



**HAL**  
open science

## Musique, performances et limites

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Musique, performances et limites. 2019. hal-02307765

**HAL Id: hal-02307765**

**<https://hal.science/hal-02307765>**

Preprint submitted on 7 Oct 2019

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

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

# Musique, performances et *limites*

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

**Abstract :** Les performances font l'objet ici d'une brève typologie. Le maître mot reste cependant « limite ». Certaines en effet repoussent leurs limites temporelles (performances « marathons »), d'autres les limites de l'organologie, du concert. Ou l'on taquine les frontières séparant anciennement mondes « populaire » et « savant ». Un consensus « performatif mou », une tendance au *turntablisme*, propre au XXI<sup>e</sup> siècle, voit couramment fleurir des performances partielles au sein d'œuvres non performatives (et « savantes »).

Ce texte fut rédigé en 2013, puis publié sous le titre « Musique, performances et limites au XXI<sup>e</sup> siècle », *O chiado da dramaturgia e da performance*, Lisboa, Arte na Esfera Publica, 2014, p. 112-129. En voici une version modifiée (septembre 2019).

Mentionnons d'emblée que la musique sera ici envisagée du point de vue de la musicologie, non des arts plastiques. Les performances musicales seront donc surtout exposées quand elles seront produites par des gens qui se pensent eux-mêmes « compositeurs » plutôt que plasticiens<sup>1</sup>. Il semble difficile, certes, de tenir toujours cette ligne de conduite dont le but est de rester dans son domaine de compétence, son vocabulaire. Car les arts plastiques, d'une part, se sont emparés du médium du son, de façon courante au moins depuis les années 2000. Et surtout, au préalable, les réels inventeurs du type de performance « *turntablist* » semblent plasticiens. Rappelons que Christian Marclay (artiste suisse né en Californie en 1955, qu'on peut dire aussi bien compositeur)<sup>2</sup> utilise les platines vinyles d'une façon performative dès le milieu des années 1970, avant le hip-hop. Il nous semble donc difficile de l'ignorer.

Depuis que la musique est liée à la notion de concert, soit au moins depuis le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, son aspect performatif est implicite et comme nécessaire. La

---

<sup>1</sup> Si tant est que ces derniers fassent la distinction et quand bien même certains prétendus « artistes » (plutôt que musiciens) seraient engagés principalement dans un art devenu pour eux sonore.

<sup>2</sup> Cependant, ce qui imposera finalement le statut d'artiste sera une reconnaissance en tant que tel, définitivement par le biais du Lion d'or du meilleur artiste obtenu à la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise pour *The clock* (2010).

<sup>3</sup> Auparavant, il est possible que la musique instrumentale ait été plutôt pensée comme un jeu de société destinée aux instrumentistes eux-mêmes, ou à la danse, ou à engendrer une « l'ambiance », un « agrément » en tant que complément pour les soirées des puissants. Quant à la musique vocale, elle est fondamentalement liée, dans son développement polyphonique, à l'Eglise et donc à l'accompagnement de l'office religieux plutôt qu'à se produire de façon indépendante de lui, en « concert ».

notion de virtuosité instrumentale, voire aussi vocale, s'est d'ailleurs développée depuis cette même époque (le baroque) et a renforcé cet aspect performatif en tant que théâtral, spectaculaire, événementiel « en temps réel », focalisation sur l'instant présent, caractéristiques souvent associées, on le verra, à la notion de performance de façon plus récente. En fait, il est possible que la musique savante, en tant qu'écrite, ait tenté de faire croire qu'elle pouvait se réduire à cette écriture à mesure que celle-ci devenait plus complexe et élaborée<sup>4</sup>, alors qu'elle ne le pouvait finalement pas, alors qu'elle restait indissociable de sa « performance » finale. C'est ainsi que la notion d'œuvre devient finalement caduque. René Leibowitz remarquait qu'elle faisait plus que se *décliner* : elle se *multipliait* au gré de ses interprètes, donc de ses « performateurs » : « L'on pourrait même aller jusqu'à se demander si une œuvre musicale ne revêt, en fin de compte, autant d'aspects qu'il y a d'interprètes qui la jouent, et s'il ne devient pas, en dernière analyse, impossible de distinguer entre ce qui s'y trouve et ce qui ne s'y trouve pas<sup>5</sup> ». Donc l'œuvre n'existe pas, de ce point de vue, ailleurs que dans sa – et en fait ses – performance(s). Sartre se demande ce que peut être la *Cinquième symphonie* (1807-1808) de Beethoven « en personne » et finit par conclure qu'elle « n'est pas là, entre ces murs au bout de ces archets. Elle n'est pas non plus "passée" comme si je pensais : c'est là l'œuvre qui a germé à telle date dans l'esprit de Beethoven. Elle est entièrement hors du réel<sup>6</sup> ». Car elle ne peut se réduire à son écriture, laquelle n'est pas une affaire sonore, le médium de la musique. Et même si, comme le remarque Danielle Cohen-Lévinas, « la musique n'est plus un art que l'on écoute<sup>7</sup> », ce n'est pas nécessairement qu'il faille se concentrer sur la partition, sur l'écriture, comme cela semble approprié dans le cas de la musique sérielle intégrale des années 1950 (ce à quoi fait allusion Cohen-Lévinas). C'est aussi qu'on peut s'intéresser à de nouveaux aspects, éventuellement visuels, de la performance. Il y a l'exemple limite du *4'33* (1952) de Cage. Il ne s'agit pas là d'une œuvre musicale au sens traditionnel puisque le pianiste, « au cours » de celle-ci, ne fait que s'asseoir devant son instrument durant 4 minutes et 33 secondes, ne pas en jouer, et quitter la salle. Cet exemple montre, au passage, l'un des caractères fondamentaux et les plus subtils de la performance au sens de ces cinquante dernières années : la notion de *limite* avec laquelle, bien souvent, la performance, dans un art donné, vient se mesurer. Tout se passe comme si la performance, au sens récent, n'avait finalement pour but, au-delà de son caractère théâtral, que de repousser non seulement les frontières de son médium, mais aussi de sa

---

<sup>4</sup> C'est surtout au XIV<sup>ème</sup> siècle que la rationalisation de l'écriture des rythmes, sous l'impulsion de Philippe de Vitry, a permis une complexification progressive de l'écriture, qui culmine déjà dans l'*Ars subtilior*, à la fin de ce même siècle.

<sup>5</sup> René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

<sup>6</sup> Jean-paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 370.

<sup>7</sup> *La voix au-delà du chant*, Paris, éd. Michel de Maule, 1987, p. 49.

définition<sup>8</sup>. Cage nous indique ainsi, en 1952, que le silence fait partie de la musique. Ce silence n'est pas seulement une non-musique, une musique en creux. Car l'œuvre étend également l'art sonore, délocalise la musique, vers les sons de la forêt (l'œuvre était créée dans une salle bordée de bois), ce qui apparaît important pour un compositeur écologiste avant l'heure<sup>9</sup>, vers les sons intérieurs également, ce qui est tout aussi crucial pour un musicien méditant (également avant l'heure)<sup>10</sup>.

### **Remarques typologiques illustrées par des préalables du XX<sup>ème</sup> siècle**

On ne va pas donner de définitions, ce n'est pas ici de nos compétences. Mais on remarque que dans les arts plastiques comme en musique, la notion de performance en appelle parfois d'autres de façon récurrente, jamais de façon nécessaire car, comme on l'a vu ci-dessus, la caractéristique performative la plus fine est d'échapper aux définitions, c'est là sa performance la plus élaborée et la plus ambitieuse. Parmi ces notions, il y a d'abord parfois la *spontanéité*, l'immédiateté, le « temps réel ». En musique, cela s'appelle l'improvisation. C'est ainsi que le jazz tout entier ne fonctionne que par performances en général collectives.

La tendance improvisatrice, plus ou moins accompagnée de supports écrits alternatifs, de diagrammes divers, s'accompagne d'un caractère *scénique* (tautologique dans le cas de la musique en tant que concert, pas dans celui des arts plastiques), spectaculaire, théâtral, lui aussi plus ou moins chorégraphié (préparé à l'avance). On se rapproche implicitement, surtout s'il est question d'exploit, de l'univers du cirque qui intéresse particulièrement les arts savants depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle au moins<sup>11</sup>. En musique, Mauricio Kagel développe cet aspect dès son *Sur scène* de 1959<sup>12</sup> et l'invention corrélée du

---

<sup>8</sup> Cet acte artistique semble plus subversif, novateur encore, que ne l'apparaissent les ready-made de Duchamp dans la mesure où ceux-ci étaient *vus* dans le cadre d'un art de la *vision*, ce qui assurait une cohérence minimale, quand *4'33* est vu dans un art de l'audition.

<sup>9</sup> « La musique, c'est l'écologie », déclare tout simplement Cage. *For the Birds* (entretien avec Daniel Charles), Boston /London, Marion Boyars, 1981, p. 229.

<sup>10</sup> Cage s'intéresse à la médiation transcendantale zen dès les années 1940, soit bien avant que les minimalistes américains ne s'emparent d'un spiritualisme *New Age* durant les années 1960.

<sup>11</sup> Cocteau, dans *Le coq et l'Arlequin*, donc en 1918, expose ses goûts, notamment, pour le monde bohème des enfants de la balle. Ce dernier est idéalisé, imaginé libertaire. Il représente en tout cas, au sein du monde occidental, un retour possible à la microsociété nomade. Il s'agit donc d'une libération, sociale, comportementale voire sexuelle, pour le monde de l'art (bourgeois), à l'époque où la psychanalyse enseigne à cette société bourgeoise qu'elle doit s'affranchir de certains de ses carcans. On retrouve le monde du cirque dans le prologue même de *Lulu* (1935) de Berg, lors de la présentation des personnages par le dompteur, Lulu figurée par la panthère.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*. Köln, Dumont Schauberg, 1970, p. 338.

« théâtre instrumental » (ou « théâtre musical »), qu'Aperghis<sup>13</sup> et d'autres étendront durant les années 1970.

La notion de « limite », déjà exposée, pourrait mieux se dire ainsi : un art aujourd'hui (les arts plastiques en tête) pourra décider d'annexer n'importe quelle « action » et sa performance (précisément), étendant son champ potentiellement – de façon d'ailleurs problématique – à l'ensemble des activités humaines. L'aspect problématique est donc qu'au cours de cette performance, par essence novatrice voire mise en abyme de toute innovation dans la mise en crise des présupposés du matériau et du *geste* eux-mêmes, le public pourra percevoir à la fois, de façon paradoxale, la performance en tant qu'extension et en tant que réduction voire abandon (notamment de la *technè*) du matériau et/ou du geste préexistants. Dans le cas des arts plastiques, on peut dire sans risquer l'erreur que ce matériau préexistant n'existe plus, le problème devient alors différent : la performance peut dès lors ne plus exister en tant que limite si la limite, pour cet art (et lui seul, pour le moment), n'existe plus. En musique, l'exemple ultime restera sans doute 4'33 de Cage, le silence restant la seule grande aventure que la musique puisse tenter. Car si elle devait s'aventurer plus loin encore, elle devrait s'appeler plutôt « art » en général, ce qui est par ailleurs confisqué par les arts plastiques qui semblent avoir monopolisé, grâce à leur domination esthétique (et leur statut d'exemples privilégiés par les théories esthétiques en général, sauf celle d'Adorno principalement musicale) depuis un demi-siècle, le statut d'art *en général*. Les limites repoussées par les performances de la musique peuvent alors se cantonner à des critères plus spécialisés. C'est ainsi que l'Américain Harry Partch, jusqu'à sa mort en 1974, inventera quantité d'instruments de musique pour les besoins de ses performances conçues comme des rituels. Il repousse au moins les limites de l'organologie.

L'innovation singulière (du matériau lui-même éventuellement) est un corollaire et d'ailleurs sans doute une motivation préalable des artistes performateurs, d'abord modernistes et tant que tels : qui souhaitent s'inscrire comme nouveaux jalons de l'histoire. Or, cette innovation s'est parfois précisée en une notion de *libération* et/ou de démocratisation particulière de l'art, en musique dans l'idée d'une échappatoire à l'écriture (au caractère lettré, savant, nécessitant une initiation), échappatoire typique des années 1960 et ultérieures en tant que démarches notamment politiques fortement encouragées par leur époque<sup>14</sup>. Le compositeur marxiste anglais Cornelius Cardew est l'exemple type. Ses partitions alternatives visaient à redonner la musique aux masses laborieuses. Le célèbre *Treatise* (1963-7) proposait ainsi d'inciter des improvisations à partir d'une ligne

---

<sup>13</sup> C'est la première manière du compositeur illustrée dès 1971 dans *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*.

<sup>14</sup> 1968 est l'année emblématique à ce sujet, alors qu'on pouvait y déclarer cette phrase célèbre : « tout est politique, camarade, même l'esthétique ». Voir Emmanuel Wallon, « "Tout est politique, camarade, même l'esthétique"! L'extrême gauche et l'art en France dans les années 1970 (quelques équivoques d'époque) », <http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Equivoques.pdf>.

horizontale autour de laquelle, le long de 193 pages, des formes géométriques extrêmement diverses étaient tracées comme autant d'impulsions, d'inspirations pour les performateurs désormais possiblement non connaisseurs du solfège. De plus, remarque Bastien Gallet, « à la différence de la très grande majorité des partitions graphiques [souvent d'origine anglo-saxonne pour ce type de performances improvisées, commençons ici à le souligner] qui l'ont précédée (dont celles de John Cage, Earle Brown, Morton Feldman et Christian Wolff), elle se présente sans règles ni mode d'emploi<sup>15</sup> ». Mais comme l'explique le musicien dans un texte de 1971 intitulé *Towards an ethic of improvisation*, « le danger de ce genre de travail est que la plupart des lecteurs de cette partition se contenteront de mettre en relation leurs souvenirs de musique avec la notation qu'ils ont devant les yeux et le résultat ressemblera à un goulash fait des arrière-plans musicaux des personnes impliquées<sup>16</sup> ». Le but en effet reste non seulement la recherche de l'innocence, qui intéressera bientôt particulièrement les postmodernistes (notamment anglo-saxons)<sup>17</sup>, mais celle de l'interprète amateur idéalisé, « l'innocent » : « Idéalement, une telle musique devrait être jouée par un ensemble d'interprètes innocents de toute expérience musicale<sup>18</sup> ». Mais la démocratisation de l'art n'y apparaît finalement pas optimale et, au contraire, aboutit à la sélection d'une autre élite à la fois plasticienne et musicienne. « Mes expériences les plus gratifiantes d'interprétation du *Treatise* le furent avec des personnes qui par le plus grand des hasards (a) avaient une éducation visuelle, (b) n'avaient pas reçu d'éducation musicale, (c) sont néanmoins devenues des musiciens, i. e. jouaient de la musique avec la totalité de leur être<sup>19</sup> ». Cela conduisit Cardew à s'affranchir encore davantage de toute notation et à élaborer finalement son Scratch Orchestra avec Howard Skempton et Michael Parsons (celui-ci sera cependant dissout en 1970, Cardew reprochant à ses comparses leur non-engagement politique).

C'est ici, par cette notion de « totalité de l'être » recherchée par l'Anglais, qu'on comprend que le « corps » est une autre notion que la performance, pas seulement en musique, met aussi volontiers en avant. C'est la « corporéité » que conceptualise Harry Partch dans ses performances dès 1957 (*The bewitched*), puis dans *Revelation in the Courthouse park* (1960-1), *Delusion of the fury* (1964-5) et jusqu'en 1974 (à la mort du musicien), lors d'actions collectives de plus en plus sensualistes même si demeurées moins célèbres. La libération performative est donc encore celle du corps et comprend une connotation hédoniste typique des années 1960-70, corélée à la nouvelle

<sup>15</sup> Voir « Où ? Ici, dans un labyrinthe de sons, de notes et de sens », in *Labyrinthes*, à paraître dans la collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2014 ou 2015, pagination encore inconnue.

<sup>16</sup> Cité par Bastien Gallet, *idem*,

<sup>17</sup> « Composer une musique naïve, innocente et simple d'esprit. » Tel est le projet esthétique du postmoderniste britannique Michael Nyman dans son manifeste « Against intellectual complexity in music » (*Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 206).

<sup>18</sup> Cité par Gallet, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Idem*.

recherche radicalisée d'une liberté sexuelle. On peut appeler ceci *engagement* performatif (de tout son être et notamment de tout son corps, etc.). Remarquons que les grands noms de la performance musicale au XX<sup>ème</sup> siècle s'illustrent parfois par une violence, une radicalité dont le but semble de briser un carcan social ou psychologique, comme dans le cas d'un littéral *coming out* (au sens strict dans le cas de Cage et de Partch, tous deux homosexuels). C'est ainsi que les cultures sociétales les plus normatives et violentes de ce point de vue, par exemple protestantes ou japonaises, font fleurir leurs antithèses, antidotes performatifs tout aussi violents de façon sans doute privilégiée (outre la domination des exemples anglo-saxons, citons encore Tanaka et Yoshihide). Une certaine tradition performative violente, corporelle, totale, pure, hautement spécialiste, évoluera avec les nouvelles technologies (comme BioMuse)<sup>20</sup>, la mondialisation<sup>21</sup>, les réseaux internet, jusqu'à constituer une véritable incursion (ou survivance) de la recherche de radicalité moderniste durant la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, voire au sein d'un XXI<sup>ème</sup> siècle *de facto* plus « impur », hybridateur et postmoderne. Le problème, si l'on veut, est qu'elle s'associera, de façon accidentelle et réductrice, à une esthétique « noise » catalogable comme populaire, « technoïde » en tant qu'à la fois technologique et non écrite. L'exemple type en est le trio mondialiste Sensorband que formeront en 1993 le Néerlandais Edwin van der Heide, le Japonais Atau Tanaka et le Polonais Zbigniew Karkowski. Tous trois y apparaissent musiciens « à capteurs », chacun se servant de son corps (de façon particulièrement complète et spectaculaire dans le cas de Karkowski peut-être), corps relié à un instrument électronique.

Si la performance peut, dans sa version la plus simple, constituer un exercice individuel proche de la performance sportive ou d'aventure dans une recherche de « dépassement de limite », elle peut aussi s'associer à un gigantisme lui-même en soi briseur de limites spatiales ou temporelles. L'instrument Soundnet, inventé par Sensorband, est ainsi une gigantesque toile de onze mètres carrés tendue par des cordes de 16mm de diamètres. Quant au gigantisme temporel, il est typiquement recherché dans ces performances marathons souvent élaborées par les musiques minimalistes ou post-minimalistes américaines, dont on reparlera.

### **Le XXI<sup>ème</sup> siècle et le développement de quelques « performances totales »**

Les exemples pris au XX<sup>ème</sup> siècle montraient des efforts de pionniers zélés. Ces derniers étaient souvent devenus performateurs spécialistes, en quelque

---

<sup>20</sup> BioMuse détecte l'activité électrique dans l'avant-bras du performateur et lui permet de créer de la musique avec ses mouvements.

<sup>21</sup> Grâce au système de vidéoconférence RNIS, le groupe Sensorband reliera ainsi Amsterdam au Sonar festival de Barcelone en 1995, en intégrant le délai engendré par les transmissions téléphoniques à la performance elle-même. L'année suivante, France, Japon et Australie seront ainsi reliées lors du Festival *Aye Aye* de Nancy.

sorte, performateurs militants. Dans ce cas, ils se consacraient à leurs pratiques de façon exclusive. Une esthétique moderniste s'associait sans doute à ces efforts d'innovation radicaux, historiques. Dans ce cas, on pouvait appeler ces performances « pures » ou « totales » (ou totalisatrices). Or, on verra que le nouveau siècle plus souvent appelé postmoderne<sup>22</sup> que moderne pourra envisager des performances « partielles », c'est-à-dire des œuvres composites comportant une partie – mais une partie seulement – performative. En repensant à certaines tendances des années 1980 qu'on appelait « postmodernistes<sup>23</sup> », il faut remarquer dès ici que certaines d'entre elles, hâtivement appelées « post-minimalistes » (c'est-à-dire postmodernistes au sens des analystes américains) apparaissaient plutôt modernistes, précisément, dans le caractère engagé et puriste de leurs performateurs. C'est ainsi que Laurie Anderson ou Meredith Monk, dans leurs démarches scéniques performatives souvent nettes (« pures », notamment dans le cas de Monk, par le refus de toute écriture, nuisant à la spontanéité), ne pourraient être dites postmodernes qu'au sens où l'on pouvait employer le terme, au début, notamment à propos de Cage<sup>24</sup>. Il y a dans leur cas ce qu'on pourrait appeler des performances engagées et univoques que l'on pourrait à nouveau appeler « coming out » mais cette fois en tant qu'accouchements, qu'émergences difficiles – arrachées par les performances elles-mêmes – de la composition féminine dans un monde presque exclusivement masculin, implicitement et gentiment hostile à cette dernière. Si Laurie Anderson, compagne de Lou Reed depuis leurs débuts respectifs, pourrait être moins faussement dite postmoderniste, mais encore de façon hâtive, par le succès disquaire de *O Superman (for Massenet)* et la date de son enregistrement (1981, typiquement donc au début de la période postmoderniste), le reste au moins de ses œuvres performatives pures (scéniques, non enregistrables ainsi sur 45 tours) l'éloignent de cette esthétique, même si ses collaborations avec le monde du rock rappellent d'équivalentes mondanités dans le monde créatif de Phil Glass (devenu lui clairement postmoderniste à partir de 1976 et de l'opéra *Einstein on the beach*). En tout état de cause, sa performance marathon *United States part one to four*, durant huit heures, s'inscrit davantage dans les débuts modernistes du minimalisme américain (et d'abord dans la lignée du fondateur *In C* de Riley, 1965) et des performances new-yorkaises qui ont lieu à la Kitchen<sup>25</sup>, d'abord sous le contrôle de Glass et Reich, alors tous deux en pleine période répétitive radicale (moderniste).

---

<sup>22</sup> Judith Lochhead remarque en 2002 que le terme « postmoderne » est de plus en plus employé pour qualifier ce qu'elle appelle alors la « période actuelle » (le début de notre siècle). *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 4.

<sup>23</sup> Voir à ce sujet notre texte « Postmodernismes », *Théories de la composition musicale au XX<sup>ème</sup> siècle*, vol. 2, sous la direction de Laurent Feneyrou et Nicolas Donin, Lyon, Symétrie, 2013, pp. 1407-1444.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 1407.

<sup>25</sup> Cette salle, ouverte en 1971 dans le quartier de Chelsea, avait en effet au départ pour vocation de présenter les œuvres de Reich, Glass ou des performances de musiciens devenus moins célèbres.

Certaines performances « totales » perdurent aujourd'hui en tant qu'elles réinventent le genre. Cette réinvention est d'abord dans la mise en place de ponts nouveaux entre mondes de la musique savante et, par exemple, arts plastiques ou danse. Si Christian Marclay, dès les années 1970, semblait constituer un pont en lui-même, offrir une indiscernabilité de genre (entre mondes des arts plastiques et de la musique), ce mélange se faisait selon un *modus operandi* qu'on pourrait dire daté même s'il devait perdurer par la suite, mélange, devenu classique, des arts plastiques et de la musique « populaire » (que la musique savante continue à appeler ainsi, de moins en moins cependant), musique souvent technoïde, en tout cas non écrite. L'astuce de ces nouveaux mélanges est qu'ils sont postmodernes (en tant que mélanges) et pourtant éventuellement modernes dans chacune de leurs parties mélangées. Le résultat procède de cette revisitation libre (postmoderne), opérée souvent<sup>26</sup> par notre époque, des grands chefs-d'œuvre du siècle précédent, parfois modernistes ou du moins modernes. Même s'il ne s'agit pas d'une performance, la récente œuvre du vidéaste albanais Anri Sala (1974) à la Biennale de Venise (2013), *Ravel Ravel*, procède de cette démarche. Il s'agit du mélange, subtilement nouveau, des arts plastiques et de la musique *savante*. De même, ce qu'on écrira plus loin des remix d'erikm procède aussi de l'hybridation d'une musique savante du XX<sup>ème</sup> siècle par quelqu'un qui se dit moins DJ qu'artiste précisément plasticien (*turntablist* et d'ailleurs dans la lignée de Christian Marclay, cité dès l'amorce de ce texte), selon un caractère performatif cependant partiel. *Le sacre du printemps* (2007) de l'artiste/danseur/chorégraphe Xavier Leroy est encore de cette veine mais selon une performance plus totale. Leroy, sans formation musicale, réinterprète les gestes de Simon Rattle envisagés comme une chorégraphie et propose une « redirection » libre du *Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky sur un enregistrement par les Berliner Philharmoniker. Il ne s'agit pas simplement d'un solo de danse, donc d'une simple chorégraphie solitaire de l'art appelé « danse », art ici très attendu dans le cadre de ce *ballet* bien connu du Russe, puisque les pieds de Leroy sont généralement peu mobiles et que ses gestes précèdent souvent la musique comme le font ceux du chef d'orchestre présumé. C'est plus une direction musicale onirique et finalement une surprenante action scénique inter-mediums (art/danse/interprétation musicale). Au passage, cette « performance » proprement dite, solitaire, spectaculaire, permet de comprendre l'aspect partiellement performatif implicite de tout concert de musique savante, comme on le signalait au début de ce texte, aspect ici sélectionné exclusivement par le caractère de performance pure. Le caractère limite de cette œuvre (limite avec laquelle, traditionnellement, la performance pure vient se frotter) est cette fois d'un genre nouveau, indiquons-nous, en tant que mélange inédit. La limite est touchée en tant que frontière de séparation entre arts distincts (musique savante et danse et/ou arts plastiques actuels),

---

<sup>26</sup> Voir à ce sujet l'introduction, rédigée en collaboration avec Sylvie Coëllier, de *L'Art des années 2000 – Quelles émergences ?*, Aix-en-provence, PUP, 2012.

distincts mais rendus de plus en plus indistincts par notre époque qui s'attaque enfin au mélange non plus seulement des médiums, mais plus loin des *catégories* d'arts et notamment de leurs lieux de diffusion de moins en moins séparés<sup>27</sup>.

L'un des compositeurs/performateurs les plus saillants de notre jeune siècle est sans doute Heiner Goebbels. La radicalité, la « pureté » de ses performances est à trouver, davantage que dans le caractère improvisé ou engagé, dans l'invention scénique précisément pensée, chorégraphiée, mise en scène (non pas spontanée, donc, de façon prépondérante). Le caractère de performance pure est appuyé notamment lorsque Goebbels revisite, re-performe des actions totales comme celles de Partch ou de Cage, ainsi respectivement *Delusion of the fury* (1964-5) du premier en 2013 ou *Européras 1&2* (1987) du second en 2012. Dans ce cas, le compositeur/metteur en scène devient simple interprète/metteur en scène et l'intérêt est qu'aucune différence n'est faite entre ce rôle et son statut de compositeur dans d'autres oeuvres. Un ART unifié, dont les œuvres éphémères s'appellent des performances, est alors réellement approché de façon ductile, courante, ART réunissant de façon organique arts plastiques (dont vidéo), théâtre, interprétation musicale, mise en scène, chorégraphie, composition musicale, etc. Une performance « plus compositionnelle » saillante est *Eraritjaritjaka musée des phrases* (2004). Dans cette œuvre, l'acteur André Wilms, d'abord présent sur la scène aux côtés d'instrumentistes à corde vêtus d'habits anciens, quitte bientôt cette dernière, puis le théâtre, ce dont on est averti par une caméra vidéo qui le suit dans ses mouvements et dont on suit une transmission sur écran en temps réel, au dessus de la scène. L'acteur prend un taxi, rentre chez lui. On remarque cependant, peu à peu, que ce « chez lui », qui semblait très éloigné du théâtre, est en réalité sur la scène, dans une maquette de maison dont on voit l'intérieur partiellement, notamment par des fenêtres. La réflexion sur l'espace, sur la vidéo, est claire, et accompagne une action des musiciens (sur une musique de Goebbels et d'autres) lesquels quittent leurs chaises et jouent finalement dans des positions aussi inhabituelles que chorégraphiées (par exemple couchés). Pour comparer, la « coopérative d'invention musicale » Sphota, fondée en 2000 autour des compositeurs Benjamin de la Fuente, Benjamin Dupé et Samuel Sighicelli, proposera des performances basées sur l'improvisation et un aspect chorégraphié plus rudimentaire lequel, cette fois, poursuit la veine du théâtre instrumental de Kagel. Car Heiner Goebbels, dans l'exemple précédent, chorégraphie jusqu'à interroger la limite commune de la performance et de la vidéo, ce qui reste dans la catégorie performance puisque celle-ci, indiquions-nous au début du texte, peut atteindre (et franchir) toutes les limites par essence, voire celle – de plus en plus indécélable – entre musique, théâtre, arts plastiques et cinéma (à travers la vidéo). Finalement, les nouvelles frontières que se proposent de désigner (pour

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet notre texte, *Arts, transversalités et questions politiques*, sous la direction de Sylvie Coëllier, Aix-en-Provence, PUP, 2011, p. 200.

mieux les effacer) les performances totalisantes du XXI<sup>ème</sup> siècle, ne sont plus celles qui pouvaient exister dans un art donné (les arts plastiques ayant finalement repoussé définitivement toutes les frontières et toutes les définitions déjà au cours du XX<sup>ème</sup> siècle) mais dans un art unifié dont affirmer l'émergence est justement l'un des objets (peut-être le plus important) de la performance. La méta-performance générale et permanente de Goebbels lui-même consiste à montrer qu'on ne peut plus savoir ce qu'il est lui-même, entre compositeur, artiste et metteur en scène, quand Christian Marclay, trente ans auparavant, restait finalement un plasticien qui ne faisait qu'annexer la musique au sein des arts plastiques. La nouvelle *Gesamtkunstwerk* de Goebbels se centre autour de la permutabilité définitive des mediums et de leurs étiquettes, quand celle de Wagner annexait les autres arts à la musique.

### **Le XXI<sup>ème</sup> siècle et la prolifération des « performances partielles »**

Mais ce qui domine nos temps postmodernes, impurs, hybrides, mélangeurs par excellence, sera bien plutôt le caractère partiel de tout phénomène et de la performance donc aussi, mélangée à d'autres caractéristiques de l'œuvre composite, caractéristiques moins performatives. Lorsque Xavier Leroy travaille non pas avec un enregistrement de Stravinsky, mais avec une exécution sur scène de *Schattentanz* pour piano (n°7, extrait d'*Ein Kinderspiel*, 1980), de *Salut für Caudwell* (1977, pour deux guitares) et de *Mouvement* (1982-4), dans *Mouvements für Lachenmann* (2005), le caractère performatif devient partiel, s'approchant des nombreux épigones du théâtre instrumental post-kagélien des années 1960-70<sup>28</sup>, à ceci près que Leroy ajoute ses compétences précises de chorégraphe. Bref, il s'agit d'un simple concert de pièces de Lachenmann, auxquelles Leroy *ajoute* (et non pas substitue) une chorégraphie impliquant les interprètes.

L'un des consensus montants, surtout, des années 2000, est d'ajouter un mixage électronique en temps réel à des dispositifs plus ou moins habituels de concert de musique savante. C'est ainsi que le *turntablism* pur de Marclay est *appliqué*, hybridé, mélangé à des œuvres de musique savante. L'enjeu est celui, postmoderne, de la fusion entre arts plastiques et musique mais aussi, au passage, du mixage (aujourd'hui d'actualité) entre mondes des musiques autrefois (et de moins en moins appelées) savantes et populaires. Le soir du 31 mars 2006, à la Cité de la Musique à Paris, celui qu'on eût pu appeler « DJ », « erikm » mixait en temps réel *Densité 21,5* de Varèse et *Vortex temporum* de Grisey, ce qui lui permettait de « sampler en temps réel (ligne et micro), d'altérer ou d'enrichir les sons via divers effets, ainsi que de jouer ses propres sons<sup>29</sup> ». Or, de façon symptomatique, erikm se plaignait de ce que certains des musiciens

---

<sup>28</sup> Par exemple, dans la *Sequenza V* (1963) pour trombone de Berio, un caractère théâtral minimal, fortuit, presque inutile diraient certains critiques, consistera à faire prononcer au tromboniste le mot unique « Why ? » au milieu de l'œuvre soliste.

<sup>29</sup> Propos collectés par nous-mêmes en 2006.

de l'Ensemble Intercontemporain (pour ce concert avec lui), aient revêtu des pantalons de cuir noir, à dessein, ce que le « plasticien *turntablist* » (comme il se nomme lui-même, dans la lignée explicite de Christian Marclay) trouvait ridicule. Il y avait au moins là le dégel, encore brutal et maladroit, du monde de la musique savante et l'amorce d'une fusion avec les protocoles (notamment vestimentaires) de la musique populaire. C'est encore les *limites* catégorielles (ici moins importantes que dans le cas de Goebbels), frontières entre espèces, que touchent les performances postmodernes quand celles du siècle précédent s'attaquaient à des frontières sans doute jugées plus fondamentales, au cours de leurs « *coming out* » plus risqués.

De même, et encore en 2006, par exemple, à Berlin, à Rome, au festival de musique contemporaine Archipel de Genève, fut donnée une œuvre tripartite du duo électronique « populaire » finlandais Pan Sonic associé à quatre compositeurs « savants », Maresz, Verando, Nova et Ingolson. On entendait une œuvre enregistrée de Pan Sonic, puis les arrangements de cette œuvre (sur partition), par les quatre compositeurs, et enfin le remixage en temps réel, par Pan Sonic, de sa propre œuvre transcrite. Ces exemples, parmi d'autres, *s'appliquent* donc à un substrat savant pré-existant et le problème est de savoir s'il s'agit de performances ou de simples mixages (en temps réel, certes, comme dans le cas des concerts rock). Encore une fois, le *turntablism* dont se réclament ces performances partielles (sur de simples concerts de musique contemporaine) était centré sur lui-seul dans le cas de Marclay. Otomo Yoshihide, par la suite (durant les années 1990), continuait, développait la virtuosité de ces performances totales *turntablist* au sein du groupe Ground Zero. Les instruments ajoutés au platines (guitare, bande, koto...) étaient eux-mêmes « performants », improvisateurs. Il y avait là une démarche encore moderniste claire et pas encore postmoderne.

Mais il ne s'agit pas de défendre ici la « pureté » des modernistes contre « l'impureté » des postmodernes proliférant actuellement. Des performances partielles ont, d'après nous, engendré des œuvres majeures des années 2000. Prenons ainsi l'exemple de *Capt-actions*, créée le 10 juin 2005 au Théâtre 71 à Malakoff. C'est une œuvre transdisciplinaire mais non plus centrée sur un seul créateur (comme dans le cas de Goebbels). À sa partition pour quatuor à cordes et accordéon, l'Italien Ivan Fedele a donné une forme des plus simples, ABA' (autour d'un unisson de ré que l'on perd, puis retrouve). Or, des « capteurs gestuels », sans doute issus de BioMuse (comme Sensorband les utilisaient) sont aliénés aux instrumentistes, dont les notes sont alors amplifiées, commentées, transformées par Thierry Coduys, lequel manie, en temps réel, un générateur de sons électroniques (et surtout d'effets sur les sons acoustiques du quatuor et de l'accordéon : c'est donc encore un « remix » d'origine *turntablist*). Les musiciens ne lisent pas de partitions, mais chacun son écran d'ordinateur placé dans une boîte noire, ce qui évite les gestes parasites des tournes de pages, lesquels perturberaient les captations gestuelles de BioMuse et ôteraient

de sa pureté à la scénographie. Car il est également question de mise en scène (signée Ludovic Lagarde. À la suite d'une brouille, la collaboration avec ce dernier n'aura plus lieu par la suite) : les musiciens, costumés de façon minimaliste, peuvent ainsi être plongés dans une relative pénombre (tout en suivant leur écran dont la luminescence nous est cachée), ce qui permet au spectateur de fixer son attention sur l'arrière de la scène où défilent des monochromes lumineux (conçus par Sébastien Michaud), un à la fois, en fondu enchaîné. Pour une fois, le visuel se place au service de la musique et non plus l'inverse. Le bleu souligne un passage mélancolique où l'accordéon, semble-t-il, devient bandonéon argentin. Le noir (la mort) achève chaque mouvement. Les sons électroniques sont alors esseulés et entonnent un « évanouissement cosmique », après avoir « augmenté » le quatuor jusqu'à en faire quelque orchestre de rêve futuriste. L'ère des installations avait commencé, en théorie, depuis longtemps. Mais ici les différents arts se fondent réellement, comme dans le cas de Goebbels. Les *Correspondances* sont atteintes de façon sensible. Baudelaire serait satisfait. Mais surtout, exemple très peu courant, ici le visuel accompagne le musical et non l'inverse, par la non-reconnaissance de quelque dessin (donc récit ou concept) que ce soit. C'est un idéal du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>30</sup>, qui survit encore, par exemple, dans *Color* (2002) de Marc-André Dalbavie (et la synesthésie particulière d'un Messiaen, encore de ce point de vue, apparaissait seulement préparatoire, inaugurale) vieil idéal qui se réalise alors enfin : montrer les couleurs de la musique. *Capt-actions*, selon nous du moins, est l'une des premières « œuvres majeures » (si ce terme est encore valide) du XXI<sup>ème</sup> siècle. Par malheur, par hasard (ou du fait de notre époque postmoderne ?), l'œuvre est soumise à la bonne entente, déjà compromise, des artistes entre eux et semble condamnée à la non-reproductibilité. C'est donc bien une performance essentielle, de ce point de vue. Elle fut *unique*. Ou voilà une indication – d'après nous partiellement cagienne – d'une importance à nouveau relative de l'art, aux yeux de sa propre époque, la nôtre. « La postérité », ici, ne fonctionne pas – ou

---

<sup>30</sup> Kandinsky donna à certains titres de tableaux des noms musicaux, tels « Improvisation » ou « Composition » ou encore « Fugue ». De même lorsqu'il s'essaie à la poésie, Kandinsky nomme ses poèmes *Klänge* (« sonorités »). Ses « compositions scéniques » d'art total s'intituleront « Der gelbe Klang » ou « Der grüne Klang » (« La sonorité jaune » ou « La sonorité verte »). De façon symétrique, à l'époque, Schönberg baptise l'une de ses pièces op. 16 « Farben » (Couleurs). Sans doute la langue allemande prédispose-t-elle à de telles synesthésies, langue pour laquelle « timbre » se dit « Tonfarbe », c'est-à-dire « couleur de son ». De même que Schönberg tente de « donner de l'espace à la musique », Kandinsky tente d'injecter du temps dans la peinture. Il essaie ainsi d'imposer un déroulement temporel dans la lecture de ses tableaux, le regard se dirigeant d'abord vers les couleurs chaudes qui « viennent à l'encontre », puis vers les « formes-couleurs », plus froides, qui se remarquent moins. Quant à *Der gelbe Klang*, cité plus haut, il s'agit d'un ballet abstrait mettant en scène, outre des personnages mutiques, des formes et des couleurs. Le musicien Thomas de Hartmann, tout dévoué à Kandinsky, partage de ce dernier les vues mystiques et théosophiques (comme on l'a vu au chapitre 5), voire le goût pour l'occulte. Mais esprit peut-être plus malléable, il finira par s'engager, rappelons-le, dans la secte Soufi de l'arménien Gurdjieff, ce qui détournera une partie de son investissement de compositeur vers des activités de gymnastique et de concentration, d'artisanat et de jardinage.

plus. Sinon, la seule éventualité d'un tel anéantissement, dans la quasi-indifférence des artistes eux-mêmes<sup>31</sup>, eût été impossible. Tout se passe comme si la performance totale réelle (outre celle, partielle, du *turntablism* de Coduys), était dans la réunion des artistes, finalement non reproductible. Cette performance totale inconsciente, donc pas même filmée, montre les limites du genre quand les paramètres volatiles se multiplient trop. Mais les limites, répétitions-nous, sont justement se que cherche la performance en soi. On doit donc en conclure que *Capt-actions*, dans sa valeur et dans sa non-reproductibilité, elle-même non prévue, touche les limites de l'art en tant qu'existant ou non, en tant qu'historique ou non, donc en tant qu'il a une valeur. Ou non.

---

<sup>31</sup> La première version de juin 2005 a été suivie par d'autres. Dans celles-ci, les monochromes initiaux sont remplacés par des films. L'œuvre perd soudain son originalité, l'image prenant aussitôt le premier plan perceptif et affiliant l'œuvre à l'une des très nombreuses installations vidéo des années 1990. Or, ceci n'a pas semblé gêner le compositeur et le musicien électronique associés. Il semble que le chef-d'œuvre initial ait passé inaperçu auprès des artistes eux-mêmes. Ceci nous encourage d'autant plus à croire davantage en une politique des œuvres (esthétique de la réception) et non des auteurs (esthétique de la création). L'œuvre, d'après nous, parfois, semble presque indépendante absolument de son/ses auteur(s).