

Cyril Délécraz ^{*1}^{*} Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL),
Université Côte d'Azur, France¹ Cyril.DELECRAZ@unice.fr

Pour une analyse historiographique des nouveaux gestes musicaux de la tradition savante occidentale entre 1850 et 1950 : le cas des années 1910-1920

RÉSUMÉ

Les années 1910-1920 constituent un terrain fertile pour étudier la notion de *nouveau geste musical*. Après avoir défini le cadre d'étude, il s'agira d'exposer des exemples d'œuvres où certains compositeurs semblent avoir posé des jalons pour la génération d'après-guerre, qui considère alors le geste comme paramètre de composition supplémentaire.

1. INTRODUCTION

De nos jours, tout mouvement peut devenir sonore pour peu que l'on utilise le bon capteur ¹. Cette mise en musique du corps est facilitée par la distribution toujours plus grandissante de produits et de logiciels grand public conçus à des fins ludiques ². Bien avant l'arrivée du numérique dans le monde musical, le son était indissociable du geste qui en est à l'origine ³. Le présent article traite de l'expression et de la fonction du geste du musicien en situation de jeu à travers la notion de *nouveau geste musical* ⁴. La quantité de disciplines dans lesquelles le *geste* est étudié ⁵ ainsi que la difficulté d'établir une définition normative ⁶ et une typologie du geste musical ⁷ révèlent la complexité d'une étude théorique unifiante. Un *geste musical* est ici défini comme étant un *mouvement du*

corps (membres, tronc, tête, expression faciale) du musicien sur scène, motivé par une intention ⁸.

Afin de qualifier un geste de nouveau, il faudrait avant tout qu'il existe une palette standard des gestes du musicien à partir de laquelle pourraient s'ajouter des gestes singuliers ⁹. Bien que chaque interprète possède sa propre signature gestuelle, cette palette existe déjà à travers un savoir-faire collectif nécessaire à la production du son (coup d'archet, position sur la touche, écart de doigts pour réaliser un grand intervalle, etc.). Dès lors, l'évolution d'un langage musical implique de nouvelles techniques de jeu qui nécessitent l'apprentissage de nouveaux gestes instrumentaux ¹⁰.

Nous pouvons nous demander plus généralement ce que peut bien représenter un nouveau geste musical ¹¹, et quand ou comment est-il le produit expressif de besoins artistiques au sein de l'histoire de la musique savante occidentale, en prenant en compte l'évolution du langage musical post-tonal à travers la lutherie électronique, les instruments mécaniques, les objets ou instruments détournés ainsi que les modes de jeu insolites. Pour ce faire, attardons-nous tout d'abord à cerner les enjeux de la période qui nous concerne, c'est-à-dire les années 1850-1950.

2. CADRE D'ÉTUDE

Après la seconde guerre mondiale, New York constitue un foyer artistique où s'établit une redéfinition et une réévaluation du corps de l'artiste. L'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, à travers la technique du *dripping*, consiste en la fixité de l'empreinte du geste spontané et l'implication complète du corps du peintre lors du processus de création. Les *happenings* d'Allan Kaprow intègrent des éléments disparates pour former une action faite de gestes spontanés mais éphémères, dans un espace différent de la scène théâtrale, tandis que le *Living Theatre*, influencé par les idées d'Antonin Artaud et le théâtre épique de Bertolt Brecht, sort de la « dictature exclusive de la parole » (Artaud 1985, 60) et sollicite une participation *in situ* des spectateurs en leur demandant d'inventer les solutions des

¹ Un capteur piézoélectrique pour détecter les mouvements de pression physique, un capteur de souffle pour mesurer la différence de pression entre l'air ambiant et l'air injecté, un capteur EMG pour récupérer la tension musculaire, un accéléromètre pour détecter les variations de mouvements, un gyroscope pour capter les inclinaisons des membres, etc.

² Voici une liste non exhaustive : Roger Linn LinnStrument (2011) ; Source Audio Hot Hand 3 (2012) ; Madrona Labs Soundplane (2012) ; Leap Motion (2013) ; Mogeas (2014) ; Seaboard Roli (2014) ; Myo Armband (2015) ; Phonotonic (2015) ; SmartFaust (2015) ; ACPAD (2015) ; Zoom ARQ (2016) ; Expressive E Touché (2016) ; Specktr (2017) ; McMillen K-Board Pro 4 (2017).

³ Quand bien même il pouvait être totalement disproportionné. Pensons par exemple à l'enfoncement d'une touche d'orgue comparé à la masse sonore que cela engendre dans une grande cathédrale.

⁴ Ce terme est utilisé pour le titre d'un colloque dont le rapport des actes se trouve en ligne (Wanderley 1997). C'est également le titre d'un ouvrage paru en 1999 (Genevois et De Vivo 1999).

⁵ Philosophie, sciences de l'éducation, anthropologie, danse, etc.

⁶ Le terme « geste musical » peut tout aussi bien désigner un motif rythmique spécifique d'une partition qu'une frappe sur une timbale.

⁷ De nombreuses typologies existent, comme celle de Martin Laliberté qui se base sur deux archétypes (voix et percussion) ou celle de Claude Cadoz qui se divise en trois : geste d'excitation (pincer une corde), geste de modification (tirer sur la corde), geste de sélection (poser ses doigts sur la touche).

⁸ Parfois, le mot « geste » sera utilisé dans son sens métaphorique, mais cela sera toujours signalé.

⁹ Associés aux techniques de jeu étendues, telles qu'on les qualifie habituellement.

¹⁰ Pensons par exemple aux positions de violon dans le répertoire de Niccolò Paganini ou bien aux grands écarts de doigts dans les pièces pour piano de Franz Liszt.

¹¹ Sur quels critères pourrait-on qualifier un geste musical de nouveau ? Sa complexité d'exécution ? Sa pérennité au sein du répertoire ? Sa relation de logique causale avec le son émis ? Son enseignement dans les conservatoires ?

spectacles. Les performances Fluxus des années 1960-1970 se construisent sur la production d'une action et l'immédiateté de son pouvoir signifiant¹², tandis que les Nouveaux Réalistes comme Niki de Saint Phalle ou Yves Klein mettent le geste au centre de leur processus de création et de leur finalité artistique, comme c'est le cas avec les tableaux-tirs et les anthropométries.

Dans le monde musical, le corps de l'interprète est également redéfini. Plusieurs tendances témoignent de cette situation. Premièrement, après la découverte de ce que pouvait apporter l'expérience du studio de Cologne, Paris ou Milan, la précision sonore que le compositeur désire obtenir atteint un tel point que ce dernier en vient à décrire le geste du musicien sur partition. Jacques Demierre résume cela en disant « [qu']à force d'étendre ces sons déjà élargis¹³, le geste s'est retrouvé entité musicale » (Demierre 1985, 101). Cette complexité s'observe par exemple chez Helmut Lachenmann¹⁴ ou Brian Ferneyhough¹⁵. En second lieu, certains compositeurs laissent une liberté de jeu à l'interprète — ce dernier peut même devenir une véritable thématique compositionnelle¹⁶ — voire au public, comme dans le cas de *Living Theatre*. Cette esthétique de l'ouverture¹⁷ émerge à New-York dans les œuvres d'Earle Brown, Morton Feldman et John Cage, ainsi qu'en Europe, chez Henri Pousseur, Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen. Il existe deux types d'ouverture :

1. La forme musicale n'est pas définitive — on parle alors de trajectoire mobile. Dans ce cas, soit le musicien décide du cheminement de l'œuvre, soit l'audience peut voter à main levée pour décider de la suite de la pièce¹⁸ ;
2. Une partie de la composition reste à inventer. Dans ce cas, le musicien participe d'une certaine manière au geste compositionnel, même si celui-ci demeure assujéti au geste esthétique premier : la trajectoire indéterminée¹⁹.

Troisièmement, le geste du musicien peut avoir des fonctions extra-sonores. Dans ce cas, ces éléments extra-musicaux — même s'ils ne sont parfois que fragmentaires — participent à l'effervescence d'un nouveau répertoire qui s'oppose d'emblée au genre opératique : le théâtre musical, dont Georges Aperghis est le chef de file français et Mauricio Kagel son homologue allemand. Ces gestes peuvent, entre autres, avoir

une fonction structurelle²⁰, humoristique²¹, sociale²² ou être un indicateur dramaturgique²³. De plus, l'apport des technologies en musique a permis une dissociation complète entre un son et le geste qui le produit, ainsi qu'une multiplication des nouveaux gestes instrumentaux. Dans les années 1950-1970, il semble donc que le geste soit devenu un paramètre musical supplémentaire et qu'il constitue une problématique essentielle pour les compositeurs d'avant-garde.

Puisque la notion de nouveau geste musical est constante dans la seconde moitié du XX^e siècle, on peut se demander de quelle manière elle peut être envisagée au siècle précédent. Avant le milieu du XIX^e siècle, un nouveau geste musical reste principalement la conséquence d'une nouvelle lutherie, comme la création du cor de basset au XVIII^e siècle, ou celle du saxophone dans la première moitié du XIX^e, qui impliquent l'un et l'autre une nouvelle façon de jouer. Un nouveau geste peut aussi être le produit d'une dérivation organologique, tel l'ajout de clés sur la clarinette durant le XVIII^e siècle. En outre, l'évolution naturelle du langage tonal a entraîné de nouveaux gestes musicaux²⁴. Cependant, cela concerne le développement d'une maîtrise gestuelle acquise plutôt que le renouvellement ou l'extension de la palette des gestes du musicien.

Après le milieu du XIX^e siècle, la problématique est différente pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les avancées scientifiques dans le domaine de l'électricité se traduisent musicalement par la naissance d'une nouvelle lutherie²⁵. Ensuite, certains enjeux artistiques rompent avec la tradition du concert. Par exemple, l'esprit Dada entraîne la mise en scène d'objets externes en favorisant la prise de légèreté et l'humour²⁶, tandis que les futuristes font l'éloge du bruit et lui dédient de véritables machines, qu'ils dénomment bruiteurs. Le courant expressionniste se traduit quant à lui par de nouveaux modes d'expression musicale, comme le *Sprechgesang*. De plus, des pratiques de jeu alternatives, comme celles du gamelan, sont révélées aux compositeurs occidentaux par les expositions universelles. C'est également l'avènement d'une première mémoire sonore concrète, sur rouleau de cire, qui requiert de nouveaux gestes, ceux de la technique du son. Finalement, les enjeux sonores et formels de la post-tonalité, qui animent par exemple Béla Bartók ou Henry Cowell, entraînent de nouvelles façons de jouer sur les instruments conventionnels de

¹² Voir à cet effet le *Fluxus Performance Workbook* (Friedman, Smith et Sawchyn, 2002).

¹³ L'auteur fait ici référence aux générateurs de sons et aux techniques issues de la musique concrète.

¹⁴ La partition de *Pression* (1969) contient des indications graphiques en ce qui concerne la position des doigts sur la touche du violoncelle.

¹⁵ La pièce *Time and Motion Study 2* (1975) comporte plusieurs niveaux d'écriture parmi lesquels le musicien se retrouve contraint de faire des choix car il ne peut pas tout jouer simultanément. Il y a donc l'idée d'une saturation corporelle.

¹⁶ Pensons aux *Sequenze* de Luciano Berio ou à la collaboration entre John Cage et David Tudor.

¹⁷ Nous faisons ici référence au sens qu'Umberto Eco lui a donné, à savoir la pluralité de signifiés pour un seul signifiant et dont l'ambiguïté constitue une fin en soi (Eco 2015).

¹⁸ Comme dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur.

¹⁹ Il peut même exister des cas où l'audience participe indirectement au projet musical, comme dans *J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort* de Luc Ferrari, où le geste du spectateur est littéralement imité par les musiciens de la scène.

²⁰ Comme dans *Circles* (Luciano Berio, 1960), dont la forme est explicitement bâtie sur l'alternance de passages musicaux et musicaux-théâtraux.

²¹ Dans *Dressur* (Mauricio Kagel, 1977), un des exécutants doit, à un moment précis de la partition, faire semblant de donner un coup de chaise à un autre performeur.

²² Dans la cinquième scène des *Sept crimes de l'amour* (Georges Aperghis, 1979), les trois musiciens doivent se tourner le dos mutuellement et chacun doit être « concentré sur son travail » afin de pointer du doigt les éventuels problèmes de communication entre divers protagonistes d'un ensemble musical.

²³ Dans *Auftakte, sechshändig* (Mauricio Kagel, 1999), un des percussionnistes doit chercher dans un sac la baguette qu'il a perdue. Tout cela est noté précisément sur la partition.

²⁴ Il suffit de penser à l'énorme évolution de la technique pianistique entre les sonates pour piano de Mozart et les *Études d'exécution transcendante* de Liszt.

²⁵ Signalons qu'il y a d'emblée un écart énorme entre le nombre d'instruments fabriqués et leurs implications dans l'écriture musicale. À ce sujet, consulter le site internet <<http://120years.net/>>.

²⁶ On peut penser au ballet *Parade* d'Erik Satie.

l'orchestre romantique. Il s'agit là non pas d'une extension de gestes acquis (écart de doigts, dextérité), mais bien de véritables techniques de jeu étendues (cluster, pizz Bartók, etc.).

Les années 1850-1950 constituent donc un terrain fertile pour l'étude des nouveaux gestes musicaux. Cette historiographie permettrait de cerner différents enjeux de la fonction du geste du musicien dans la première moitié du XX^e siècle, avant que celui-ci ne devienne un conteneur d'informations essentiel pour la compréhension d'une forme musicale scénique. Voici, pour commencer, quelques jalons concernant les nouveaux gestes musicaux au cours des années 1910-1920.

3. JALONS

3.1 Henry Cowell

Parmi les compositeurs d'avant-garde des années 1910, Henry Cowell joue un rôle charnière. Dans la pièce pour piano composée en 1914 et intitulée *Dynamic Motion*, il veut faire entendre à l'audience des masses sonores dissonantes regroupées par paquets (ou clusters). Bien qu'ayant été lui aussi influencé par le futurisme, ce trait d'écriture est différent de celui de Léo Ornstein, qui se servait principalement de clusters comme ornementation. La partition de Cowell donne au cluster un statut autonome. Ce dernier devient la matérialisation de l'idée esthétique de la pièce — la représentation du métro new-yorkais — qui, puisqu'elle implique l'investissement du corps entier de l'interprète, requiert toute l'attention de l'audience. La densité spectrale va de pair avec la spectacolarité du geste, qu'il soit réalisé avec la paume, le poing ou bien à l'aide de l'avant-bras. Il ne s'agit pas d'une nouvelle combinaison de doigts pour réaliser un n-ième accord non classé, mais d'un nouveau geste qui demande un certain apprentissage avant d'être réalisé correctement. Cette utilisation du cluster témoigne également d'un geste esthétique global dont le peu d'importance accordé au paramètre de la hauteur renvoie au futurisme²⁷. On comprend mieux pourquoi la pièce se nomme « mouvement dynamique ». En plus de valeurs descriptives et formelles, on y trouve une connotation explicite de l'activité gestuelle de l'instrumentiste devant son piano lorsque qu'il effectue par exemple des trajectoires entre micro- et macro-clusters. Dans ce cas, les gestes les plus introvertis possèdent, par contraste, encore plus de poids rhétorique. Dans cette même pièce, le compositeur utilise les résonances harmoniques par sympathie pour créer des halos sonores. Bien que l'on trouve déjà cette pratique de manière anecdotique chez Robert Schumann (à la fin de l'intermezzo du *Carnaval*), il s'agit bien ici d'un nouveau geste musical dans la mesure où, *a priori*, un pianiste n'enfonçait jamais les touches aussi lentement de sorte que les marteaux pressent doucement les cordes au lieu de les frapper. Le geste d'enfoncement des touches est atténué à tel point qu'il change sa fonction de base, frapper les cordes, en une autre : modifier le rendu sonore par renforcement spectral, à la manière des jeux d'orgue. Ce geste délicat et silencieux peut être caractérisé selon la typologie établie par Cadot (1994). Il s'agit d'un geste d'excitation instantané (comme frapper sur une percussion) qui devient un geste de modifica-

²⁷ On est en effet en mesure de se demander si le champ des hauteurs qu'occupe un cluster ne pourrait pas être décalé sans que la composition soit altérée, contrairement à l'accord de 10 sons du *Prométhée* d'Alexandre Scriabine.

tion structurelle (comme mettre une sourdine). Par ailleurs, c'est également Cowell qui favorise la manipulation du jeu des cordes dans le corps de l'instrument. Dans *Aeolian Harp*, le musicien doit, à l'intérieur du piano, pincer ou balayer les cordes avec sa chair ou son ongle. Même si le geste est spectaculaire, c'est-à-dire qu'il se donne à voir, les motivations sont avant tout de l'ordre du timbre. Ce nouveau mode de jeu deviendra monnaie courante dans les musiques d'après-guerre.

3.2 Alternatives à l'opéra

3.2.1 Arnold Schoenberg

Dans les années 1910, Arnold Schoenberg est décrit comme traversant une période expressionniste atonale. Pour ses monodrames *Erwartung* et *Die glückliche Hand*, le compositeur viennois use de formes courtes, sans entracte. La mise en musique du recueil de poèmes d'Albert Giraud dans *Pierrot lunaire*, pour voix d'homme ou de femme, est écrite dans cette veine. En dehors de son instrumentation insolite (piano, flûtes, clarinettes et cordes), cette œuvre se distingue bien entendu par la technique du *Sprechgesang*. Cette manière de chanter originale pour ce répertoire — mais dérivant de la diction des artistes de cabaret — s'inscrit au sein d'exigences artistiques qui dictent le geste compositionnel, à la fois expressionniste²⁸ (thème de la nuit, de l'angoisse, de la peur et de la folie) et symboliste (thème de la mort, du rêve et du crépuscule). Ce nouveau mode de jeu est décrit explicitement par Schoenberg dans la préface de la partition. Bien qu'une définition exacte du « geste vocal » soit délicate, on admet, par exemple, que le mode d'émission « chuchoter » est différent de « marmonner » ou de « chanter ». Ici, le fait « d'adhérer au rythme comme si c'était chanté » et « d'abandonner aussitôt la hauteur une fois atteinte en montant ou descendant » (Schoenberg 1994, 54) décrit une nouvelle manière d'interpréter un texte au milieu de cette tradition musicale. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle certaines chanteuses de l'époque (comme Marya Freund) avaient du mal à effectuer ce geste vocal particulier, dont la réalisation passait nécessairement par un détachement de la technique de chant habituelle (Wood 1946, 5).

Dans *Die glückliche Hand*, le compositeur veut « faire de la musique avec les moyens de la scène » (Bosseur 2006, 39). On trouve en effet dans la partition tout un ensemble de règles, indiquant par exemple que la scène doit être presque entièrement sombre ou bien que l'homme doit avoir le visage contre le sol. Le compositeur demande également aux exécutants d'effectuer des actions²⁹. L'homme doit alors « se lever d'un seul coup » ou se tenir droit, la femme doit « prendre une tasse dans la main droite », etc. À travers *Die glückliche Hand*, dès les années 1910, Arnold Schoenberg réalise une synthèse d'éléments d'égale valeur (musique, lumière, gestes). Cette idée se retrouve en partie dans la définition du théâtre musical contemporain qu'en donne Jean-François Trubert³⁰. Le com-

²⁸ Il s'agit de la période où le compositeur peint *Der rote Blick* (1910), autoportrait typiquement expressionniste.

²⁹ Cette pratique deviendra habituelle dans les œuvres du théâtre musical contemporain, que ce soit par exemple chez Mauricio Kagel (*Acustica*, *Auftakte*, *sechshändig*, *Dressur*), Georges Aperghis (*Les sept crimes de l'amour*, *Le corps à corps*) ou Luciano Berio (*Circles*).

³⁰ « Le théâtre musical est un genre désignant les œuvres des compositeurs de la jeune génération d'après-guerre, qui utilisent comme matériau des situations, des événements, des éléments extramusicaux — le corps, le

positeur affirme à propos de l'œuvre « [qu']il doit être clair que les *gestes*, les *couleurs* et la *lumière* ont été traités ici pareillement à des sons » (Bosseur 2006, 39).

3.2.2 Renard

Lorsqu'Igor Stravinsky dit qu'il « hai[t] l'opéra » et que « la musique peut être liée au geste, non à la parole » (Bosseur 2008, 16), il fait bien sûr référence à ses ballets, mais également à ses deux pièces théâtrales basées sur le recueil de contes populaires russes d'Alexandre Afanassiev.

Dans *Renard*, les acteurs entrent, sortent de la scène et effectuent des actions spécifiques³¹ au son de la musique. Ces éléments de mise en scène montrent l'intérêt que le compositeur éprouve pour les éléments visuels que le spectateur perçoit durant la représentation. Pour la même raison, il indique dans la partition que les chanteurs doivent être disposés dans la fosse durant toute la fable. L'orchestre est relégué au second plan — comme dans les ballets — afin de placer les gestes des danseurs, acrobates ou clowns au-devant de la scène. Par son instrumentation incluant le cymbalum, cette pièce contient également de nouveaux gestes instrumentaux. Elle comporte aussi un geste vocal inhabituel, « hurler de toutes ses forces », qui représente l'étranglement du renard, cela afin de marquer précisément le climax de la pièce, le moment où tout bascule.

3.2.3 L'Histoire du soldat

L'*Histoire du soldat* constitue un jalon important du théâtre musical de la première moitié du xx^e siècle. Elle porte en germe quelques idées qui seront à la base du nouveau répertoire de scène des années 1960, comme la dissociation des éléments scéniques et l'économie des moyens. Par exemple, le récitant ne peut pas incarner un personnage en particulier mais doit au contraire avoir un point de vue externe, en narrant des idées qui concernent tel ou tel personnage. Pour le compositeur, « la vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur » (Stravinsky 1962, 365). Quand bien même ces gestes ne sont pas présents physiquement, ils le sont métaphoriquement à travers l'idée de la musique de danse. Ainsi, la pièce contient un trio tango-ragtime-valse qui apporte une « physicalité dansée » (Desvaux 2014, 232) à ce récit. L'*Histoire du soldat* renferme également des techniques instrumentales particulières, comme des coups de cymbale arrêtées ou encore le jeu de clarinette si personnel et novateur que le compositeur développera plus tard dans ses *Trois pièces pour clarinette solo*.

3.3 Futurisme

3.3.1 Luigi Russolo

Dès le début du futurisme, Filippo Tommaso Marinetti invoquait l'idée d'une musique faite de bruits et non d'harmonies : « À bas les harmonies musicales ! Vivent les bruits. À eux seuls ils constituent le plus beau concert » (Russolo 2014, 19). Bien que Francesco Balilla Pratella eût essayé d'inventer une musique futuriste, c'est bien Luigi Russolo qui concrétisa au mieux les idées du manifeste.

Le premier concert public de Russolo a eu lieu en avril 1914 à Milan. On y trouve cinq pièces qu'il décrit comme des « réseaux de bruits » (Russolo 2014, 30). L'une d'entre elles se nomme *Risveglio di una città*. La partition est écrite graphiquement³², avec une portée simple ou double pour chacune des machines créées pour imiter les sons urbains. Le fait de construire un objet physique, de le nommer en fonction de son timbre (glouglouteur, ronronneur, hululeur, crépiteur, etc.) et de lui dédier une portée sur partition montre une volonté de poser les bruiteurs comme des instruments à part entière. Techniquement, il ne s'agit que de boîtes comportant des boutons, réglettes et manivelles, et il n'y a pas d'éducation spécifique à recevoir pour en « jouer ». On remarquera cependant que cette fascination pour les machines industrielles va jusqu'à la reproduction de gestes d'usine en situation de concert, qui déshumanise l'instrumentiste en rejetant une part de son « potentiel vital », tout comme les métiers de l'industrie engloutissent ceux de l'artisanat.

3.3.2 Georges Antheil

Le thème futuriste de la mécanisation apparaît plusieurs fois dans les œuvres de George Antheil, comme dans sa deuxième sonate pour piano, sous-titrée *Airplane*, ou son *Ballet mécanique*. Ce dernier est initialement écrit pour xylophones, percussions, pianos, mais également sonnettes électriques, hélices d'avions en métal ou en bois et 16 pianolas, dont la coordination s'est soldée par un échec lors de la première. Ces pianos mécaniques permettent au compositeur de s'affranchir des limites physiologiques du corps humain. Il transforme le piano en véritable percussion, avec des rythmes droits et soutenus, sans véritables combinaisons complexes de hauteurs ou de rythmes. Dans un fragment composé en 1925 pour son opéra inachevé nommé *Cyclops* et basé sur un épisode d'*Ulysse* de James Joyce, le compositeur met en scène un objet iconique de la musique : le gramophone. L'idée compositionnelle était une sorte d'approfondissement du *Ballet mécanique*, où la place des instruments mécaniques (pianolas, sirène, sonnettes et moteurs électriques) y serait décuplée. En début de partition, le compositeur indique clairement son idée de contrôler le son des pupitres de l'orchestre « à la console » (Martin 1999). Avec cette véritable ébauche de pièce mixte, le compositeur se situe clairement dans une démarche de progrès et d'avant-gardisme. Il fantasmait autant qu'Edgard Varèse à l'idée que les machines pourraient un jour répondre à ses exigences³³. Pour lui, la mécanicité en musique était ce qui se faisait de plus contemporain. Dans un texte publié en 1928, il écrit : « je crois qu'il y aura bientôt des machines électriques capables de reproduire automatiquement n'importe quelle onde sonore, ce qui ne fera pas seulement remplacer le vieil orchestre, mais créera également chaque son sur terre que l'oreille est capable d'entendre. Pour le moment, nous devrions nous préoccuper de plus en plus des instruments mécaniques [...] il se pourrait bien que nous utilisions des machines dans un avenir proche » (Antheil 1928, 126).

geste, la voix, la scénographie, la lumière —, concomitamment ou non à une intrigue ou à une conduite dramaturgique, et dont l'aspect visuel et gestuel devient une composante essentielle » (Trubert 2013, 1269).

³¹ Comme « attraper la queue du renard ».

³² Tout comme l'était celle de Joseph Hémard intitulée *Oublions le futur, veux-tu*, parue en 1913 dans le journal humoristique *Fantasio*.

³³ Par ailleurs, le piano de *Ionisation* n'est utilisé que pour son potentiel percussif.

3.4 Les ballets

3.4.1 Erik Satie

Le ballet *Parade*, sur une musique d'Erik Satie, une intrigue de Jean Cocteau, une chorégraphie de Léonide Massine et un décor de Pablo Picasso, fait partie des œuvres poly-expressives de l'entre-deux-guerres. Ce qui nous intéresse est la mise en scène d'objets *a priori* extérieurs au monde musical, comme une machine à écrire, un pistolet, des sirènes ou encore une roue de loterie. Même si, pour des raisons techniques, ces bruits ont dû pour la plupart être abandonnés pour la première, il n'en reste pas moins qu'ils faisaient partie du projet initial. De ce fait, les percussionnistes doivent réaliser des gestes certes relativement élémentaires, mais malgré tout inhabituels dans le domaine de la musique, comme tirer sur une gâchette ou tourner une manivelle. La technique en soi importe peu. Il s'agit plutôt d'un geste esthétique global aux tendances futuristes et réalistes. Les « trompe-l'oreille » (Harbec 1987, 89), comme les appelle Jean Cocteau, agissent tels de véritables collages cubistes pensées en réaction à la musique wagnérienne et debussyste. À travers l'image du cirque, ils évoquent l'ambiance réaliste d'une vie quotidienne urbaine.

3.4.2 Les Ballets russes

Dans ses chroniques, Igor Stravinsky confesse qu'il préfère le ballet à toute autre forme d'art scénique, comme l'opéra. Même si le répertoire des Ballets russes ne se limite pas à la musique du compositeur russe, on retient de lui une écriture musicale dérivant du geste, en l'occurrence celui du danseur. Son physicalisme musical, que l'on trouve par exemple dans l'obsession pour le rythme — en particulier dans *Le sacre du printemps* (1913) — se retrouve chez tous ses contemporains : George Antheil (*Ballet mécanique*, 1924), Edgard Varèse (*Amériques*, 1926), Iannis Xenakis (*Metastasis*, 1955), etc.

3.5 Kurt Schwitters

Kurt Schwitters est un électron libre du mouvement Dada. À la fois sculpteur et peintre, il a également composé des textes uniquement pour leur potentiel phonétique. *L'Ursonate*, bien que ne possédant pas de sens unifiant, contient toute la musicalité et toute la théâtralité présente dans chaque phonème et leurs enchaînements. Même s'il ne fait pas partie du cercle de compositeurs d'avant-garde de l'époque, il reste malgré tout un précurseur d'une esthétique phonétique du sonore que l'on trouvera plus tard chez Luciano Berio, Georges Aperghis ou John Cage, et, dans une toute autre mesure, chez Pierre Schaeffer en ce qui concerne le fonctionnement de l'écoute réduite.

3.6 Béla Bartók

L'Allegro barbaro de Béla Bartók constitue un exemple symptomatique de l'influence de la musique mécanique dans la composition pianistique. Dans cette courte pièce, le musicien assure une régularité métrique lors de ses frappes sur le clavier. Cette mécanisation fait partie intégrante de l'émergence des nouvelles machines musicales. Contrairement aux futuristes qui sont plus pragmatiques (pensons par exemple à *Pacific 231* d'Arthur Honegger), Bartók leur préfère la physicalité du geste. Dans une conférence publiée en 1937 qui s'intitule « La musique mécanique », le compositeur hongrois affirme que « la

musique de piano est déjà plus ou moins mécanisée » (Bartók 2006, 238).

4. DISCUSSION

Dans chacun des exemples présentés ci-dessus, les nouveaux gestes musicaux sont le fruit d'une intention esthétique à chaque fois différente, que ce soit l'imitation de la mécanisation (Antheil, Bartók), l'humour (Satie), le réalisme (Cowell), la sublimation du bruit (Russolo), l'instabilité psychologique (Schoenberg) ou bien l'obsession pour le geste vu (Stravinsky, Schoenberg).

D'une manière générale, on peut discerner quatre typologies de nouveaux gestes musicaux. Tout d'abord, ceux issus des techniques de captation et de reproduction sonore. Il s'agit des gestes sur pianos mécaniques, requis par exemple dans les études de Conlon Nancarrow, celle d'Igor Stravinsky ou dans la *Toccata* de Paul Hindemith ; tout autant que ceux relatifs aux gramophones et tourne-disques, ou bien la radio elle-même, lorsque par exemple John Cage continue d'explorer les événements aléatoires dans *Music Walk*. Il s'agit de gestes techniques hors-scène, relatifs à l'enregistrement studio, qui deviennent scéniques — et donc chargés de sens — lorsqu'ils sont intégrés dans la partition. Dans ce dernier cas, la musique de tradition savante occidentale n'y répond que de manière anecdotique — citons *Pini di Roma* d'Ottorino Respighi, *Cyclops* de George Antheil et *Imaginary Landscape 1* de John Cage.

Deuxièmement, l'introduction d'objets externes à l'orchestre symphonique romantique, ce que Bernard Sève nomme les « *ready-made* organologiques » (Sève 2013, 184), qu'il place dans la famille des « instruments frontaliers ». D'un point de vue technique, ces gestes peuvent être élémentaires, comme introduire un bâton dans une hélice (*Ballet mécanique*) ou bien experts, tels les coups de marteau dans la Sixième Symphonie de Gustav Mahler. Cette catégorie contient par exemple la machine à écrire d'Erik Satie, les plaques d'acier d'Alexandre Mossolov, le bol d'eau de John Cage ou bien les sirènes d'Edgard Varèse. La justification de l'emploi de ces objets est principalement d'origine futuriste, dans la démonstration de la puissance mécanique, dadaïste pour l'humour et la légèreté, mais aussi simplement esthétique, par emphase de leur « valeur d'exposition » (Benjamin 2011, 186).

Troisièmement, les nouveaux instruments de la lutherie électronique. Le propos devient pertinent dans la mesure où ce n'est pas seulement le timbre qui est original, mais également le jeu du musicien. Voilà pourquoi le Télharmonium de Thaddeus Cahill, se bornant à la reproduction du répertoire de l'époque à l'aide de ses claviers, n'est pas significatif. En revanche, le jeu du thérémine et celui de la bague des Ondes Martenot induisent de véritables nouveaux gestes musicaux. Les bruiteurs de Russolo, bien que ne fonctionnant pas à l'électricité, peuvent appartenir à ce groupe de par leur caractère expérimental, avec malgré tout une différence esthétique de taille : il s'agit de machines mimétiques destinées à musicaliser les bruits environnants de la ville et les faire accepter en tant que tels.

Dernièrement, les techniques de jeu étendues. Ces nouveaux modes de jeu, comme le pizz Bartók ou le *flutterzung*, sont devenus monnaie courante dans les compositions d'après-guerre. Par exemple, le *cluster* d'Henry Cowell, indissociable de l'évolution du langage musical, est devenu pé-

renne. Il est considéré comme un mode de jeu standard pour l'écriture pianistique. On le retrouve chez Béla Bartók, Karlheinz Stockhausen, John Cage, György Ligeti ou encore George Crumb. On peut également citer les résonances par sympathie du piano (Bartók, *Mikrokosmos* et *Bagatelles* ; Stockhausen, *Klavierstücke*), le *Sprechgesang* (chez Alban Berg ou Bernd Alois Zimmermann), les bruits de clés (chez Edgard Varèse), les cordes pincées du piano (utilisées par Cage), le *col legno* (présent chez Modeste Moussorgski ou Dmitri Chostakovitch), etc.

5. CONCLUSION

Ce premier travail montre que, dans des esthétiques à chaque fois différentes, la palette de gestes du musicien s'est agrandie bien avant les années 1950, période à partir de laquelle se situent par exemple les œuvres de Karlheinz Stockhausen, le théâtre instrumental de Mauricio Kagel ou les *sequenze* de Luciano Berio. La principale différence entre un nouveau geste musical des années 1910-1920 et un autre des années 1950-1970 est que le compositeur d'après-guerre peut penser le geste avant le son (en vertu de ses qualités extra-sonores, notamment sociales, esthétiques, etc.), ce qui semble ne pas être le cas au début du siècle (où le geste, bien qu'il puisse posséder des qualités extra-sonores, est avant tout le résultat d'une motivation de l'ordre du timbre), sauf chez Stravinsky et Schoenberg, où on perçoit une sensibilité particulière pour la mise en scène de leurs propres pièces.

À ce niveau, nous pouvons définir provisoirement un nouveau geste musical comme étant un *mouvement en situation de jeu réalisé dans une intention de nature acoustique ou esthétique, pouvant éventuellement être muet, et qui se standardise ou se développe au sein d'un répertoire musical*. Par exemple, la sirène est admise dans l'instrumentarium du pupitre de percussions tandis que la machine à écrire sur scène demeure un cas anecdotique. Comme toute définition, il existe bien entendu des cas d'appartenance hybrides. Par exemple, le marteau dans la Sixième Symphonie de Gustav Mahler n'engendre pas de suite. Il s'agit d'un geste d'expert, unique, spectaculaire, qui doit nécessairement être considéré comme un geste insolite de la musique.

Les années 1930 constituent également une période intéressante à analyser selon la notion de nouveau geste musical. On observe plusieurs esthétiques, comme celle qui concerne le *Gestus* chez Kurt Weill et Bertolt Brecht (*L'opéra de quat'sous, Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*) ou celles présentes dans le nouveau répertoire pour percussions créé par Edgard Varèse (*Ionisation, Ecuatorial, Densité 21.5*), John Cage (*Quartet, Trio, First Construction in Metal*) et Lou Harrison (*Bomba, Concerto pour flûte et percussions, Symphonie n° 5*).

6. PERSPECTIVES

Pour finir, voici quelques propositions en ce qui concerne des catégories esthétiques du geste musical en situation de jeu après 1950.

Il est possible de définir une famille de gestes muets. Dans *Con Voce* de Mauricio Kagel, ce silence traduit l'état d'impuissance des habitants de Prague face à l'invasion soviétique de 1968. Dans *Les sept crimes de l'amour* de Georges Aperghis, ces gestes mimiques soulèvent le problème du manque de communication entre les instrumentistes. En re-

vanche, dans *Circles* de Luciano Berio, le geste d'attaque que la chanteuse doit exécuter assure une fonction structurante. Par ailleurs, certains compositeurs pratiquent une esthétique de la dissociation du geste. Par exemple, les *Maulwerke* de Dieter Schnebel sont un démantèlement du processus d'émission vocale. Luciano Berio, dans *Gesti*, sépare les différents gestes d'une flutiste (clés, souffle) pour les refondre ensemble de manière progressive. Dans *Aphasia*, le compositeur Mark Applebaum écrit une pièce où le performeur doit réaliser des gestes sur une bande audio de façon très synchrone. Une autre catégorie esthétique pourrait être celle de la polyphonie de gestes. Cela concerne par exemple *Musiques de table* de Thierry de Mey, *Hierophonie V* de Yoshihisa Taira ou bien *I funerali* de Francesco Filidei.

Dans une transcription de notes préparatoires de Luciano Berio pour une conférence donnée en 1967 à Harvard qui s'intitule « On Vocal Gesture ³⁴ » (Berio 2013, 58-70), on remarque que le compositeur italien conçoit la musique de scène comme un processus multiparamétrique. Selon lui, la scène de l'acteur est une source qui émet des signes auditifs (textes, intonations, bruits) et visuels (maquillage, coiffure, costumes, masques, expression faciale, gestes, mouvements, accessoires, décor, lumière) que le théâtre musical permet de mettre en lien. Le compositeur agence donc ces matériaux pour créer une œuvre musicale scénique. Dans tous les cas, les pièces contemporaines où le geste est utilisé comme paramètre de composition supplémentaire requièrent une analyse multimodale afin de rendre compte de leur « poly-expressivité » (Langlois 2012, 31) et de leur implication concernant l'expansion de la *gestosphère* ³⁵ du musicien.

MOTS-CLÉS

Geste musical, nouveau, théâtre musical, mode de jeu.

RÉFÉRENCES

- ANTHEIL (George), 1928, « Music Tomorrow », *Transition*, 10, p. 123-126.
- ARTAUD (Antonin), 1985, *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)
- BARTÓK (Béla), 2006, « La musique mécanique », dans *Écrits*. Genève, Contrechamps, p. 237-248.
- BENJAMIN (Walter), 2011, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée », dans *Écrits français*. Paris, Gallimard, p. 147-220.
- BERIO (Luciano), 2013, « Dal gesto vocale », dans DE BENEDICTIS (A. I.), dir., *Scritti sulla musica*. Turin, Giulio Einaudi, p. 58-70.
- BOSSEUR (Jean-Yves), 2006, *Musique et arts plastiques : interactions au XX^e siècle*. Paris, Minerve.
- , 2008, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*. Paris, Minerve.
- CADOZ (Claude), 1994, « Le geste canal de communication homme/machine : la communication 'instrumentale' », *Technique et Science informatiques*, 13, n° 1, p. 31-61.
- DEMIERRE (Jacques), 1985, « Mauricio Kagel entre théâtre et musique », *Contrechamps*, 4, p. 100-106.

³⁴ Que l'on peut trouver à la Fondation Sacher (Bâle, Suisse) dans le microfilm 11.1 (p. 40).

³⁵ C'est-à-dire l'ensemble des mouvements du musicien, avec toute la portée signifiante et symbolique dont ils sont porteurs (Godard, Dobbels et Rabant, 1994, 65).

- ECO (Umberto), 2015, *L'œuvre ouverte*. Paris, Points.
- FRIEDMAN (Ken), SMITH (Owen), et SAWCHYN (Lauren), dir., 2002, *Fluxus Performance Workbook*, <https://issuu.com/dylan_k/docs/fluxus-workbook/6>, accédé le 25/04/2023.
- GENEVOIS (Hugues) et DE VIVO (Raphaël), dir., 1999, *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille, Parenthèses.
- GODARD (Hubert), DOBBELS (Daniel), et RABANT (Claude), 1994, « Le geste manquant : entretien avec Hubert Godard », *Revue internationale de psychanalyse*, 5, p. 63-75.
- HARBEC (Jacinthe), 1987, *Parade : les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- LANGLOIS (Philippe), 2012, *Les cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma, archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris, Éditions MF.
- MARTIN (Paul), 1999, « Mr. Bloom and the Cyclops: Joyce and Antheil's Unfinished 'Opera Mécanique' », dans KNOWLES (D. G. S.), dir., *Bronze by Gold : The Music of Joyce*. New York (NY), Routledge, p. 91-105.
- RUSSOLO (Luigi), 2014, *L'art des bruits*. Paris, Allia.
- SÈVE (Bernard), 2013, *L'instrument de musique : une étude philosophique*. Paris, Seuil.
- SCHOENBERG (Arnold), 1994, *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*. New York (NY), Dover.
- TRUBERT (Jean-François), 2013, « Théâtre musical et théâtre instrumental », dans DONIN (N.) et FENEYROU (L.), dir., *Théorie de la composition musicale au xx^e siècle*, vol. 2. Lyon, Symétrie, p. 1269-1295.
- WANDERLEY (M. Marcelo), 1997, *Les nouveaux gestes de la musique*. Rapport interne, Paris, IRCAM. (<<http://recherche.ircam.fr/analyse/wanderle/Gestes/Externe/nouveauxgestes.pdf>>, accédé le 25/04/2023.)
- WOOD (W. Ralph), 1946, « Concerning 'Sprechgesang' », *Tempo*, 2, p. 3-6.