

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer

Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines

Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización

José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



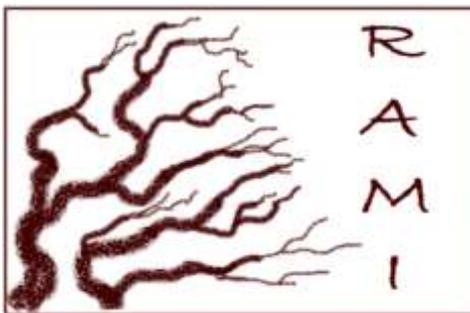
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Artículos de investigación

« Mouvement est nécessité »

Pour une relation au monde du mouvement et de la musique

Pierre Albert Castanet
Compositeur, musicologue, Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Résumé. Partant d'un état stationnaire en vue d'alimenter l'idée d'un processus, le concept de mouvement en musique peut toucher autant le matériau sonore que l'écoute (le *Hörspiel*...), autant la vue (le théâtre musical) que les disciplines annexes (la danse ou la mapping-vidéo)... S'appuyant sur des exemples pris aux XXe et XXIe siècles (Debussy, Berg, Webern, Stravinsky, Stockhausen, Kagel, Ferrari, La Monte Young, Xenakis, Adams, De Chizy, De Mey, Trapani...) l'étude musicologique déduit *in fine* que le mouvement (ou sa métaphore) constitue pour l'homme une expérience considérée comme fondamentale au regard de sa propre relation au monde.

Mots clefs. Musique savante des XXe et XXIe siècles, danse contemporaine, mouvement, état et processus, rythme, spatialisation sonore, art cinétique, figuralisme, analogie.

Abstract. Starting from a stationary state in order to feed a process, the idea of movement in music can affect both the sound material and the listening (the *Hoerspiel*...), both the view (musical theater) and the ancillary disciplines (dance or mapping-video)... Based on examples taken in the 20th and 21st centuries (Debussy, Berg, Webern, Stravinsky, Stockhausen, Kagel, Ferrari, La Monte Young, Xenakis, Adams, De Chizy, De Mey, Trapani...), musicological study ultimately deduces that the metaphor of movement is for man an experience considered fundamental to his particular relationship to the world.

Keywords. Scholarly music of the 20th and 21st centuries, contemporary dance, movement, state and process, rhythm, sound spatialization, kinetic art, figuralism, analogy.

Si pour Aristote et les scolastiques, le « mouvement » incarne le « passage de la puissance à l'acte »¹, il peut aussi revêtir, dans son sens courant, l'idée plus simple du « changement » : du type d'une mouvance locale (en l'occurrence pour la sphère musicale, il s'agirait du principe basique allant de l'animation des musiciens sur scène jusqu'au déplacement même du public...). Cette notion de transformation peut également être dépendante d'un phénomène d'accroissement et de diminution (selon

* Fecha de recepción: 09-11-2020/ Fecha de aceptación: 8-12-2020.

¹ Sur ce point précis, lire en complément Pierre Albert Castanet, « *Musica Motus Modus – De l'entéléchie à la kinesthésie –* », *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale au XXe siècle*, coll. aCROSS, Sampzon, Delatour France, 2021.

un critère quantitatif), d'une altération (selon une expérience d'ordre qualitatif), voire d'une idée de génération et de corruption (selon la particularité d'une substance, celle-ci pouvant alors apparaître ou disparaître)².

De la mouvance graduelle de la musique

Vu sous ce dernier angle et en dehors des « mouvements » organiques (du type « adagio », « allegro », « rondo »...) qui ordonnent une symphonie, une sonate ou un concerto, le mouvement en musique peut techniquement concerner la base des paramètres pris séparément à même le matériau : par exemple les crescendos et decrescendos dans le début des « Jeux de vagues » extrait de *La Mer* (1903) de Claude Debussy, les procédés de *Klangfarbenmelodie* ou de *Durchbrochene Faktur* figurant dans les *Fünf Stücke für Orchester* (opus 10 – 1911-13) d'Anton Webern³, la fluctuation de la hauteur des sirènes dans le début d'*Ionisation* (1929-31) d'Edgard Varèse, les battements micro-événementiels qui, chez Giacinto Scelsi⁴ ou Iannis Xenakis, enrichissent sensiblement le timbre instrumental, la micro-polyphonie mise en œuvre par György Ligeti⁵, les chevauchements de métriques et les modulations de tempo dans *The Unanswered Question* (1906) de Charles Ives, dans le 2^e *Quatuor à cordes* (1960) ou la *Symphonie pour trois orchestres* (1976) d'Elliott Carter... Les exemples pourraient également se porter sur les superpositions de durées – comme dans le *Livre d'orgue* (1951) d'Olivier Messiaen, dans *Traces et strettes, en strates... en strophes* (1989) de Jean-Marc Singier ou dans *Rubaiyat* (2017) de Yassen Vodenitcharov...

Les plus jeunes ne sont pas en reste vis-à-vis de cette phénoménologie régissant l'agitation intérieure du matériau. Écoutez à ce titre *La Chute du rouge* (2000) de Christophe Bertrand, pièce inspirée par une toile de Philippe Cognée. En effet, dans cette œuvre pour clarinette, violoncelle, vibraphone et piano, les variations de vitesse, de dynamique et de densité sont légion. Voyez par exemple la première section qui débute très lentement sur la sage polarité d'un Si bémol générateur (fréquence néanmoins animée par bon nombre de micro-variations à la granulation plurielle : battements, vibratos, trémolos...). Cette période introductive va aboutir progressivement à une phase de saturation généralisée, le geste d'écriture décrivant alors les contours mouvementés d'un chaos vertigineux au relief indompté. Entre installation méticuleuse d'une forme qui avance et déformation progressive d'acquis antérieurs, le « vertigo » ou le « tremendum » – comme disait Duvignaud – semblent

² MOURRAL, Isabelle et MILLET, Louis : *Petite encyclopédie philosophique*, Éditions Universitaires, Paris, 1993, p. 215.

³ LIGETI, György : « L'écriture du timbre chez Webern », in *Écrits sur la musique et les musiciens*, Contrechamps, Genève, 2014, pp. 244-245.

⁴ Parmi bon nombre d'exemples à prendre dans le riche catalogue scelsien, je songe à *L'Âme ouverte* (1973) pour violon, partition pour laquelle le nombre de battements voulus entre deux cordes est noté par le compositeur. Sur le rapport aux fluctuations acoustiques dues aux « battements », voir CASTANET, Pierre Albert : *Giacinto Scelsi : Les Horizons immémoriaux* (préface de T. Murail), Michel de Maule, Paris, 2021, pp. 25, 63, 194-195, 272, 280, 284, 319, 322-323, 331.

⁵ Pour un exemple analytique des « micro mouvements » faisant vibrer la matière sonore de l'intérieur, par exemple dans *Atmosphères* de György Ligeti, voir BAYER, Francis : « Atmosphères de György Ligeti : éléments pour une analyse », dans *Instantanés – Douze regards sur la musique* – postface de P.A. Castanet- Millénaire III, Lillebonne, 2003, pp. 165-169.

placer ici « la conscience en tête à tête avec l'inconcevable tohu-bohu entraîné par la subversion momentanée des structures »⁶.

À un autre niveau, ce type d'engance peut également concerner la promenade d'un public écouteur – par exemple vis-à-vis de *Listen* (1966) de Max Neuhaus, d'*Ornithologia multiplicata* (1968) de Mauricio Kagel ou de *Sternklang* (1971) de Karlheinz Stockhausen⁷... –, ou, à l'inverse, le déplacement de musicien(s) ou chanteur(s) sur la scène ou autour du public – par exemple pour *Pas de cinq* (1965)⁸ ou pour *Klangwehr* (1970) de Mauricio Kagel, pour *Harlequin* (1975) de Karlheinz Stockhausen, pour *Omnia mutantur, nihil interit* (1996) d'Emmanuel Nunes ou *a fortiori* pour la pièce de théâtre musical intitulée *Le petit chaperon rouge* (2001) de Georges Aperghis... Dans tous ces exemples diversifiés, la mutation graduelle se fait littéralement pas à pas.



Image 1. La clarinettiste Suzanne Stephens dans la performance mouvementée d'*Harlekin* de Karlheinz Stockhausen⁹

⁶ DUVIGNAUD, Jean : *Le Jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980, p. 82.

⁷ CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit* (préface de D. Charles), Michel de Maule, Paris, 2008, pp. 55, 63, 72, 107 (2de éd. 2017).

⁸ Dans cette œuvre, cinq acteurs (actrices) ou percussionnistes (avec canne, béquille, balai, ombrelle ou parapluie...), effectuent des actions sonores non définies par le compositeur. Ce dernier a seulement ordonné chaque mouvement en l'inscrivant de façon très stricte dans un parcours-partition. Générant des gestes percussifs et des pas bruyants de différentes natures, les actions des interprètes sont superposées (à la façon classique des instruments d'un quintette).

⁹ Photographie de Wolfgang Keseberg extraite du disque 33 tours Stéréo n°2531 006, Deutsche Grammophon, 1978.



Image 2. La déambulation sonore des membres de l'Ensemble Modern (Francfort)
pour *Pas de cinq* de Mauricio Kagel

Bien sûr, tous ces paramètres ont pour fonction principale de s'imbriquer et pour mission terminale de fusionner. Dans ces conditions et en extrapolant quelque peu, il est alors possible de faire prendre conscience des processus d'ordre monodirectionnel et acoustico-télescopique qui font « avancer » la musique. Écoutez par exemple le tout début du *Präludium*, pièce initiale des *Drei Orchesterstücke* (1913-15) d'Alban Berg. Dès cet incipit à l'aura insolite (les quatre premières mesures), des éléments semblant venus du néant suggèrent une brève mouvance graduelle passant d'un « magma sonore »¹⁰ incluant d'impersonnels bruits percutés (tam-tam, cymbale et caisses claires) à des impacts de timbales avec hauteur définie, la proposition sonore se confondant finalement avec le cheminement polyrythmique naissant des cordes, cors et flûtes. Ici, comme dans les *Sechs Stücke* (opus 6 – 1909) d'Anton Webern, voire dans quelques passages de *Déserts* (1954) d'Edgard Varèse (œuvre qui fit tant scandale), l'amateur peut noter une parfaite fusion progressivement mouvementée, un amalgame savant allant du bruit au son-bruit, puis du son-bruit au domaine proprement musical¹¹.

Cette idée de changement évolutif sera reprise dans la deuxième pièce de *Trois fantaisies de Gaspard de la nuit* (1987) écrite pour 12 voix par la compositrice française Michèle Reverdy. En effet, au tout début de « Sur les rochers de Chèvremorte » (texte d'Aloysius Bertrand), la musicienne a tenu à circonscrire un univers de son-bruit et de non-sens (caractérisé sous la forme de bruits blancs et de chuchotements) puis a fait graduellement émerger de cette ambiance franchement floue des notes chantées à teneur réellement sémantique...

Entre « état » et « processus »

De l'idée fortement localisée du son en devenir (hauteur, intensité, durée, timbre, espace), il est donc aisé de passer à celle, d'ambitus plus large, de la mise globale de tous ces paramètres en situation musicale. Il suffit cette fois de pointer l'objectif sur la gestion inventive de la macrostructure, c'est-à-dire la mise en forme générale de

¹⁰ Pour reprendre une image chère à Theodor W. Adorno.

¹¹ Cf. CASTANET Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale* (préface de H. Dufourt), Michel de Maule, Paris, 2007, p. 168.

l'œuvre. À cet effet, je rappellerai les propos d'Hugues Dufourt relatifs à la musique du second après-guerre mondiale : « l'art du siècle dernier nous a appris à percevoir les formes comme des mouvements de genèse, comme des flux, comme des polarités ou des orientations au sein d'un système dimensionnel »¹².

Parmi moult exemples « modernes » et « contemporains », j'évoquerai la partition de *Pacific 231* (1923) écrite pour orchestre par Arthur Honegger entre les deux conflits mondiaux. Dépendant en l'occurrence d'une ferme intention d'ordre figuraliste, le titre emprunte son nom à l'indication chiffrée peinte sur les « locomotives pour trains lourds de grande vitesse ». Dès lors, l'œuvre à programme débute par l'image sonore de la « tranquille respiration de la machine au repos, effort de démarrage, accroissement progressif de la vitesse pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine nuit, à 120 à l'heure »¹³. Inouï s'il en est, ce geste renvoie à l'idée d'une certaine modernité¹⁴ que l'on se faisait lors du premier quart du XXe siècle.



Image 3. Couverture de la partition de *Pacific 231* d'Arthur Honegger
(© Paris, Éditions Maurice Sénart, 1924)

À cette époque, Tommaso Filippo Marinetti ne louait-il pas, dans son *Manifeste du Futurisme*, « les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste »¹⁵. En créant à dessein « l'art-vie-action », l'idéologue italien souhaitait

¹² DUFOURT, Hugues : « De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des 'éléments porteurs de forme' », dans *Composer au XXIe siècle, pratiques, philosophies, langages et analyses* (dir. S. Stévançe), Vrin, Paris, 2010, p. 115.

¹³ Propos parus primitivement dans la revue *Dissonances* puis cités par MEYLAN, Pierre : *Honegger, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1982, p. 50.

¹⁴ Traits de modernité entendus notamment au niveau de la projection des dissonances comme sur le plan strictement rythmique. Ici, « ce qui frappe le plus, c'est la maîtrise avec laquelle Honegger, par des moyens strictement musicaux, montre comment progressent la griserie et la joie de l'homme assistant à la course du colosse traversant l'espace » (MEYLAN, Pierre : *Honegger... Op. Cit.*, p. 50).

¹⁵ Propos reproduits dans LISTA, Giovanni : *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 2015, p. 90. Je rappellerai qu'à travers son *Étude aux chemins de fer* (1948) réalisée à partir de prélèvements sonores émanant de locomotives en pleine action, Pierre Schaeffer avait tenu

rejeter la quiétude du silence campagnard et l'inaction pastorale pour exhorter – entre autres – la potentialité vivifiante de la ville avec sa kyrielle synesthésique de bruits, odeurs, lumières, mouvements¹⁶. Hormis le courant populaire des musiques « industrielles » d'après 1968 (de Throbbing Gristle, Einstürzende Neubauten à Boyd Rice, Skinny Puppy...), des œuvres dites « savantes » signées par Luigi Russolo, George Gershwin, Charles Ives, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Steve Reich, John Adams, Michael Daugherty, Bruno Mantovani, Daniele Lombardi... vont par la suite refléter à loisir ce qu'Anne Raulin a appelé la « rythmanalyse » des sociétés urbaines¹⁷.

Il faut noter à ce stade que si le « stable » paraît être le propre de l'homme¹⁸, le contexte rythmique reste par essence le fruit optimal d'une mobilité vivante et d'une circulation vivifiante (même si cet état peut sembler a priori être parfois répétitif et que, paradoxalement, il inspire alors un sentiment de « sur-place » générant une temporalité « suspendue »¹⁹). En tout état de cause, Émile Benveniste a montré incidemment que le mot grec *rhuthmos* dérivait du verbe *rhein* voulant dire « couler ». Le linguiste a toutefois remarqué que ce terme qui désigne une sorte de « rythme » n'invitait jamais à décrire le « mouvement régulier des flots » mais qu'il était plutôt employé pour embrasser une « notion de forme »²⁰.

Une œuvre récente renoue précisément avec cette dichotomie flottante existant entre l'« état » (suggérant les qualités d'un arrêt, d'une stabilité) et le « processus » (principe de mouvance entre deux « états », entre un point A et un point B). En effet, symptomatiquement baptisée *Passer à travers, rester en place* (2011), la pièce de musique de chambre de Christopher Trapani semble réunir les éléments d'un exemple idéal. Échafaudée simplement en deux volets complémentaires – comme son titre l'indique –, cette partition pour violon, violoncelle et piano s'avère réellement pertinente, tant sur le plan macro-formel qu'au niveau des rapports à l'agogique : en l'occurrence, la première partie se voit toute dédiée au mouvement tensionnel (et corollairement au changement, à la métastase²¹, voire à la pérégrination), alors que la seconde traite d'une certaine manière de la résilience, de l'établissement et de la

à participer à une « opération de 'direction' des mouvements et des bruits divers » dans l'enceinte de la gare des Batignolles à Paris (cf. BATTIER, Marc : « Une nouvelle géométrie du son – Le paradoxe de la lutherie électronique », dans *Les Cahiers de l'IRCAM, Recherche et musique*, n°7, *Instruments*, Paris, 1995, p. 50).

¹⁶ Cf. LISTA, Giovanni: *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976, pp. 80-81. Voir également, CASTANET, Pierre Albert : « 'La ville qui monte', figure du Progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930 », dans *L'Âge d'or* n° 11, 2018 (en ligne – journals.openedition.org/agedor/3408).

¹⁷ Sur ce type de concept cinétique, voir RAULIN, Anne : « La vie quotidienne, entre colonisation et émancipation », dans CINGOLANI, Patrick (dir.) : *Henri Lefebvre : Une pensée devenue monde*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 32.

¹⁸ « Bornons-nous à dire que le stable et l'immuable sont ce à quoi notre intelligence s'attache en vertu de sa disposition naturelle. *Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité* » (BERGSON, Henri : *L'Évolution créatrice*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 156).

¹⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *À la recherche du temps suspendu – À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXI^{ème} siècle*, Éditions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2018.

²⁰ BENVENISTE, Émile : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1976, tome 1, p. 332.

²¹ Mot ayant inspiré Iannis Xenakis pour son œuvre orchestrale *Metastasis* (1953-54) et provenant du grec ancien *μετάστασις*, de *μεθίστημι* voulant dire « je change de place ».

stase, cette sensation artistique offrant à l'auditeur-voyageur un sentiment circonstancié de détente, d'arrivée et de repos.

Au reste, ce genre de concept processuel d'une pérégrination sonore se retrouve autant dans *Trajectoires* (1966) pour violon et orchestre de Gilbert Amy que dans *Trajets dans les arpents du ciel* (1983) pour instrument soliste et orchestre d'Henri Pousseur... autant dans *Trajectoires* (1989) pour 27 instruments d'Antoine Bonnet que dans *Trajectoire* (2007), musique électronique de Pierre Henry... Pour tous ces exemples, l'idée de mouvement dépend à l'évidence d'une gestion de la temporalité fatalement fuyante : comme l'écrivait Michel Imberty, « la musique creuse le temps »²². Ainsi, alimenté par un dispositif élaboré de continuité ou de discontinuité du temps musical, l'*opus* musical – « l'œuvre à faire »²³, comme le rappelait Umberto Eco – s'offre par principe dans le pur appareil combinatoire d'un mouvement qui l'articule, la structure, l'oriente et lui donne à la fois sens et signification²⁴ – primaire ou métaphorique.

Voyez par exemple, à grande ou petite échelle, les œuvres s'inspirant de l'idée de dérivation : *Drift Studies* (1967) de La Monte Young, *La Dérive des continents* (1973) de Tristan Murail, *Dérives* (1973-74) de Gérard Grisey, *Dérive 1* (1984), *Dérive 2* (1988-2006) de Pierre Boulez, *Dérives* (1985) de Jean-Claude Risset, *Drift* (2013) d'Édith Canat de Chizy, *Horizontal Drift* (2016) de Christopher Trapani... Toutes ces diverses pistes ouvertes sur la notion de déviance nous renvoient peu ou prou au contexte de vie interne du matériau et du sujet structurel de l'œuvre, thème qui a été traité par Henri Focillon au cours d'un de ses textes fondamentaux relatifs à la *Vie des formes* (voir notamment le chapitre concernant le concept de « ce qui se suit » dans l'ordre temporel). Ainsi pour l'historien de l'art, « l'idée de succession » doit supposer et supporter « des conceptions diverses du temps. Il peut être interprété tour à tour comme une norme de mesure et comme un mouvement, comme une série d'immobilités et comme une mobilité sans arrêt »²⁵.

Fondées sur un principe non clos mettant en lumière de très subtiles et imperceptibles dérives sonores, les *Drift Studies* de La Monte Young (un élève de John Cage) balisent à merveille des environnements imprévisibles et somme toute déroutants grâce à la gestion pondérée de sons stagnants (à l'ambitus « éternel »). Conçu pour ondes sinusoïdales issues d'un synthétiseur, ces études minimalistes prennent ainsi un malin plaisir à suggérer des microformes itératives, différentes à chaque exécution. Ce genre de performance à l'aura quasi soporifique s'inscrit

²² IMBERTY, Michel : *La Musique creuse le temps*, L'Harmattan, Paris, 2005.

²³ ECO, Umberto : *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p. 10.

²⁴ Serres avance que « la danse invente le corps humain parce qu'elle lui donne l'adaptabilité. Elle lui permet d'aller dans tous les sens. La musique inventera le langage parce qu'elle aussi va dans tous les sens, au sens de la signification » (SERRES, Michel : *Musique*, Le Pommier, Paris, 2014, p. 22). Par ailleurs, n'oublions pas que Merleau-Ponty remarque pour sa part que « la parole est le véhicule de notre mouvement vers la vérité, comme le corps est le véhicule de l'être au monde » (MERLEAU-PONTY, Maurice : *La Prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 181).

²⁵ FOCILLON, Henri : *Vie des formes*, Presses universitaires de France, Paris, 1943, p. 83. Le philosophe Jankélévitch a montré en outre qu'« une succession d'immobilités » ne faisait pas « un mouvement » (JANKÉLEVITCH, Vladimir : *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1949, p. 124).

parfaitement bien dans l'univers des ambiances expérimentales qui rayonnaient à loisir durant la seconde partie des *sixties* aux USA. En effet, les musiques planantes réalisées grâce au concours de fréquences semi-stationnaires qui offraient un « son amorphe » en évolution lente étaient véritablement légion en ces années d'émancipation et de libération totale de l'œuvre d'art sonore²⁶ (mais également des mœurs et de la société).

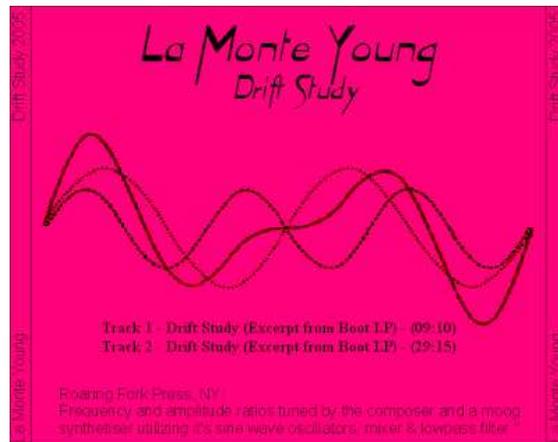


Image 4. Pochette du CD *Drift Studies* de La Monte Young

Des musiciens comme Jean Sibelius ou Olivier Messiaen, Elliott Carter ou Iannis Xenakis, Steve Reich ou Philip Glass, Brian Ferneyhough ou Hugues Dufourt, Gérard Grisey ou Tristan Murail, Philippe Manoury ou Michael Jarrell, Bruno Giner ou Ramon Lazkano... ont tenu à jouer avec des formes de stratification favorisant une pluralité additionnelle de temporalités différentes (et donc de mouvements internes de type scalaire). Parmi les tenants d'une philosophie sonore personnelle, Carter a par exemple indiqué que « l'idée d'immobilité statique » peut sembler figurer « une évansion de l'expérience humaine du temps. La chose intéressante dans la musique, c'est la structure de l'évolution d'une idée, le cours que prennent les choses. Il y a beaucoup de façons de voir le début, le développement et la fin, mais, de mon point de vue, l'idée de développement est l'aspect le plus intéressant de la vie »²⁷.

Dans ces conditions fécondantes où la multiplicité est de mise, entre densité et mobilité, entre impression de statisme et volonté de simultanésisme, entre globalisation et localisation, Bruno Mantovani a conçu par exemple l'aventure paradoxale de *Streets* (2006) pour orchestre en foulant les trottoirs new yorkais²⁸. Le

²⁶ À ce titre, voir entre autres les séances réalisées par La Monte Young au sein de son *Theater of Eternal Music* en compagnie du violoniste Tony Conrad, l'altiste John Cale, le trompettiste Jon Hassel, l'organiste Terry Riley...

²⁷ Propos cités par RESTAGNO, Enzo: *Elliott Carter : In Conversation with Enzo Restagno for Settembro Musica 1989*, Institute for Studies in American music, New York, 1989, p. 10.

²⁸ À noter qu'entre 1922 et 1924, Pierre-Octave Ferroud a écrit *Foules* pour orchestre, le compositeur français ayant expliqué que l'œuvre voulait évoquer « le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs » (propos cités par SOUTHON, Nicolas : *Esprit français – À la redécouverte d'un répertoire symphonique*, Éditions Durand-Salabert-Eschig, Paris, 2016, p. 33).

musicien français a alors raconté : « New York bout de l'intérieur. En me promenant dans les rues, j'ai vraiment été saisi par cette somme de rythmes humains qui ne se réduisent pas, comme souvent dans les capitales européennes, aux rez-de-chaussée des immeubles, mais se superposent aussi dans les hauteurs. Immergé dans ce flux, j'ai assez rapidement ressenti un effet de saturation, ma perception se déconnectant petit à petit de cette frénésie. Cette réaction a été le point de départ d'une réflexion liée à l'idée de globalité : la somme d'événements, parce qu'elle est perçue dans la simultanéité, neutralise le singulier et aboutit finalement à une sorte de statisme. De là m'est venue l'idée de travailler à l'élaboration d'une musique non évolutive, extrêmement statique, obtenue non par la mise en œuvre d'un univers en raréfaction, mais au moyen de la suractivité »²⁹.

Vers un art sonore cinétique

Avant toute espèce de définition, il convient formellement d'évoquer ce que Roger Caillois nommait à sa façon « le démon de l'analogie »³⁰. Car, curieusement, l'impression de mouvement peut être traitée autant par les graveurs et les peintres (*La Bataille des Nus* d'Antonio Pollaiuolo, *Le Combat des dieux marins* d'Andrea Mantegna...) que par les compositeurs de « musique contemporaine » : écoutez *Duel à coups de gourdin* (2008) de Hugues Dufourt – d'après les « peintures noires » de la *Maison du Sourd* de Goya – ou *Combat de boxe* (2011) de Julia Wolfe... Nous pourrions aussi nous pencher sur la métaphore sonore du déluge déclinée dans *The Flood*, sujet décrit différemment par Igor Stravinsky en 1962 ou par Toshio Hosokawa en 2011...



Image 5. Mouvements d'ordre dynamique caractérisant le tout début du « Prélude » de *The Flood* de Stravinsky (© Boosey and Hawkes)

Dans ce sillage infini et parmi maints exemples il me faut citer *...un long fracas somptueux de rapide céleste* du compositeur Michael Jarrell. En effet, écrite entre

²⁹ CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore... Op. Cit.*, p. 136.

³⁰ CAILLOIS, Roger : *Cohérences aventureuses*, Idées Gallimard, Paris, 1973, chapitre III.

1998 et 2001 à partir d'une scène du roman de Julien Gracq intitulé *Un balcon en forêt*, cette page foncièrement animée pour percussion et orchestre fait référence à une bataille qui s'est déroulée sur la Meuse durant la Seconde Guerre mondiale. La présentation de la partition par son auteur montre que « l'idée de base pour le début de l'œuvre était de commencer par une 'explosion première' courte et puissante qui resurgirait tout au long de la pièce plus ou moins régulièrement, sous des formes différentes »³¹. À noter que cette notion de cinétisme sonore se retrouvera dans le cycle *Kinêm(a)* conçu pour instruments amplifiés par Clara Maïdra. Ainsi par exemple, dans le deuxième volet intitulé *Kinêm(a)bstract* (2011), la compositrice a tenté de « retracer l'abstraction du mouvement ou le mouvement de l'abstraction, c'est-à-dire l'émergence d'un pur mouvement dont la force dynamique se dégage des configurations dessinées par son effectuation »³².

Dans un contexte analogique de type figuratif, les musiciens modernes du début du XXe siècle et les suiveurs avaient eux aussi souhaité dupliquer les métamorphoses séduisantes du voyage³³, de la vitesse³⁴ et de la mutation de tempo³⁵. Ainsi, de *Rugby* d'Arthur Honegger au *Devenir Imperceptible* de Clément Vercelletto, via *Courir* de Christian Zanesi... l'idée agogique de l'*Allegro* dynamique ou du *Scherzo* fantastique a irrigué autant les contextes réalistes du sport collectif que la potentialité énergétique de l'homme solitaire en plein effort. Pour mémoire, *Rugby* (1928) avait pour dessein d'exprimer, dans une « langue de musicien, les attaques et les ripostes du jeu, le rythme et la couleur d'un match au stade de Colombes »³⁶. En sa qualité de musicien amateur, Roland Barthes se permettait de déclarer que « le grand principe du contrepoint, c'est le mouvement. Force d'accent, vitesse, énergie cinétique des parties chantantes : tout cela très actuel, moyen normal d'une époque avide de vitesse et de vie »³⁷. De même, dans le programme d'un concert donné à la Sorbonne (Paris) pendant la seconde Guerre mondiale (le 10 avril 1943), Honegger ne confiait-il pas

³¹ Pour de plus amples renseignements, lire la présentation de l'œuvre sur le site des éditions Lemoine (Paris).

³² Présentation de l'œuvre par la compositrice extraite de son site personnel (www.claramaida.com).

³³ En plus du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* (1989) pour bande magnétique d'Iannis Xenakis, je vous invite à écouter par exemple le cycle des *Voyages* initié par Elzbieta Sikora ou même celui éponyme de Toshio Hosokawa. Voir également *Voyage par-delà les fleuves et les monts* (2010) pour orchestre d'Hugues Dufourt se référant à une peinture de l'artiste chinois Fan K'uan (990-1020)...

³⁴ Parmi maints exemples, je peux faire référence à *De la vitesse* (2001) pour percussions de Philippe Leroux ou à *Pluie, vapeur, vitesse* (2007) d'Édith Canat de Chizy. On peut aussi songer à *Road Movies* (1995) et surtout à *Short Ride in A Fast Machine* (1986) de John Adams. Dans ce dernier opus, l'énergie délivrée par les timbres de cuivres offre à la pièce une expression débridée. Pour l'anecdote, la genèse de l'œuvre remonte à une expérience intense vécue par le compositeur. C'est en effet lors d'une virée en voiture de course qui le terrifia, que lui vint l'idée de composer une partition symphonique. C'est grâce à ce souvenir inénarrable avec des mots que l'artiste a pu retranscrire en musique les émotions qu'il a ressenties lors de cette épreuve passablement mouvementée.

³⁵ Désireux d'inscrire *Surgir* (1985) « dans une tradition d'énergie qu'on ne peut retrouver qu'en la radicalisant », Hugues Dufourt a recherché pour cette œuvre destinée à un grand orchestre une « grammaire » adaptée à un « matériau explosif, instable ou évolutionniste » (cf. CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Michel de Maule, Paris, 1995, p. 101).

³⁶ Propos parus primitivement dans l'*Excelsior* du 29 novembre 1927 puis cités par TAPPOLET, Willy : *Arthur Honegger*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 99.

³⁷ BARTHES, Roland : « Harmonie et contrepoint », dans Archives Roland Barthes, BnF, Manuscrits, NAF 28630, Dépôt complémentaire, Boîte 1/3 [1], Paris.

sous une forme de dicton que « le sport est mouvement, et le mouvement est musique » ? Afin de conclure son commentaire enjoué, il ajoutait : « Le mouvement engendre le rythme et l'on sait bien que le rythme est à la base de l'art musical »³⁸.

Quant à la pièce électroacoustique intitulée *Courir* (réalisée en 1989), Zanési voulait mettre en exergue les éléments actifs d'un corps humain sonore, mobile – en l'occurrence celui du compositeur. Ici, le galopeur à vive allure, un microphone fixé dans la bouche, s'était donné pour mission d'opérer ce que Michel Serres a pu nommer la « somme du souffle et du saut »³⁹. Au reste, l'initiative pouvait rejoindre, comme le remarquait Francis Berthelot, « ce problème de la conscience de soi est au centre des métamorphoses portant sur la totalité du corps »⁴⁰. De plus, ayant comme but ultime de « court-circuiter » le mental, l'œuvre sur bande zanésienne fondée sur le rythme saccadé de la mouvance haletante⁴¹ devait néanmoins entrer dans la catégorie de « l'art des sons fixés » (comme l'a appelé Michel Chion⁴²).

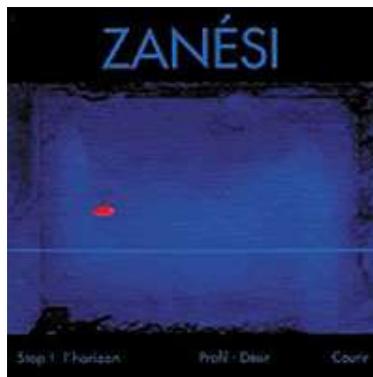


Image 6. Pochette du disque *Courir* de Christian Zanési

Mis à part quelques types de matériaux dynamiquement animés (comme celui du tremolo, du glissando, des traits-fusées ou des élans obliquement directionnels), des éléments mouvants (du type de la fuite, de la chute, de l'envol, de la course, du tremblement, de l'écoulement⁴³...) peuvent exister dans ce genre de musique « acousmatique »⁴⁴, notamment grâce aux vertus de la diffusion multiphonique dans l'espace⁴⁵...

³⁸ Propos reproduits par KAYAS, Lucie : *André Jolivet*, Fayard, Paris, 2005, p. 339.

³⁹ Cette définition du verbe « courir » est à lire dans SERRES, Michel : *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985, p. 427.

⁴⁰ BERTHELOT, Francis : *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Nathan, Paris, 1993, p. 20.

⁴¹ CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit... Op. Cit.*, p. 315.

⁴² CHION, Michel : *La Musique concrète, art des sons fixés*, Entre-deux, Lyon, 2009.

⁴³ Je songe par exemple aux *Études* de Pierre Schaeffer, au *Tremblement de terre très doux* de François Bayle... mais aussi aux opus de Bernard Parmegiani, Pierre Henry, Jean-Claude Risset, François-Bernard Mâche, Michael Levinas, Michel Redolfi...

⁴⁴ Du grec *Akousma*, le mot acousmatique désigne ce que l'on écoute. Ce terme était employé par le philosophe Pythagore pour qualifier un enseignement qu'il donnait caché de ses disciples par un rideau, afin que ceux-ci se concentrent uniquement sur ses phrases et non sur ses gestes. Pour l'heure, la musique acousmatique invite à entendre des sons sans en voir la source.

⁴⁵ Cf. STOCKHAUSEN, Karlheinz : « Musique dans l'espace » [1958], dans *Contrechamps* n°9, 1988, pp. 79-80.

Vis-à-vis du rapport associant le *gestus* et le *sonus*, la pièce intitulée *Devenir Imperceptible* (2021) de Clément Vercelletto use d'un procédé technique particulier : il s'agit d'un dispositif assez simple comprenant un microphone piézoélectrique qui doit être fixé sur chacune des chevilles de l'interprète. Un peu à la manière d'un stéthoscope, ce type d'accessoire enregistreur fonctionne en contact avec la surface contre laquelle il est posé. Louvoyant « entre voyant et visible, entre touchant et touché »⁴⁶ – pour prendre des mots chers à Merleau-Ponty –, la synchronisation du son et du geste est directement lisible mais trouble, au point que la perception esthétique devient, à terme, totalement équivoque : en clair, l'auditeur-voyeur n'a, à terme, plus la capacité de savoir si c'est le son qui conduit les gestes de l'interprète ou si c'est l'inverse. Dans ces conditions, la finalité n'est aucunement la production d'un spectacle de danse a priori, mais bel et bien le laisser apparaître empiriquement d'une attitude mixte fondatrice. Dans un credo énoncé en avril 2020, le compositeur-metteur en scène émettait l'idée de révéler (au sens photographique du terme) les « fictions » qui pouvaient se trouver potentiellement sous nos sens : « Une autre manière de le formuler serait de dire que le théâtre/la danse est là partout, tout le temps et qu'il ne demande qu'à être activé. Il y aurait donc – en substance, au creux de chacune de ces tentatives à produire du son – du théâtre, de la danse, de la fiction à faire jaillir. Dans ce sens je travaille sur le réel, sur ce qui est déjà là, sur la perception, sur le visible et l'invisible, sur l'infra-ordinaire, sur ce qui fait événement »⁴⁷, confiait-il.

À propos du thème du jaillissement et du surgissement, certains artistes comme Mauricio Kagel ou Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio ou Georges Aperghis, Pierre Henry ou Bernard Parmegiani... ont pertinemment songé au mouvement comme provenant d'un « objet » paramétrique assurément supplémentaire. D'autres comme Sergueï Prokofiev ou Igor Stravinsky, Edgard Varèse ou Iannis Xenakis, Roger Reynolds ou Hugues Dufourt, Michael Levinas ou Alessandro Melchiorre, Franck Bedrossian ou Raphaël Cendo⁴⁸... se sont servis de l'*energêtikos*⁴⁹ (l'énergie étant principalement attachée à la « force » et à l'« efficacité ») et du *dunamikos* (caractère dynamique relatif aux « transformations » en général et aux « mouvements » en particulier⁵⁰) pour légitimer et affirmer les fonctions motoriques de leurs partitions⁵¹. Dans ce registre, en se focalisant notamment sur la défense pragmatiste de la philosophie comme « art de vivre », l'universitaire Richard Shusterman a montré combien l'art dépendait d'« une émergence expressive des énergies, des forces et des expériences de la vie »⁵².

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 21.

⁴⁷ www.les-subs.com

⁴⁸ CASTANET, Pierre Albert : « Pour un nouvel 'urbanisme musical' - À propos de la nouvelle vague de 'saturation' sonore revendiquée par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo », dans *Modernité musicale au XXème siècle et musicologie critique – Hommage à Célestin Deliège*, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2015.

⁴⁹ Au sens grec du terme signifiant « qui paraît avoir une énergie innée ».

⁵⁰ Cf. MOURRAL, Isabelle et MILLET, Louis : *Petite encyclopédie... Op. Cit.*, p. 96 et p. 85.

⁵¹ Voir l'étude de Dufourt portant sur le dynamisme génétique du matériau musical et son mouvement générateur d'espace (DUFOURT, Hugues : « Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio », dans *Musica/Realtà* n°77, 2005, pp. 35-62).

⁵² SHUSTERMAN, Richard : « Le philosophe sans la parole », dans *Les Aventures de l'homme en or*, Hermann, Paris, 2020, p. 87.

Au sein de la palette régissant cet *ars bene movendi*⁵³, la spatialisation des données à entendre a intéressé autant les aficionados de l'ensemble chambriste ou de l'orchestre éparpillé (Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Llorenç Barber, Raymond Murray Schafer... Philippe Manoury, Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Chiyoko Szlavnic, Fabrice Jünger...) que les connaisseurs des multi-dimensionnalités de l'espace-temps musical : Karlheinz, Stockhausen et son *Gesang der Jünglinge* (1956) transmis sur 5 groupes de haut-parleurs, Edgard Varèse avec son *Poème électronique* (1958) diffusé sur 425 baffles de marque Philips, Iannis Xenakis et *Hibiki Hana Ma* (1970) distribué par 800 enceintes... (ainsi qu'une pléiade d'autres adeptes du « dispositif multicanal » ou de l'« espace ambiophonique » parmi lesquels et à divers titres je remarquerai les noms de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Jean-Claude Risset, Jonathan Harvey, Pierre Boulez, Denis Dufour, Michaël Levinas, Bryn Harrison, Thierry de Mey, Vincent-Raphaël Carinola, Guilheme Carvalho⁵⁴...).

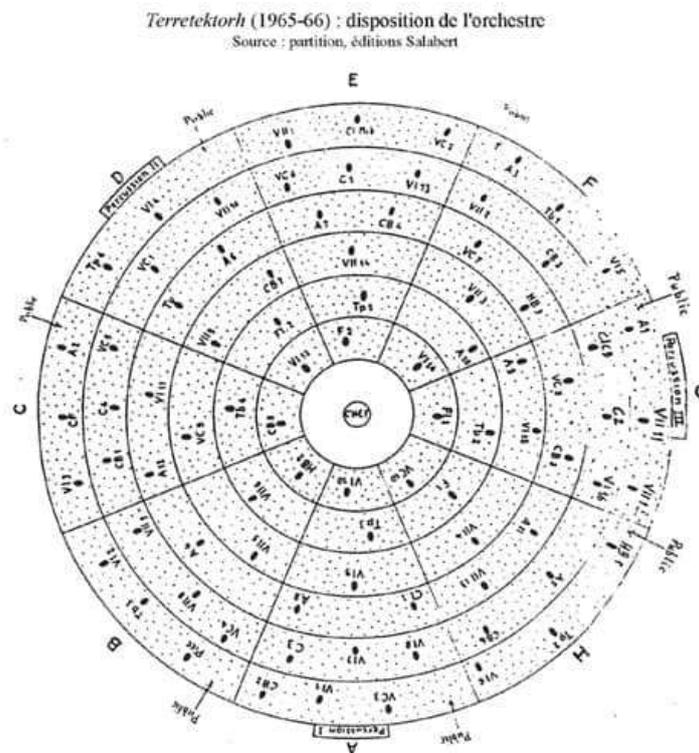


Image 7. Schéma de disposition dans l'espace des membres de l'orchestre pour l'exécution de *Terretektorh* de Iannis Xenakis⁵⁵

⁵³ *Ars bene movendi* (« l'art de bien mouvoir ») est « la plus belle définition qu'on ait donnée de la musique » (BALLIF, Claude : *Écrits* – dir. G. Ballif, P.A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi-, Hermann, Paris, 2015, tome II, p. 108).

⁵⁴ CARVALHO, Guilheme : « Multidimensionnalités de l'espace-temps musical », dans *Espaces sonores* (dir. A. Sedes), Éditions Musicales Transatlantiques, Paris, 2003.

⁵⁵ Pour tester le phénomène de « relativité de l'écoute spatiale », *Terretektorh* (1966-66) a souvent été interprété deux fois dans le même concert, ce système permettant aux auditeurs de changer de place et d'avoir un angle différent de réception de l'œuvre. Xenakis réitérera avec *Nomos Gamma* (1969). À propos de « l'orchestre intégré au public », voir LOUVIER, Alain et CASTANET, Pierre Albert : *L'Orchestre*, Combre, Paris, 1997, pp. 84-85.

Concernant cette dernière disposition technico-spatiale et pour ne citer qu'un seul exemple de dispositif, François Bayle⁵⁶ a inventé, en 1974, le principe de l'Acousmonium, un orchestre de haut-parleurs de toutes tailles censé distribuer diverses sources sonores frontalement ou d'une manière arborescente, autour et dans le public⁵⁷. Placé parfois sur une scène éclairée par des spots aux couleurs changeantes, ce laboratoire à cœur ouvert permet en fait de projeter sonoremment une pièce acousmatique en concert. Pragmatiquement parlant, l'ensemble de diffusion peut se modifier selon les conditions de représentation alors que l'opus électroacoustique est toujours interprété par un « directeur d'acousmonium » (poste souvent dévolu au compositeur lui-même, mais pas seulement). Alors que l'œuvre participe bel et bien de cet « art des sons fixés », ce technicien en chef, alors maître de la fluidité de l'audition, peut interférer sur différents choix paramétriques en termes d'interprétation en direct de l'œuvre⁵⁸. Parmi mille cas de figure, il peut par exemple, en fonction du degré de résonance de la salle ou du contexte particulier du plein air..., doser et gérer le registre expressif des dynamiques, intervenir sur les crêtes jugées alors intempestives, ajouter des filtres correcteurs, rectifier des seuils, accuser tels glissements ou accompagner tels déplacements des sons au sein de la scénographie spatiale virtuelle...



Image 8. Acousmonium, Paris, INA-GRM, 1980. (Photographie : Laszlo Ruska)

⁵⁶ Ce compositeur s'est notamment intéressé à la notion de morphogénèse en tant que maîtresse de la question des flux d'énergie animant les sons électroacoustiques. Ainsi, « orienter la composition vers des matériaux dynamiques fut pour Bayle le moyen de générer des formes sonores en mouvement » (BATTIER, Marc : « La composition concrète et acousmatique », dans *Théories de la composition musicale au XXI^e siècle* – dir. N. Donin, L. Feneyrou-, Symétrie, Lyon, 2013, vol. 1, p. 708).

⁵⁷ À propos d'autres instruments de projection du son (du type du Gmébaphone ou de l'Acoustigloo, de L'Arbre à sons ou de l'Hydra, du BEAST ou du Mantis Matrix... voir VANDE GORNE, Annette : « L'espace comme cinquième paramètre musical », dans *La Spatialisation des musiques électroacoustiques* (dir. L. Pottier), Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 72-73. En outre et pour mémoire, l'espace de projection de l'IRCAM (Paris) accueille 339 haut-parleurs et le dôme ambiosonique (IRCAM – STMS) est constitué de 64 haut-parleurs répartis en 5 couronnes.

⁵⁸ Sur le plan de la « mise en mouvement de l'écoute », on peut noter deux niveaux d'intervention : l'un dépendant de l'espace *interne* (imaginé et construit en studio lors de la composition et de la réalisation), l'autre ressortissant de l'espace *externe* déployé au moment de la diffusion en concert (cf. CHION, Michel : « Les deux espaces de la musique concrète », dans *L'Espace du son 1* (dir. F. Dhomont), Musiques & Recherches, Ohain, 1988, p. 31).

De plus, en complément bien entendu de la riche production de ces acousmaticiens (la bande magnétique – ou support assimilé – étant par essence propice au mouvement ininterrompu, à ce type de mécanisme fuyant, illimité, instaurant inévitablement une forme d’assujettissement à la phénoménologie de la continuité temporelle), des notions de flux ont été mises en œuvre instrumentale par Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, György Ligeti, La Monte Young, Tristan Murail⁵⁹, Pascal Dusapin⁶⁰, Jean-Marc Singier ou Rebecca Saunders... D’une manière générale, déduite du mouvement des fluides naturels (ou même de celui des ondes), cette conception *fluxiste* pourrait s’attacher à tous types d’éléments sonores non fixes soumis aux lois provenant d’une dynamique d’ensemble. Musicalement parlant, il serait facile d’affirmer que le « contexte flux » intervient dès que le « facteur temps » se déploie, à condition qu’un point s’étire à loisir pour se mouvoir en ligne d’écoulement fuyante.

« Tout est mouvement »

Alors que pour Georges Aperghis⁶¹, tout est Musique : « le bruit comme le silence, le temps comme l’espace, le geste comme la voix, le paysage comme l’image, le théâtre comme l’orchestre, le sport comme la politique », pour Merce Cunningham tout est mouvement⁶². Par exemple pour le spectacle *Biped* (1999), l’expression générale a convoqué autant l’agogique de la musique de Gavin Bryars que la cinétique des danseurs matérialisée par une gestualité imaginaire (ce festival de déplacements avait lieu réellement dans des décors de Paul Kaiser et Shelley Eshkar mais surtout, virtuellement, grâce au leurre de l’informatique et des images numériques). Ici, corps palpables et existence incertaine, mobilité sensible et pantomime fictive ont formé un faisceau probant de présences ambiguës mais toujours mouvantes.

⁵⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la nature des flux dans la musique de Tristan Murail », dans *Euterpe* n°30, juillet 2018. Par ailleurs et *a contrario*, il conviendrait d’évoquer le principe abrupt de la fracture jouant à certains égards sur la mouvance générale de l’entité musicale. Ce type de perturbateur de processus continu trouble par exemple la gestion temporelle d’*Apparitions* (1958-59) de György Ligeti. À des degrés divers, ce geste de coupure a également intéressé Hugues Dufourt (*Saturne* de 1978-79) ou Pierre Boulez (*Incises* de 1994, partition augmentée en 2001)... Dans ce cadre, l’équivoque semble avoir été levée par Édouard Glissant lorsqu’il a parlé de l’« esthétique du continu-variable » et du « discontinu-invariant » (GLISSANT, Édouard : *Poétique de la Relation / Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990, p. 166).

⁶⁰ DUSAPIN, Pascal : *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*, Collège de France / Fayard, Paris, 2007.

⁶¹ Cf. APERGHIS, Georges : « Quelques réflexions sur le théâtre musical », dans *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XXème siècle*, Publications de la Sorbonne, Série esthétique n°7, Paris, 2003, pp. 455-456.

⁶² Cf. VAUGHAN, David : *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Plume, Paris, 1997.

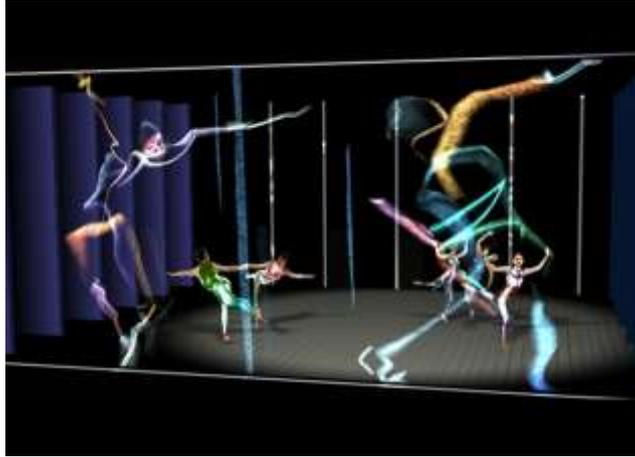


Image 9. Images virtuelles de mouvements dansés issues du spectacle *Biped* (1999)

Et si l'on peut évoquer le couple John Cage / Merce Cunningham pour lequel les expressions sonores et dansées étaient systématiquement indépendantes et non synchrones l'une de l'autre, il faut aussi songer aux collaborations de Pierre Henry avec Maurice Béjart. Dans *Mouvement-Rythme-Étude* (1970), la musique d'Henry constituée d'une vingtaine de morceaux faisait par exemple référence aux exercices journaliers de l'apprenti danseur (la pièce est même sous-titrée *Barre-Fiction*). « Il ne s'agit pas ici de danse comme envol, exhibition, rite érotique ou mystique, mais comme gymnastique quotidienne du geste et de l'attitude, exercice ascétique et asexué »⁶³, a alors analysé Michel Chion.

Parfois, comme dans *Le Projet de la matière* (1993), une plasticienne (Marie-José Pillet) et une chorégraphe (Odile Duboc) ont proposé aux artistes sur scène des objets, des surfaces, des volumes censés faire émerger de nouveaux déplacements empreints de gestes (et de sons) inédits. À propos des danseurs, la maîtresse du ballet déclarait qu'« ils étaient tout à coup en mouvement, dans des mouvements organiques et justes, dans la mémoire dynamique des éléments que je cherchais à leur transmettre depuis toujours⁶⁴ ». À l'inverse, citons les *Variations V* (1965) de John Cage pour lesquelles les mouvements des danseurs (Merce Cunningham en compagnie de six compères) déclenchaient subrepticement ou intentionnellement des sons grâce à leurs mouvances devant des cellules photo-électriques. Les passages furtifs des protagonistes devant des zones sensibles (par exemple devant des instruments du type des thérémines) généraient une ambiance sonore au devenir quasi aléatoire⁶⁵. D'autres exemples pourraient être à même de montrer que le

⁶³ CHION, Michel : « Mouvement-Rythme-Étude », dans *Larousse de la musique*, Librairie Larousse, Paris, 1982, p. 1065.

⁶⁴ Propos cités par PERRIN, Julie : *Le Projet de la matière – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Les Presses du réel, Dijon, 2007 (livre – DVD). Notons que pour Michel Serres, « le danseur porte dans son corps une réserve, parfaitement inutile dans la vie courante, de gestes, figures et mouvements, tensions et positions... » (SERRES, Michel : *Musique... Op. Cit.*, p. 26).

⁶⁵ Cf. BOSSEUR, Jean-Yves : *John Cage*, Minerve, Paris, 1993, pp. 55-56. Dans le domaine du mouvement dansé, d'autres pièces avec capteurs donnant du son seraient à noter. Je pense notamment à *Hymne 80* (2010) d'Arturo Fuentes, performance pour narrateur, capteurs, vidéo en direct et électronique conçue d'après l'*Hymne an Lesbierinnen* de l'écrivain autrichien Gerhard Rühm...

mouvement dansé a pu être engendré par les notions de déséquilibre, de faille, d'écart⁶⁶, ce qu'à certains égards Jean-Luc Nancy appelle encore *dehors la danse*⁶⁷...

Les mouvements de l'écoute et de la vue

En somme, alors que le critique musical Eduard Hanslick avait écrit en 1854 que « tout art part des sens et se meut dans leur sphère »⁶⁸, le poète Saint-John Perse s'exclamait à sa manière : « Ô mouvement vers l'Être et renaissance de l'Être ! »⁶⁹. Dans ce cadre, il faut alors évoquer le rapport insoupçonné à l'impulsion des sens... la cinétique des arts pouvant parfois passer juste par les mouvements de l'œil ou même de l'oreille.

D'une part, concernant le regard, je mentionnerai *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs, dont le spectacle, comme le titre l'indique, se situait dans la rue. Mais à la différence des spectacles frontaux (scène/salle), le public avait droit à une « relation irréaliste » en fixant des yeux le plateau depuis une fenêtre située au sixième étage d'un building à Manhattan. Le déplacement de la perspective incitait à « sécréter » une opération à voir mais aussi à entendre, puisque les spectateurs percevaient en même temps le son d'un magnétophone (situé dans l'appartement) que l'auteure américaine avait préalablement mis en marche : un support sonore sur lequel étaient consignés de menus renseignements que le public n'avait pas la possibilité de saisir mais que Childs pouvait, elle, scruter et commenter à loisir. Décrivant une « extension de la perception » des mouvements chorégraphiques, l'artiste a déclaré que « la relation se faisait à travers la synchronisation entre la bande son et les actions que nous, les interprètes, faisons dans la rue. Je pouvais parler à propos de détails qui se trouvaient en bas de la rue, une peinture, un objet, et ils écoutaient là-haut sans aucun moyen de le voir réellement »⁷⁰.

D'autre part, pour le mouvement scrutateur de l'ouïe, je citerai volontiers Edgard Varèse qui affirmait que le microphone était « un détective infiniment plus pénétrant que notre modeste tympan »⁷¹. Dans ce cadre, considéré comme du « cinéma pour l'oreille », le *Hörspiel* a séduit bon nombre d'électro-acousticiens (Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, puis Pierre Henry, Vinko Globokar, Luc Ferrari, Luciano Berio⁷², John Cage, Heiner Goebbels... et bien d'autres). Il faut préciser à ce sujet que les noces de la radio et de la création musicale (acoustique comme électroacoustique⁷³) ont été glorieusement consacrées après 1945 – bien que la notion *hörspielienne* soit déjà apparue épisodiquement, surtout au niveau théâtral, en Allemagne au lendemain

⁶⁶ Cf. JACOBY, Estelle : « Limite et instabilité – Échos dans la danse », dans *Effets de cadre – De la limite en art*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2003, p. 75.

⁶⁷ Cf. NANCY, Jean-Luc (avec Mathilde Monnier) : *Dehors la danse*, Rroz, Lyon, 2001.

⁶⁸ HANSLICK, Édouard : *Du beau dans la musique*, Minerve, Paris, 1986, p. 95.

⁶⁹ PERSE, Saint-John : *Vents*, Gallimard, Paris, 1968, p. 14.

⁷⁰ Propos cités dans KUYPERS, Patricia : « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs », dans s.l., *Danse et architecture – Nouvelles de Danse*, printemps-été 2000, p. 120.

⁷¹ CHARBONNIER, Georges : *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris, 1970, p. 76.

⁷² Cf. FEUILLERAC, Martin : « La composition radiophonique comme source d'évolution chez Luciano Berio », dans *Procédures & Contraintes* (dir. D. Méaux et B. Ramaut-Chevassus), *Figures de l'art* n°30, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 2015.

⁷³ Cf. DECROUPET, Pascal : « Komponieren im analogen Studio – Eine historisch-systematische Betrachtung », dans *Elektroakustische Musik* (dir. E. Ungeheuer), Laaber Verlag, Laaber, 2002, p. 36.

de la première Guerre mondiale⁷⁴. Considéré comme une « synthèse hybride entre musique et dramaturgie, littérature et documentaire sonore »⁷⁵, ce genre parfois avant-gardiste se présente tel un spectacle multi-diffusé (par exemple animé par le truchement de la stéréophonie, de la quadriphonie... avec mouvement spatialisé de part et d'autre par une brigade binaire de haut-parleurs).

Dans ce contexte, avec *Presque rien (avec filles)* de 1989, Luc Ferrari a tenu à jouer avec le concept mouvant d'un « récit caché »⁷⁶. Pour la réalisation somme toute minimaliste de cette pièce acousmatique, le musicien a alors orienté son microphone au creux d'une garrigue du Sud de la France. En quête de mots parfois compréhensibles, l'auditeur a souvent tendance, à l'aveugle, à (sur)évaluer à l'envi, ici ou là, le monde intime des chuchotements féminins. Curieuse par nécessité, l'oreille de l'auditeur (quasi voyeur) se met alors instinctivement à inspecter attentivement les reliefs de la bande-son donnant à entendre des mouvements évocateurs et des espaces suggestifs (au près, au loin, devant, derrière, à droite, à gauche...).



Image 10. Pochette du disque 33 tours *Presque rien* de Luc Ferrari

Exclusivement destiné à l'ouïe, le *Hörspiel*, en tant que configuration animée d'une théâtrologie sonore⁷⁷, a exigé appréhender globalement ses propres formes utopiques de création comme il a prétendu gérer localement les éléments fondamentalement hétérogènes d'une écriture exclusivement radiophonique, acousmatique.

Enfin, pour étoffer la démonstration, que l'on me permette d'évoquer encore quatre exemples plus récents, reflets de la riche création des années 2000-2010 : Le premier concerne les idées de Mette Ingvarstsen, chorégraphe qui considère son art comme un outil mouvant capable de penser le monde et notre relation à lui. Dans *Speculations* (2016), l'artiste danoise a tenu à emmener les spectateurs dans un exercice somme toute paradoxal – sans danse ni danseur et avec le commentaire verbal comme

⁷⁴ Dès 1923, selon Kurt Pinthust (Propos parus dans « Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks » [1928], dans *Literatur und Rundfunk 1923-1933* (dir. G. Hay), Gerstenberg, Hildesheim, 1975, pp. 42-65).

⁷⁵ GINER, Bruno : *Musique contemporaine – Le second vingtième siècle*, Durand, Paris, 2000, p. 42.

⁷⁶ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore... Op. Cit.*, p. 167.

⁷⁷ Cf. LAURAS, Marc : « Proposition pour une utopie : pourquoi pas un théâtre acousmatique ? », dans *Vers un art acousmatique*, Groupe de Musiques Vivantes de Lyon, Lyon, 1992.

musique – en invoquant des gestes invisibles, des ébats suggestifs et des mouvements fantômes par le simple jeu du discours oral. Par exemple, désignant du doigt (aux spectateurs montés sur scène) un coin du plateau désert, l'artiste expliquait : « Là-bas, il y a un couple qui s'ébat, ils sont nus »... En définitive, cette lecture-performance souhaitait matérialiser un spectacle virtuel à discerner uniquement dans la tête imaginative du non-voyeur / auditeur.

Le deuxième exemple donne à voir⁷⁸ un « mapping vidéo » participatif, entreprise baptisée *Synergies* (2018) et réalisée par le collectif Scenocosme (un binôme composé de Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt). Ce spectacle se présente comme une œuvre d'art numérique-performative qui aborde de manière inédite les propriétés surprenantes de la communion mobile d'images-textes-sons-vidéos. En fait, cette installation propose au public de construire en direct des mises en scènes constituées de relations improbables entre des personnes, des situations, des sonorités, des objets et leurs déplacements. Produisant finalement une grande fresque interactive, des mécaniques imaginaires se mettent en place et s'animent sur une surface de projection (par exemple une façade d'immeuble). Les vertus techniques du logiciel en présence permettent de créer – en temps réel – des mises en scènes narratives infinies en manipulant tout une banque d'« éléments vidéo » et d'« éléments images » parmi le bruissement fondamental de la foule. En fait, cette acceptation « sonosphérique » du « bruit-lieu »⁷⁹ fait advenir une autre dimension à l'opération non silencieuse, celle-ci devenant à la fois sculpture audiovisuelle, animation extraordinaire⁸⁰, paysage urbain dysphonique à contempler, non plus avec l'avidité des yeux, mais avec la gourmandise possible des oreilles à l'affut.

Alors que chaque expérience « synergique » de l'œuvre « scénocosmique » incite à raconter une histoire à la trame mobile, toujours différente, l'aventure pluridisciplinaire de ce duo complice ainsi narrée s'inspire – entre autres – du théâtre d'ombres et des premiers pas du cinéma (celui de Georges Méliès). Il faut dire aussi que les « actions/réactions » en chaîne (à la portée fatalement éphémère) sont à même d'évoluer avec les propositions *live* des publics captés *in-situ*. Ici, les sons environnants occupent un espace nimbé d'inattendu et de non conventionnel, émaillé de chocs et de surprises. Comme l'a remarqué Michel Serres, « si la source reste souvent vague, la réception se diffuse, large et générale. La vue livre une présence, non le son. La vue distancie, la musique touche, le bruit assiège »⁸¹. Dans ces conditions, tels les formants opérationnels d'un appareil écosystémique, les différentes données de *Synergies* sont *in fine* interdépendantes. L'originalité du

⁷⁸ <http://www.scenocosme.com/synergies.htm> dossier PDF:

http://www.scenocosme.com/PDF/synergies_FR.pdf

⁷⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une 'Voix-Monde' », dans *L'Éducation Musicale* n°574, Beauchesne, Paris, janvier-février 2012.

⁸⁰ De même, la danse urbaine investit « l'espace du quotidien pour y rencontrer passants, habitants, spectateurs »... Dans ce cadre en plein air, faire de la place publique un espace chorégraphique, c'est aussi faire surgir le mouvement artistique « là où on ne l'attend pas », c'est traverser et occuper des lieux insolites ou ordinaires, « pour les partager autrement et les mettre en questions » (cf. LEFEVRE, Betty ; ROLAND, Pascal et SIZORN, Magali (dir.) : *Danser la rue / Dancing Street*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Mont Saint Aignan, 2019).

⁸¹ SERRES, Michel : *Les cinq sens... Op. Cit.*, p. 53.

projet en perpétuelle mouvance fait que les diverses forces *hic et nunc* galvanisent ensemble une nouvelle énergie, à la fois virtuelle et réellement présente.



Image 11. *Culture Night* à l'Ambassade de France en Irlande (Dublin – 2018)
par Scenocosme (Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt)

Après les avatars liés principalement au regard, le troisième exemple se porte vers les nouvelles aventures de l'ouïe. Dans ce cadre, *Smartland - Divertimento* (2015-16) de Stéphane Borrel⁸² montre un bel exemple à prendre en compte. L'œuvre qui se veut également d'ordre participatif pourrait, *mutatis mutandis*, figurer le pendant (électro)acoustique des *Synergies* scénocosmiques. Dans les faits, originale et ludique, séduisante et interactive, une curieuse idée d'énergie circulante auréole cette installation sonore pour laquelle le compositeur a désiré convoquer un « écosystème audionumérique » de smartphones opérant à cœur ouvert au sein d'un réseau connecté.

Enfin, je voudrais me pencher sur la réalisation de *Light Music* (2004), œuvre interactive de Thierry de Mey faisant partie du cycle des « musiques de gestes »⁸³ entamé dès 1983 (notamment avec la pièce chorégraphique intitulée *Hands*). Ici, opérant exclusivement dans l'obscurité, un unique acteur en scène (un percussionniste sans instrument appelé parfois « chef solo ») sert d'interprète générateur ou de sorcier manipulateur du son électronique ambiant. Seul le jeu des mains de l'intéressé est visible, les mouvements corporels étant saisis par le

⁸² Stéphane Borrel est professeur d'électroacoustique au conservatoire à rayonnement régional de Lyon. Pour information : les concepts et ingénierie de *Smartland - Divertimento* sont dus à Christophe Lebreton. L'œuvre est une commande du GRAME – Centre national de création musicale (Lyon).

⁸³ Dans ce cycle figurent *Musiques de tables* (1987), *Frisking* (1990), *Unknownness* (1995-96), *Silence must be !* (2002) et *Timelessness* (2019). À propos de cette dernière pièce où les percussionnistes se contorsionnent à l'envi, le compositeur a avoué : « Au point de rencontre entre musique et danse, le geste importe autant que le son produit » (Strasbourg, Programme du festival *Musica*, 2019).

truchement machinique de l'informatique, un dispositif gérant en partie les effets virtuels des différents flux audio-vidéo.



Image 12. *Light Music* de Thierry de Mey

Un « mur de lumière » avec découpes circonstanciées réagit dans ce contexte aux gestes captés par une caméra. Souverainement virtuose et muettement labile, le soliste est paré de deux accéléromètres (attachés à chacun de ses poignets). Suivant les versions, le spectacle peut dépendre des effets dynamico-cinétiques provenant d'un gyroscope. Parées de signes indiciels calligraphiés (d'allure bondissante) projetés sur grand écran (en fond de scène), les gesticulations pantomimiques déclenchent à loisir des modules de production et de traitement sonores (la musique étant distribuée par un dispositif octophonique déployé autour du public)⁸⁴. *In fine*, à l'instar des expériences de Francesco Filidei⁸⁵, des formants de « gestualité instrumentale » favorisent et soutiennent l'aspect général d'une véritable « gestualité musicale ».

Dans la dernière partie de l'œuvre le « chef solo » doit mimer en langue des signes cette sentence symbolique extraite des reliques du prophète Zarathoustra : « Il faut avoir un chaos en dedans de soi pour générer une étoile dansante ». Agissant sous le joug d'une loi d'interactivité (totale ou partielle), le son fondamentalement électronique de la performance devient élément mouvant de chorégraphie induite alors que la figure primairement dansée accuse la projection « lumineuse » d'une musique spatialisée. Selon le musicien belge, « le mouvement agit comme interface : interface entre les différents modes de perception sensorielle, entre l'interprète et la machine, entre les algorithmes de l'intuition et leur expression musicale, entre l'écriture chorégraphique – délétère par nature, comme tracée dans l'espace avec une

⁸⁴ Pour de plus amples renseignements, voir POTAPOVA, Vera : *Le Geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers Light Music de Thierry de Mey*, mémoire de Master, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2016.

⁸⁵ Cf. MAGALHAES, Michelle Agnès: « Francesco Filidei : gestualité instrumentale, gestualité musicale », dans *Francesco Filidei : Belezza (e più se affinità)*, CDMC, Paris, 8 janvier 2015 [en ligne].

encre qui s'effacerait à mesure de son déploiement – et la partition, entre les mouvements du chef et l'exécution musicale de l'orchestre »⁸⁶.

Pour une relation mouvante au monde

Au travers de cette étude, j'ai tenté de m'approcher du $\kappa \iota \nu \eta \tau \iota \kappa \omicron \acute{\iota} \varsigma$ signifiant en grec « qui met en mouvement ». Il est alors apparu que dans les arts, ce principe d'évolution cinétique a pu être impulsé grâce au truchement raisonné de l'homme à la conquête de l'espace (chorégraphie, multiphonie...) ou à la recherche de sens caché (Ferrari, Duboc, Childs, Ingvarsen...). À ce propos, au niveau local et intimiste, Claude Ballif avait même évoqué « la résultante d'un jaillissement que le musicien s'est contenté de régler à partir d'une image tout intérieure. C'est d'ailleurs ce qui a lieu au commencement d'une esquisse. On ne cherche pas le mouvement. Il n'y a pas, d'un côté, les *points* (séries de hauteur), de l'autre le *mouvement* (séries métriques). Ce n'est qu'après coups pour avancer dans l'orientation de la donnée première, que le musicien fait œuvre de technicien et précise un *orient* défini »⁸⁷.

Profitant du progrès scientifique et technologique émanant des recherches réalisées dès les premières lueurs du XXe siècle, les différents genres d'artifices artistiques ont su modeler et conjuguer de nouvelles (re)productions du mouvement dans l'espace-temps (du micro-détail⁸⁸ à la macro-structure⁸⁹). Les diverses expériences artistiques ainsi mentionnées ont légitimé ce que Paul Valéry avait ressenti à l'écoute des agissements d'Euterpe et d'Erato. En effet, grâce à « la Musique », il notait qu'on lui faisait « produire des mouvements », « développer l'espace à 3 ou 4 dimensions » ; on lui communiquait « des impressions quasi abstraites d'équilibres, de déplacements d'équilibres » ; on lui donnait « l'intuition du continu, des extrêmes, des moyennes – des émotions – même de la matière – du désordre interne – du hasard intime chimique » ; on le faisait « danser », « souffler », « pleurer », « penser »⁹⁰... affirmait-il.

Sur le plan de la réception binaurale, inspiré par quelques modèles concrets (Honegger, Stravinsky, Mantovani, Zanesi...) ou par quelques élucubrations plus

⁸⁶ Présentation de *Light Music* par Thierry de Mey (site Brahms Ircam : http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey#works_by_genre)

⁸⁷ Cf. BALLIF, Claude : « Points, mouvements »... *Op. Cit.*, tome II, p. 295.

⁸⁸ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Mouvances et mouvements dans la musique d'Honegger », Analyse des *Sept pièces brèves* pour piano, Mont Saint Aignan, dans *Les Cahiers du CREM* n°8/9, septembre 1988. Au sujet des courants d'énergie irriguant les écritures ornementales chez Pierre Boulez et la prolifération cellulaire chez Maurice Ohana, lire CASAGRANDE, Christophe : *L'Énergétique musicale*, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 51-76 et pp. 177-206. À propos de micro décalages d'ordre temporel et de gestes moteurs donnant dans le morcellement progressif de la texture sonore jusqu'à l'exhaure silencieuse, écoutez *Le Livre des trous* (2003) pour piano de Clara Maïda.

⁸⁹ « Une musique véritable fonde sur une harmonie distributive d'un rythme souverain, entre le temporel, le spatial et le temporel : fonds et formes du mouvement » (BALLIF, Claude : *Écrits... Op. Cit.*, tome I, p. 212). Auteur de plusieurs définitions du mouvement (*Écrits... Op. Cit.*, tome II, p. 199), ce compositeur théoricien a d'ailleurs écrit que « le mouvement en musique, c'est la forme perçue de la structure, que celle-ci prenne ses racines dans la matière ou dans un schéma abstrait » (BALLIF, Claude : *Écrits... Op. Cit.*, tome II, p. 51). Métaphoriquement parlant, on pourrait ressentir cette dimension en écoutant *Inside the movement* (2004), partition de Dmitri Kourliandski pour percussion, harpe, piano et contrebasse.

⁹⁰ VALÉRY, Paul : *Cahiers II*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1974, p. 933.

abstraites (Berg, Maïdra, De Mey, Trapani...), les divers artistes conviés pour la présente étude semblent avoir été séduits autant par des réalités agogiques d'ordre familier que par des rêves cinétiques passablement fous. Au fond, ayant lui aussi travaillé sur les idées de « déplacement » et de « changement de position », Merleau-Ponty écrivait qu'« il y a une conception objective du mouvement qui le définit par des relations intramondaines, en prenant pour acquise l'expérience du monde »⁹¹.

Dans ce registre, j'avancerai pour conclure que l'icône du mouvement constitue finalement pour l'homme l'*experientia* la plus fondamentalement primaire de son rapport psychologique⁹² et esthétique au monde.

Il y a précisément cent ans, le peintre néerlandais Piet Mondrian – futur auteur d'une toile intitulée symboliquement *Broadway Boogie-Woogie* – ne donnait-il pas cette ordonnance pertinente rappelant peu ou prou un fragment de l'éthique de Spinoza : « Mouvement est nécessité⁹³ » ?

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénomène de la perception*, Tel Gallimard, Paris, 1945, p. 309.

⁹² Cf. BOISSIERE, Anne : *Musique, Mouvement*, Manucius, Paris, 2014.

⁹³ MONDRIAN, Piet : « Les grands boulevards » [1920] in Luigi Russolo, dans *L'Art des bruits / manifeste de 1913*, Éditions Marguerite Waknine, Paris, 2013, p. 15 (pour la version en français).