esthétique », in Les savoirs musicaux, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2004 (Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2/5), p. 649-671.
- KALTENECKER Martin, « Fausto Romitelli en son temps », Circuit, vol. 24, no 3, 2014, p. 13. URL : <https://doi.org/10.7202/1027607ar>.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Remarque sur Adorno et le jazz, d'un désert obscur (texte publié dans la revue du Collège international de philosophie Rue Descartes, No. 10, Paris, Albin Michel, 1994) », in Aristide BIANCHI et Leonid KHARLAMOV (dirs.), Pour n'en pas finir : écrits sur la musique, France : Christian Bourgois Éditeur, 2015 (Détroits), p. 73-90.
- MEDICIS François, « Finalité de la Musicologie théorique : le Vrai, le Beau, ou l'Utile ? », in Monique DESROCHES et Ghyslaine GUERTIN (dirs.), Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux, Paris : L'Harmattan, 2003 (Collection Logiques sociales. Musiques et champ social), p. 143-156.
- MENZES Flo, « Luciano Berio », in Théories de la composition musicale au XX^e siècle, Paris : [s.n.], 2013 (II/2), p. 1095-1120. IRCAM.
- MURAIL Tristan, « Questions de cible », Entretemps, vol. 8, septembre 1989, p. 147-172.
- NONNENMANN Rainer, « Helmut Lachenmann : son et structure », in Théories de la composition musicale au XX^e siècle, Paris : [s.n.], 2013 (II/2), p. 1665-1679. IRCAM.
- SOLOMOS Makis, « Le "savant" et le "populaire", le postmodernisme e la mondialisation », Musurgia, vol. 3, no 4, 2009, p. 57-71.
- SOLOMOS Makis, « Néoclassicisme et postmodernisme : Deux antimodernismes », Musurgia, vol. 5, no 3/4, 1998, titre du fascicule : Editions ESKA, p. 91-107. URL : <https://www.jstor.org/stable/40591798>.
- SOLOMOS Makis, « Timbre et son », in Nicolas DONIN et Laurent FENEYROU (dirs.), Théories de la composition musicale au XX^e siècle, Lyon, France : Symétrie, 2013 (Symétrie Recherche, vol. 2/2), p. 1427-1477.
- ROBIN Yann, « Création : Quel est le sens du mot création ? », [s.d.]. URL : <https://www.yannrobin.com/creation.html>. Consulté le 18 février 2021.
- ROBIN Yann, Au centre des graves, Site du compositeur, s.d. URL : <https://www.yannrobin.com/texte1.html>. Consulté le 19 janvier 2021.
- ROMITELLI Fausto, « Pour une pratique visionnaire », in Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli (original : Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli), traduit par Agnès Molinier ARBO, Alessandro ARBO et Mireille Tansman ZANUTTINI, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 147-150.
- ROMITELLI Fausto et COHEN-LEVINAS Danielle, « Attaquons le réel à sa racine », in Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli (original : Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli), traduit par Agnès Molinier ARBO, Alessandro ARBO et Mireille Tansman ZANUTTINI, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 143-145.

VERRANDO Giovanni, « Au-delà de l'imaginaire de la musique écrite », in *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris : Hermann Éditeurs, 2015, p. 13-24.

Diverses thématiques

BAINES Anthony C., *Drone* (i), Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008192>.

BARONI Mario, « Herméneutique Musicale », in *Les savoirs musicaux*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2002 (Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle, vol. 2/5), p. 672-699.

BERANGER Sébastien, « Les déterminations du timbre...Des perméabilités de la musique spectrale au syncrétisme compositionnel », *Musurgia*, XVIII, mars 2011, p. 29-37.

BOURDIEU Pierre et KOCH Erec R., « The Invention of the Artist's Life », Yale University Press, 1987, p. 75-103.

DEAN Roger et ADAMS Simon, Bailey, Derek, Oxford University Press, décembre 2020.
URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000021700>.

DOURNON Geneviève, « Instruments de musique du monde : foisonnement et systématiques. », in *Musiques*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2007 (Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5/5), p. 833-868.

DUCHESNEAU Michel, « Raisonner l'orchestration ? Introduction au Traité de Charles Kœchlin », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, France : Symétrie, 2013 (vol. 1/2), p. 429-454.

FOSLER-LUSSIER Danielle, « Music and Media in the Service of the State », in *Music on the Move*, [s.l.] : University of Michigan Press, 2020, p. 120-247. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9853855.13>.

FOX Christopher, « Review : On Sonic Art by Trevor Wishart », *Tempo*, no 157, janvier 1986, titre du fascicule : Cambridge University Press, p. 37-38. URL : <https://www.jstor.org/stable/945804>. Consulté le 29 octobre 2021.

FULLER David, *Solo*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026159>.

FULFORD-JONES Will, *Sampling*, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047228>.

Gig, Oxford University Press, 2003. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000168000>.

- GLEASON P. Bruce, « Military Music in the United States : A Historical Examination of Performance and Training », *Music Educators Journal*, vol. 101, no 3, mars 2015, titre du fascicule : Sage Publications, Inc. on behalf of MENC : The National Association for Music Education, p. 37-46.
- INGRAO Christian, « Culture de guerre, imaginaire nazi, violence génocide. Le cas des cadres du S.D. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, vol. 47, no 2, juin 2000, titre du fascicule : Société d'Histoire Moderne et Contemporaine, p. 265-289. URL : <https://www.jstor.org/stable/20530556>.
- JOSEPHSON Nors S., « Ars Subtilior », in *Grove Music Online*, [s.l.] : Grove Music Online, 2 janvier 2001, p. 2.
- MAWER Deborah, « Darius Milhaud, critique de jazz : rôle et caractéristiques », in *La critique musicale au XXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 1173-1178.
- MICHEL Pascal, « Le Studio Instrumental : Les données d'une virtuosité à l'intérieur même du son », in H. GENEVOIS et Raphaël de VIVO (dirs.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, France : Parenthèses, 1999 (Collection Eupalinos), p. 157-168.
- MOSER-KARAGIANNIS Emmanuelle, « Les êtres fantastiques des légendes grecques, et la parole. Étude de l'imaginaire populaire. Problématique générale et exemple des Arapides/ Die Fabelwesen der griechischen Legende und das Sprechen. Eine allgemeine Untersuchung der griechischen Volksfantasie, exemplarisch dargestellt am Beispiel des "Arapides". », *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture*, vol. 47, 2002, p. 11-27.
- NEKOLA Anna, « More than just a music' : conservative Christian anti-rock discourse and the U.S. culture wars », *Popular Music*, vol. 32, no 3, octobre 2013, titre du fascicule : Cambridge University Press, p. 407-426.
- NETTL Bruno, « Musique urbaine », in *Musiques*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2005 (*Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3/5), p. 593-611.
- NONO Luigi, « Conférence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon », in Christian BOURGOIS (dir.), *Luigi Nono : Écrits*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993 (*Musique/passé/présent*), p. 270-276.
- REYNOLDS Simon, LEE Iara, SHAPIRO Peter et CAIPIRINHA PRODUCTIONS, « Krautrock : Un ballet kosmik : le krautorock et son héritage », in *Modulations : une histoire de la musique électronique*, traduit par Pauline BRUCHET et Benjamin FAU, 2ème édition, Paris, France : Éditions Allia, 2013 2004, p. 37-51.
- RISSET Jean-Claude, « Les instruments de musique : art, artisanat, science et technologie (1995) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (*Écrits/Writings*, II/3), p. 25-32.
- RISSET Jean-Claude, « Lutherie entre art, science et technologie (2001) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (*Écrits/Writings*, II/3), p. 33-39.

- RISSET Jean-Claude, « Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historiques (1999) », in *Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, Paris, France : Hermann Éditeurs, 2018 (Écrits/Writings, II/3), p. 57-66.
- RISSET Jean-Claude, « Timbre », in *Musiques du XXe siècle*, Paris, France : Actes sud/Cité de la musique, 2003 (Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 2/5), p. 134-161.
- ROBINSON J. Bradford, Riff, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) », in *Comme passe le temps : essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Suisse : Éditions Contrechamps, 2017, p. 41-49.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « The Origins of Electronic Music », *The Musical Times*, vol. 112, no 1541, juillet 1971, titre du fascicule : Musical Times Publications Ltd., p. 649-650. URL : <https://www.jstor.org/stable/957006>. Consulté le 29 septembre 2020.
- TEMPERLEY Nicholas, Smith, John Stafford, Oxford University Press, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026008>.
- VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique », in *Les savoirs musicaux*, Paris : Actes sud/Cité de la musique, 2002 (Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle, vol. 2/5), p. 629-648.
- WEINSTEIN Deena, « Rock's Guitar Gods- Avatars of the Sixties », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 2, no 70, 2013, titre du fascicule : Franz Steiner Verlag, p. 139-154.
- WEIBEL Peter, « The Road to the UPIC - from graphs notation to graphic user interface », in Ludger BRÜMMER et Sharon KANACH (dirs.), *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*, Berlin : Centre Iannis Xenakis, ZKM Karlsruhe, 2020, p. 489-523. URL : www.zkm.de/upic.
- ZETINA Iván Adriano, Julio Estrada, Ressources IRCAM, 1 septembre 2020. B.R.A.H.M.S. URL : <https://brahms.ircam.fr/julio-estrada#parcours>. Consulté le 17 novembre 2021.

RESSOURCES AUDIO-VISUELLES

Archives audio

- AKCHOTE Noël, SERY Christelle, TOEPLITZ Kasper T. et DESPREZ Desprez, *Metaclassique # 148*, 1 décembre 2021, Podcast. URL : <http://metaclassique.com/metaclassique-148-electriser/>.

Films documentaires

B.B. King Live in Africa '74, DVD, 48 min approx., [s.l.] : Gravity Ltd., 1998.

BESSIERES Vincent, Django dans l'histoire du jazz et de la guitare, Philharmonie de Paris, 6 octobre 2012
Django Reinhardt, hier et aujourd'hui, Philharmonie de Paris à la Demande.

Chuck Berry : Live at the Toronto Peace Festival 1969, DVD, 46 mins, [s.l.] : Wienerworld, 1998.

DUGOT Joël, La guitare de Django, Selmer et Mario Maccaferri, Philharmonie de Paris, 6 octobre 2012
Django Reinhardt, hier et aujourd'hui, Philharmonie de Paris à la Demande.

Cent ans de mémoire du jazz : Les voyageurs sans bagage [deuxième volet], Streaming Vidéo, 49'04", [s.l.] : [France] MCM Classique jazz ; Muzik ; Telescope audiovisuel, 1999, 1999. Philharmonie de Paris à la Demande.

On the Edge - Improvisation in Music # 1 : Passing it On, Vidéo [YouTube], 52'29", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog&t=19s>. Consulté le 13 juillet 2022.

On the Edge - Improvisation in Music # 2 Movements in Time, Vidéo [YouTube], 52'08", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jYk5Q2TQgzI>. Consulté le 13 juillet 2022.

On the Edge - Improvisation in Music # 3 A Liberating Thing, Vidéo [YouTube], 52'20", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Y7Oic93k8jk>. Consulté le 13 juillet 2022.

On the Edge - Improvisation in Music # 4 Nothin' Premeditated, Vidéo [YouTube], 52'10", [s.l.] : Harcourt Films Production, RM Arts, Channel 4, 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oOx2Io4fqBE>. Consulté le 22 juillet 2022.

« Grandi direttori d'orchestra » un programma di Corrado Augias : Claudio Abbado., Vidéo [YouTube], 55 min, [s.l.] : Suncrown (Japan), 1992. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f4etOJ7Thag&t=0s>. Consulté le 13 juin 2022.

Dangerous : The Short Films, DVD, 1:52:00, [s.l.] : Epic Music Video, Sony Music, 1993 1991.

Step Across the Border : A ninety celluloid improvisation, DVD, 1:55:23, [s.l.] : Film Edition Winter & Winter, 1990.

Trial by Fire : Live in Leningrad, DVD, 66:30, Leningrad, Russia : Polydor (recorded at Leningrad SKK Stadium), 1989.

AUTRES RESSOURCES

Actes de rencontres

OUVRAGE COLLECTIF, Musicologies francophones et circulation des savoirs en contextes multiculturels (ouvrage collectif), Tunis, Tunisie : Ennejma Ezzahara/Editions Sotumédias, 2022, 276 p.

Recherches en musique : Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, France : Collegium Musicae, Ministère de la Culture, CNRS, 2023 (MusiqueS & Interdisciplinarité), 570 p.

Article de journal

KAMPELA Arthur, « Historia Oficial », édition Année 1, Vol. 1, sect. Lero, Setembro 1986.

KAMPELA Arthur, « Mamãe eu não sou Michael Jackson », Jornal do Brasil, Brésil, sect. Revista de Domingo, 1986.

Séminaires et conférences

GREAVES John, Entretien avec John Greaves animé par Aymerie Leroy et Jacopo Costa (« Soft Machine, Robert Wyatt et la scène de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970 »). Colloque International et Interdisciplinaire Strasbourg), 20 novembre 2020, Viséoconférence.

JESINSKI Marek, Isms go to Town : the Canterbury Scene in the Ideological Perspective, Strasbourg, France, 20 novembre 2021.

KAMPELA Arthur, Arthur Kampela : Lenguajes modernos de la guitarra II, Viséo-conférence présenté à Arthur Kampela : Lenguajes modernos de la guitarra II, Université de Guanajuato, 10 juin 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hw-CNRwH5dY>. Consulté le 5 août 2022.

LEROY Aymeric, Canterbury : école, scène ou « invention journalistique » ?, Strasbourg, France, 20 novembre 2020.

LOPEZ-CANO Rubén, Seminario : Investigación Musical, Ciudad de México : Facultad de Música de la UNAM, 10 septembre 2018.

SETH Josel et WIEK Hijmans, Seth Josel : Composer pour la guitare électrique : considérations pratiques et historiques, Conférence présenté à Acanthes (académie 1980-2011), Arsenal - Orangerie, Metz, 6 juillet 2010. URL : https://medias.ircam.fr/x2fe439_seth-josel-composer-pour-la-guitare-elec. Consulté le 10 février 2022.

ZETINA Iván Adriano, Au seuil de la vie musicale, Conférence présenté à Colloque International SICM 2020 « La création musicale en question », Université de Lille, 28 avril 2022.

ZETINA Iván Adriano, « Julio Estrada et la figure de l'artiste-chercheur », in , présenté à L'artiste et ses avatars : revendication et transformation de la fonction de l'artiste en société, CRAL/EHESS Paris, [s.n.], 18 octobre 2019.

ZETINA Iván Adriano, Prologue à Machine Parlante : notes sur la création musicale mexicaine, Conférence préliminaire au concert présenté à Machine Parlante, Grand Salon, Fondation Satsuma- Maison du Japon, CIUP, Paris, France, 11 octobre 2019.

Notes à programme

ZETINA Iván Adriano, Notas a Simplemente un Río de Germán Romero, mai 2022.

Documents divers

RYKOVA Elena, Post du 17 janvier 2021, 17 janvier 2021 URL : Facebook : site personnel de la compositrice. Consulté le 3 mars 2022.

« Igor Stravinsky - Ebony Concerto », [s.d.]. URL : <https://www.boosey.com/cr/music/Igor-Stravinsky-Ebony-Concerto/692>. Consulté le 1 mars 2022.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE I - ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES	11
CHAPITRE 1 : CONSIDÉRATIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES	13
1.1 Les problématiques liées au sujet.....	13
1.2 Le cadre institutionnel.....	15
1.3 Les approches de la musicologie contemporaine.....	16
1.3.1 Musicologie Générale	17
1.3.2 Génétique musicale	18
1.3.3 Performance Studies.....	18
1.3.4 Anthropologie de l'art	19
1.3.5 Auto-ethnologie.....	21
1.3.6 Esthétique musicale.....	21
1.3.7 Recherche-crédation.....	23
CHAPITRE 2 : SOURCES, RESSOURCES & MÉTHODOLOGIE.....	25
2.1 Les sources	25
2.1.1 Discours musical	25
2.1.2 Discours des musiciens	27
2.1.3 Discours scientifique	29
2.1 La méthodologie.....	30
2.2.1 Recherche documentaire	30
2.2.2 Terrain	32
2.2.2.1 Les entretiens semi-directifs.....	32
2.2.2.2 Les journaux de bord.....	33
2.2.3 Conceptualisation	35
2.2.3 Écoute analytique	36
2.2.4 Modèles d'analyse musicale.....	37
2.2.4.1 Première approche.....	38
2.2.4.2 Deuxième approche.....	39
2.2.4.3 Troisième approche	40
2.2.5 Écriture musicale.....	41
CHAPITRE 3 : GUITARE ÉLECTRIQUE ET DISCOURS SAVANTS.....	43
3.1 Les textes scientifiques.....	44
3.1.1 Guitare électrique comme « instrument augmenté ».....	44
3.1.2 Guitare électrique comme « instrument-réseau ».....	47

3.1.3 Guitare électrique comme « guitare électrique »	49
3.1.4 Guitare électrique comme « objet générateur »	50
3.2 Les textes théoriques d'approche empirique	55
3.3 La littérature italienne	58
PARTIE II- MUSIQUES POPULAIRES	59
CHAPITRE 4 : « GUITARE ÉLECTRIQUE BLUES »	63
4.1 L'expression, le geste et le corps	63
4.1.1 Origine et caractéristiques générales	63
4.1.2 Expressivité et techniques de jeu spécifiques	65
4.1.2.1 Le moments expressifs	66
4.1.2.2 La spécificité des techniques de jeu	68
4.1.3 Expression du corps-musicien.....	72
CHAPITRE 5 : « GUITARE ÉLECTRIQUE JAZZ ».....	77
5.1 L'institutionnalisation et la réorientation des pratiques	77
5.2.1 Identité à travers des critères organologiques	78
5.2.2 Normalisation de l'improvisation et les fonctions musicales.....	82
5.2.3 Logique de l'innovation	85
CHAPITRE 6 : « GUITARE ÉLECTRIQUE ROCK ».....	93
6.1 Les fantômes des dieux	94
6.1.1 Mars : sons de la guerre.....	96
6.1.1.1 La culture militaire dans la musique	96
6.1.1.2 Le rôle symbolique de la guitare électrique	99
6.1.2.3 Le <i>rock</i> et l'identité américaine.....	103
6.1.2 Éros : avatars du guitariste électrique	106
6.1.2.1 Le héros : image symbolique de la puissance	107
6.1.2.2 L'hermaphrodite : image symbolique de la divinité	111
6.1.3 Héraclès : fétichisation de la vitesse	116
PARTIE III- PROCESSUS DE CRÉATION.....	119
CHAPITRE 7 : LE MUSICIEN	121
7.1 Le geste instrumental et le corps-musicien	122
7.1.1 Apprentissage	123
7.1.1.1 Observation des pratiques exogènes	123
7.1.1.2 Élargissement de la culture sonore.....	124
7.1.1.3 Disposition instrumentale.....	125
7.1.1.4 Amplification et contrôle de puissance	125
7.1.2 Mutations.....	127

7.1.2.1 Corps du musicien et corps de l'instrument.....	130
7.1.2.2 Corps du musicien et source sonore.....	131
7.1.2.3 Corps du musicien et système d'effets.....	132
7.1.2.4 Corps du musicien et techniques de jeu.....	133
7.2 Les doctrines de l'interprétation.....	133
7.2.1 Étincelles du projet spectral.....	134
7.2.1.1 Le son « spectral ».....	135
7.2.1.2 Les sources musicales.....	135
7.2.1.3 Les nouvelles connaissances.....	137
7.2.1.4 Le rôle dans le processus de création.....	138
7.2.2 Héritage du classicisme.....	138
7.2.2.1 L'intégration à la tradition.....	139
7.2.2.2 L'idéal du son.....	139
7.2.2.3 Les techniques de jeu.....	140
7.2.2.4 L'artisanat.....	141
7.2.2.5 La dimension identitaire.....	141
7.2.3 Composition et interprétation.....	142
7.2.3.1 Les trois principes du « musicien du XXI ^e siècle ».....	142
7.2.3.2 Le son comme indice de singularité.....	143
7.2.3.3 Le savoir-faire.....	144
7.2.3.4 Le processus de création.....	144
7.2.3.5 La composition de l'interprétation.....	145
7.3 L'interprétation et la création musicales.....	146
7.3.1 Trois paradigmes du guitariste.....	147
7.3.1.1 La transcription et l'adaptation d'œuvres.....	148
7.3.1.2 Les œuvres paradigmatiques.....	149
7.3.1.3 La musique en ensemble.....	149
7.3.1.4 L'aménagement de l'espace compositionnel.....	149
7.3.2 Vers la création-interprétation.....	150
7.3.2.1 La séance pédagogique et l'approche empirique.....	150
7.3.2.2 L'invention compositionnelle de l'interprète.....	151
7.3.2.3 La singularité du dispositif.....	151
7.3.2.4 Les catégories esthétiques des interprètes.....	152
CHAPITRE 8 : LE SON INSTRUMENTAL.....	153

8.1 Les oppositions idéologiques	154
8.1.1 Hégémonie de l'industrie musicale	154
8.1.1.1 La recherche expérimentale du <i>rock</i>	155
8.1.1.2 La tradition de l'improvisation libre	157
8.1.1.3 L'intégration des stratégies de l'avant-garde	158
8.1.2 Hégémonie des pratiques standardisées	159
8.2 L'intuition anthropologique	159
8.2.1 Hybridations	160
8.2.2 Décentrement	161
8.2.3 Appropriations.....	161
8.3 La recherche instrumentale	162
8.3.1 Technique de préparation	162
8.3.2 Transmutation instrumentale.....	163
8.4 La critique au <i>rock</i> , l'industrie musicale et l'hybridation	165
8.5 La radicalité et ses impasses.....	167
CHAPITRE 9 : LE SON MUSICAL	171
9.1 L'image réelle : au cœur de la musique électroacoustique	171
9.2 L'image fantasmée : au cœur du régime de la saturation.....	175
9.2.1 Dérèglement électrique	176
9.2.2 « Pulse » et énergie.....	179
9.2.3 Paradigme électroacoustique.....	184
9.3 L'image abstraite : au regard des problématiques compositionnelles.....	188
9.3.1 Singularité du matériau	188
9.3.2 Problème de la notation.....	189
9.3.3 Processus de création	192
9.3.4 Complexité et instabilité du matériau sonore	192
PARTIE IV- TRANSFORMATIONS HISTORIQUES	195
CHAPITRE 10 : PHASE D'APPARITION.....	197
10.1 L'influence du <i>jazz</i>	199
10.1.1 Précisions historiques	199
10.1.2 La question du <i>jazz</i> dans la musique savante	201
10.2 La guitare amplifiée	204
10.2.1 Rolling Over Boulez.....	205
10.2.2 Rolling Over Berlioz	206
10.2.2.1 La guitare électrique de Karlheinz Stockhausen	206
10.2.2.2 La guitare électrique de Luciano Berio	208

10.2.3 Rolling Over le « plateau »	216
10.2.4 Rolling Over Beethoven.....	220
CHAPITRE 11 : PHASE D'APPROPRIATION.....	223
11.1 La guitare électrique de Gérard Grisey	225
11.1.1 Dérives (1973-1974)	225
11.1.2 Transitoires (1980-1981).....	229
11.1.3 Épilogue (1985).....	231
11.2 : La guitare électrique d'Hugues Dufourt	232
11.2.1 Saturne (1979).....	232
11.2.2 L'Île sonnante (1990).....	235
11.2.3 La cité des Saules (1997)	236
11.3 La guitare électrique de Roger Tessier et Michaël Levinas	238
11.3.1 Diffractions (1990).....	238
11.3.2 Scène VI, « au rivage, comme au navire » (1994)	238
11.3.3 Les Aragon (1997)	239
11.3 La guitare électrique de Tristan Murail.....	241
11.3.1 Les nuages de Magellan (1973)	241
11.3.2 Contes cruels (2007).....	242
PARTIE V – MUTATIONS À L'ŒUVRE	245
CHAPITRE 12 : RÉPONSE ESTHÉTIQUE.....	247
12.1 L'idée du temps.....	248
12.1.1 Musique feldmanienne	248
12.1.2 Genèse de l'œuvre.....	249
12.2 La formalisation du temps.....	251
12.2.1 Nouvelle possibilité.....	251
12.2.2 Durations	253
12.3 La récréation du temps	256
12.3.1 Souvenir historique	256
12.3.1 Interprétation du temps.....	257
CHAPITRE 13 : HYBRIDATION FORMELLE	259
13.1 Au seuil du rêve.....	260
13.1.1 Le projet d'intégration.....	260
13.1.2 Années 1980.....	261
13.1.3 La guitare électrique de Tristan Murail.....	263
13.2 Au cœur du régime du spectre.....	264
13.2.1 Éléments historiques préliminaires	264
13.2.2 Page d'indications	264

13.2.3 Hybridation formelle	266
13.3 À l'ombre de l'indétermination et à la lumière de l'interprétation	270
13.3.1 Examen des interprétations	270
13.3.1.1 Le choix des effets et le rapport à la musique <i>rock</i>	270
13.3.2 Diagramme de formes temporelles	272
13.3.3 Notation graphique et son électroacoustique	273
CHAPITRE 14 : FABRIQUE ET ARTEFACT.....	275
14.1 La guitare électrique de Fausto	276
14.1.1 Discours romitellien	276
14.1.2 Discours exogènes.....	278
14.2 L'intérieur du mythe.....	280
14.2.1 Notes d'interprétation.....	281
14.2.2 Indications techniques	282
14.2.3 Discours musical	283
14.2.3 Aspects philologiques	286
14.3 L'interprétation créatrice.....	287
14.3.1 Phase liminaire	288
14.3.2 Phase d'exécution.....	289
14.3.2.1 Les techniques de jeu	289
14.3.2.2 Les opérations techniques	291
14.3.2.3 Les aspects mnémotechniques	291
14.3.3 Phase de l'interprétation.....	292
14.3.3.1 Le corps électrique	292
14.3.3.2 L'incarnation du son électrique.....	294
14.4 Les résonances de la saturation	296
CONCLUSIONS.....	299
ANNEXES	305
ANNEXES : CHAPITRE 2.....	305
ANNEXES : CHAPITRE 4.....	320
ANNEXES : CHAPITRE 5.....	322
ANNEXES : CHAPITRE 12.....	324
ANNEXES : CHAPITRE 13.....	327
ANNEXES : CHAPITRE 14.....	331
BIBLIOGRAPHIE	335
SOURCES.....	335
Enregistrements.....	335

Albums	335
Sites internet.....	337
Entretiens.....	338
Partitions.....	339
LIVRES	342
Analyse musicale.....	342
Anthropologie et ethnologie.....	342
Esthétique musicale.....	343
Guitare électrique	344
Interprétation musicale.....	345
Musicologie et ethnomusicologie.....	346
Musiques populaires.....	347
Recherche scientifique	348
Diverses thématiques.....	348
THÈSES ET MÉMOIRES	350
ARTICLES.....	351
Analyse musicale.....	351
Anthropologie et ethnologie.....	352
Guitare électrique	352
Musicologie et ethnomusicologie.....	355
Recherche scientifique	356
Esthétique musicale.....	356
Diverses thématiques.....	358
RESSOURCES AUDIO-VISUELLES	360
Archives audio.....	360
Films documentaires	361
AUTRES RESSOURCES	362
Actes de rencontres	362
Article de journal.....	362
Séminaires et conférences	362
Notes à programme	363
Documents divers	363
TABLE DES MATIÈRES	364
TABLE DES ILLUSTRATIONS	371
FIGURES	371
TABLEAUX	373

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURES

Figure 1 : Nomenclature des sources utilisées.	27
Figure 2 : Stratégie méthodologique utilisée pour la conceptualisation.	36
Figure 3 : Installation « Guitar Drag » (2000), Christian Marclay.	51
Figure 4 : Installation « From Here to Ear » (1990-), Céleste Boursier-Mougenot.	52
Figure 5 : Installation « Stop » (2007), Douglas Henderson,	53
Figure 6 : B.B. King en concert à Paris en 1969.	73
Figure 7 : B.B. King en concert à Paris en 1982.	74
Figure 8 : B.B. King en concert à Saint-Denis en 1994.	75
Figure 9 : Représentation iconographique du héros I.	108
Figure 10 : Représentation iconographique du héros II.	109
Figure 11 : Représentation du « Guitar Hero » : « Slash ».	110
Figure 12 : Représentation du « Guitar Hero » : Kirk Hammett.	110
Figure 13 : Représentation du « Guitar Hero » : Thomas Thayer.	111
Figure 14 : Représentation d'Éros, environ 190 avant J.C.	112
Figure 15 : Portrait de Saint Jean-Baptiste dans un paysage de Leonardo da Vinci.	112
Figure 16 : Yngwie Malmsteen dans les années 1980.	113
Figure 17 : Vinnie More dans les années 1980.	114
Figure 18 : Steve Vai dans les années 1990.	114
Figure 19 : Plaquettes III et IV de la « Méthode pour la guitare » de Fernando Sor.	128
Figure 20 : « Máquina de Aguado » du « Nuevo Método para tocar guitarra ».	128
Figure 21 : Umberto di Nucci durant une répétition, Festival Darmstadt 2021.	131
Figure 22 : Iván Adriano durant la répétition de Sgorgo N, Festival Darmstadt 2021.	131
Figure 23 : Fred Frith à Los Angeles en 2007.	158
Figure 24 : Extrait du « Prélude » (page 13), Introduction aux ténèbres, Raphaël Cendo.	178
Figure 25 : Représentation graphique du son saturé dans Foris, Raphaël Cendo.	179
Figure 26 : Représentation graphique du son saturé dans Vulcano, Yann Robin.	183
Figure 27 : Représentation graphique du son saturé dans Transmission.	186
Figure 28 : Extrait de Asymptotic Freedom II (page 1), Elena Rykova.	191
Figure 29 : Extrait d'Ebony Concerto (mes. 38-39), Igor Stravinsky.	201
Figure 30 : Extrait de Gruppen (page 25), Karlheinz Stockhausen.	207
Figure 31 : Extrait de Gruppen (section 79, page 38), Karlheinz Stockhausen.	208
Figure 32 : Extrait d'Allelujah II (mes. 200, page 40), Luciano Berio.	210
Figure 33 : Extrait d'Allelujah II (mes. 223, page 44), Luciano Berio.	210
Figure 34 : Extrait de Passaggio, "Stazione II" (page 12), Luciano Berio.	211
Figure 35 : Extrait de Passaggio (page 21), Luciano Berio.	211
Figure 36 : Extrait de Passaggio (page 30), Luciano Berio.	211
Figure 37 : Extrait de Passaggio (page 42), Luciano Berio.	212
Figure 38 : Extrait de Dérives (mes. 2 de page 4), Gérard Grisey.	226
Figure 39 : Extrait de Dérives (mes. 8 de page 17), Gérard Grisey.	227
Figure 40 : Extrait de Dérives (mes. 13-16 de page 12), Gérard Grisey.	227
Figure 41 : Extrait de Dérives (mes. 4-8 de page 18), Gérard Grisey.	227
Figure 42 : Extrait de Dérives (mes. 10 de page 31).	228
Figure 43 : Extrait de Dérives (mes. 1 de page 32), Gérard Grisey.	228

Figure 44 : Extrait de Dérives (mes. 12 de page 35), Gérard Grisey.....	228
Figure 45 : Extrait de Transitoires (page 45), Gérard Grisey.....	231
Figure 46 : Extrait de Saturne (page 1, mes. 4), Hugues Dufourt.....	233
Figure 47 : Extrait de Saturne (page 5, mes. 25), Hugues Dufourt.....	234
Figure 48 : Extrait de Saturne (page 13, mes. 108), Hugues Dufourt.....	234
Figure 49, Extrait de Saturne (page 13, mes. 110), Hugues Dufourt.....	234
Figure 50, Saturne (page 21, mes. 25), Hugues Dufourt.....	235
Figure 51, Extrait de Saturne (page 28, mes. 80), Hugues Dufourt.....	235
Figure 52 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, diagramme formel.	253
Figure 53 : Christian Wolff in Cambridge, Morton Feldman.....	254
Figure 54 : Extrait de Durations III, « Very Slow », Morton Feldman.....	255
Figure 55 : Extrait de Durations 1, Morton Feldman.....	255
Figure 56 : Extrait de Piece for 4 pianos, Morton Feldman.....	256
Figure 57 : Forme archétype de Tristan Murail selon Peter Szendy.....	262
Figure 58 : Schéma formel de Vampyr!.....	267
Figure 59 : Extrait de Vampyr! (page 15), Tristan Murail.....	269
Figure 60 : Diagramme formel au moyen de Reaper.....	273
Figure 61 : Extrait de Winter fragments (page 6, section [h]), Tristan Murail.....	274
Figure 62 : Extrait de Vampyr! (page 1, mes. 3), Tristan Murail.....	274
Figure 63: Extrait de TTVT (mes. 4), Fausto Romitelli.....	283
Figure 64 : Extrait de TTVT (mes. 57-60), Fausto Romitelli.....	284
Figure 65 : Extrait de TTVT (mes. 76-77), Fausto Romitelli.....	285
Figure 66 : Extrait de TTVT (mes. 1-3), Fausto Romitelli.....	293
Figure 67 : Extrait de TTVT (mes. 18-22, manuscrit français), Fausto Romitelli.....	293
Figure 68 : Réécriture d'extrait de TTVT (mes. 18-22).....	294
Figure 69 : Festival Impuls Academy, programme de concert, 24 août 2021.....	314
Figure 70 : Asymptotic Freedom II, Ufa Sextet, programme du 26 septembre 2022.....	315
Figure 71 : Modèle de la « grille de lecture ».....	316
Figure 72 : Modèle de « grille d'écoute ».....	317
Figure 73 : Modèle d « écoute et de lecture » (page 1).....	318
Figure 74 : Modèle de la « grille d'écoute et de lecture » (page 2).....	319
Figure 75 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, reconstruction.....	326

TABLEAUX

Tableau 1 : Guitaristes du free-jazz listés dans « Histoire de la Guitare dans le Jazz ».	86
Tableau 2 : Pièces instrumentales de Les Espaces Acoustiques, Gérard Grisey.	229
Tableau 3 : Transitoires, liste du matériel pour la guitare électrique.	230
Tableau 4 : La cité des Saules, Indications pour la guitare électrique.	237
Tableau 5 : Les nuages de Magellan, Indications pour la guitare électrique	241
Tableau 6 : The Possibility of a New Work for Electric Guitar, liste de matériaux.	252
Tableau 7 : Description formelle de TTVT.....	286
Tableau 8 : Compositions comme source de recherche.	305
Tableau 9 : Liste des guitaristes interviewés.....	306
Tableau 10 : Liste de guitaristes rencontrés.	307
Tableau 11 : Liste de compositrices et compositeurs interviewés.	307
Tableau 12 : Description du terrain de recherche.	308
Tableau 13 : Événements à portée scientifique faisant partie de la recherche.	309
Tableau 14 : Cahiers Interprétation, période 2020-2022.....	310
Tableau 15 : Cahiers Création Musicale, période 2017-2022.....	310
Tableau 16 : Cahier Différents Thèmes	311
Tableau 17 : Questionnaire de Yaron Deutsch.....	311
Tableau 18 : Questionnaire de Christelle Séry.....	312
Tableau 19 : Questionnaire de Wiek Hijmans.	313
Tableau 20 : Formations en composition, période 2018-2021.....	313
Tableau 21 : Discographie d'Eric Clapton, période 1975-1980, description générale.	322
Tableau 22 : Guitaristes du free-jazz cités dans « Histoire de la Guitare dans le Jazz ».	322
Tableau 23 : Effets et caractéristiques du son de Randy Rhoads avec Ozzy Osbourne.....	323
Tableau 24 : Analyse comparative des interprétations.....	325
Tableau 25 : Random Access Memory (1984-1987), Tristan Murail.	327
Tableau 26 : Vampyr !, classement des matériaux (partie A).....	328
Tableau 27 : Vampyr !, classement des matériaux (partie B).	329
Tableau 28 : Vampyr !, éléments qui échappent à la notation traditionnelle.....	330
Tableau 29 : TTVT, description des matériaux.....	332
Tableau 30 : TTVT, comparaison des manuscrits.....	334

Pratiques contemporaines de la guitare électrique : transformations de l'écriture et de l'interprétation musicales aux XX^e et XXI^e siècles.

Résumé

Depuis son invention au début du XX^e siècle, la guitare électrique a suivi une démarche simultanée d'innovation et de standardisation, aussi bien du point de vue de la facture que des formes d'utilisation. La création artistique, d'une part, et la marchandisation globale installée par l'industrie musicale, d'autre part, ont produit un terrain de rencontres et de confrontations propice à des mutations diverses. Cette recherche porte sur les formes d'appropriation et les fonctions issues de l'apparition de cet instrument dans la tradition occidentale où la notation est le centre de la chaîne de transmission. On soutiendra la thèse selon laquelle la guitare électrique a joué le rôle de vecteur de transformations profondes sur le plan de l'écriture et de l'interprétation. Premièrement, elle a contribué à la reconfiguration des agents et des rapports créatifs lors du processus de création. Deuxièmement, à différentes échelles de l'histoire, elle a permis l'hybridation formelle et esthétique des œuvres, issue de l'échange entre les usages populaires et savants. La perspective épistémologique adoptée est celle d'une étude immersive, fondée sur un cadre théorique adapté qui réunit différentes approches de la musicologie contemporaine. Ainsi, ce travail s'inscrit dans les recherches qui portent sur les coutumes et les formes artistiques en Occident au XXI^e siècle, et, de manière particulière, sur les pratiques de la guitare électrique.

Mots-clés : guitare électrique ; pratiques musicales ; création musicale ; interprétation musicale ; musiques des XX^e et XXI^e siècles.

Contemporary electric guitar practices: transformations in musical writing and performance in the 20th and 21st centuries.

Summary

Since its invention at the beginning of the 20th century, the electric guitar has undergone a simultaneous process of innovation and standardization, both in terms of construction and usages. On the one hand, artistic creation, and global commercialization by the music industry, on the other, have produced a territory of coincidences and confrontations advantageous to diverse metamorphoses. This research focuses on the forms of appropriation and musical functions that have resulted from the advent of the electric guitar in a tradition where writing is crucial to the chain of transmission. The thesis is that this instrument has acted as a vector for deep transformations in musical notation and performance. Firstly, it has contributed to the reconfiguration of creative mediators and relationships during the creative process. Secondly, at different historical scales, it has enabled the formal and aesthetic hybridization of works, resulting from the exchange between popular and scholarly practices. The epistemological perspective adopted is that of an immersive study, based on a theoretical framework that brings together different approaches to contemporary musicology. As such, this work is in line with research into Western artistic customs and forms in the 21st century, and, in particular, into electric guitar practices.

Keywords: electric guitar; musical practices; music creation; music performance; music of the 20th and 21st centuries.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE :
ED 5 – Concepts et langages
Maison de La Recherche 28, rue Serpente 75006 PARIS

DISCIPLINE : Musique et musicologie