



HAL
open science

LA PRATIQUE MUSICIENNE PARTICIPATIVE LE CAS DES PARTITIONS GRAPHIQUES

Baptistine Marcel

► **To cite this version:**

Baptistine Marcel. LA PRATIQUE MUSICIENNE PARTICIPATIVE LE CAS DES PARTITIONS GRAPHIQUES. 2019. hal-02315482v1

HAL Id: hal-02315482

<https://hal.science/hal-02315482v1>

Preprint submitted on 14 Oct 2019 (v1), last revised 2 Mar 2021 (v2)

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.

UNE PRATIQUE MUSICIENNE PARTICIPATIVE

LE CAS DES PARTITIONS GRAPHIQUES

BAPTISTINE MARCEL

À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, de la montée de l'antisémitisme et d'une évolution industrielle sans précédents, le milieu du XX^{ème} siècle est le témoin de changements profonds. Les artistes font face à une crise identitaire existentielle dans un climat chaotique où s'amorcent des mutations profondes et irréversibles, autant pour les individualités propres que pour la conscience collective. La Première Guerre mondiale avait déjà inspiré les compositeurs de l'époque avec des œuvres emplies tantôt de messages d'espoir, d'encouragement et de témoignages d'affection, tantôt de lassitude, de tristesse ou d'inquiétude face à une période géopolitique complexe et à priori insoluble. La seconde moitié du XX^e siècle sera, à son tour, le témoin de profondes mutations tant sociétales, individuelles qu'artistiques.

C'est dans ce contexte inédit que les artistes (pour la plupart nés après 1925) questionnent leurs pratiques, en expérimentant de nouveaux paramètres sonores ou picturaux, en interrogeant la place du corps et du public dans l'acte créateur ou encore l'importance du lieu de diffusion pendant la réception de l'œuvre artistique. Les usages issus de l'héritage traditionnel vont alors sembler totalement obsolètes¹ dans le chaos d'une époque empreinte de bouleversements profonds. On peut notamment citer le travail de Cornelius Cardew (1936-1981) avec son œuvre *Treatise*² (1999) dans une logique de « non-coordination » d'après le compositeur lui-même³, ou Sylvano Bussotti (1931-) avec *The Rara Requiem* (1969) pour ensemble vocal, chœur, guitare, violoncelle et orchestre via laquelle l'interprète se

¹ Fober Dominique, Bresson Jean, Couprie Pierre, Geslin Yann. « Les nouveaux espaces de la notation musicale », Groupe de travail AFIM. Journées d'Informatique Musicale, 2015, Montreal, Canada. <<http://jim2015.oicrm.org/>>. <hal-01160759v2>

² Pièce visible en ligne <https://youtu.be/JMzIXxlwuCs> . Consulté le 10 novembre 2018.

³ Saladin, Matthieu, « La notation est une manière de faire bouger les gens ». Remarques sur la pensée de l'émancipation dans les partitions expérimentales de Cornelius Cardew, Revue française d'études américaines 2017/4 (N°153), p.65

retrouve face à une partition sur laquelle les notes s'effondrent littéralement des portées comme pour symboliser le poids d'une écriture trop codifiée⁴

En musicologie, plus spécifiquement, l'usage de la partition dite « traditionnelle » avec la portée à cinq lignes et l'écriture des notes telles que nous les connaissons tous aujourd'hui, sont jusqu'ici le seul réel moyen pour (1) composer de la musique, (2) se faire comprendre des autres musiciens dans le cas d'une interprétation donnée et (3) assurer une pérennité de l'œuvre. Toutefois, ce support est complexe et ne répondra plus tout à fait aux besoins et aux exigences des compositeurs du XX^{ème} siècle⁵. L'utilisation de la partition traditionnelle est stricte et rigoureuse avec le souci de transcrire au mieux l'idée du compositeur⁶ au risque de rendre le support presque illisible comme en témoigne *Dynamic Motion* de Henry Cowell composé entre 1914 et 1917. L'écriture des premiers clusters se révèle être au centre des questionnements du compositeur. Il parvient à proposer une nouvelle manière de « dessiner » les clusters sur la partition en les superposant avec des hauteurs d'octaves importantes. Toutefois, la partition se révèle être complexe à la lecture et nécessite un travail considérable de déchiffrage.



Exemple musical n°1 : extrait de la partition *Dynamic Motion* de Henry Cowell

⁴ La pièce est audible ici : <https://youtu.be/YT75v7ftIns>. Consulté le 10 novembre 2018.

⁵ Bosseur, Jean-Yves, *Du son au signe*, Éditions alternatives, Écritures, Avril 2005

⁶ Souris, André, *La lyre à double tranchant : écrit sur la musique et le surréalisme*, Mardaga, Musique-Musicologie, 2000, p.34-42

Cette perspective musicologique novatrice s'inscrit dans le sillage de l'École de New York qui est à l'origine un mouvement littéraire qui s'étendra bientôt à tous les arts. Ce mouvement remet en cause l'héritage traditionnel en proposant de nouveaux moyens d'expression et de composition. Des dizaines d'artistes vont alors se reconnaître dans cette mouvance, l'état d'esprit pulsé par *Fluxus*⁷ faisant écho à John Cage, qui se qualifie dès lors « d'indéterministe ». Cette nouvelle conception de la musique fait suite aux réflexions initiées par ses pairs Henry Cowell et Arnold Schoenberg dont il a reçu des cours de compositions et d'écriture⁸. Le refus de la spécialisation, la notion de hasard, l'humour et l'indétermination sont au cœur du travail de John Cage comme une « prise de contact existentielle avec les matériaux sonores »⁹. Il paraît donc essentiel pour ses compositeurs de trouver un nouveau mode d'échange, de transmission pour accompagner cette réflexion et répondre aux nouvelles exigences de leur art. C'est au travers de l'écriture de partitions graphiques que cette transition va pouvoir s'opérer. Les artistes veulent aller à la rencontre du son en élargissant la pratique musicale à la pratique sonore.

Cathy Berberian avec *Stripsody*¹⁰ propose en 1966 un collage de différentes onomatopées issues de bandes dessinées américaines de l'époque, intégrées à des « scènes théâtrales » spécifiques comme la lutte entre un chien et un chat ou entre un cowboy et un indien ou encore, le dérèglement d'une horloge faisant sonner les coups de midi. La compréhension des scènes se fait donc grâce au corps de l'interprète qui représente les différents personnages acteurs de l'histoire, il accompagne les hauteurs des onomatopées via des gestes, des intentions, et des imitations. D'un point de vue partitographique, les sonorités sont représentées sur trois lignes (référence à la portée traditionnelle dont l'émancipation totale n'est encore pas tout à fait envisageable) ce qui permet au musicien de pouvoir (1) se repérer dans le temps et (2) de pouvoir cibler les différentes hauteurs de sons à exécuter (du bas vers le haut : grave, medium et aigu). La longueur des

⁷ Du latin « flux » pour « mouvement » Fluxus est un collectif artistique d'avant-garde des années 60 initié par Georges Maciunas, qui abolit le fossé entre l'art et la vie et développe une nouvelle manière de pratiquer la musique au travers de performances diverses et d'happening. La sculpture, la peinture, la poésie, le théâtre ou encore la musique se rencontrent pour permettre à l'art de sortir de ses limites et de l'institution.

⁸ Cf dossier de l'IRCAM sur John Cage, consultable en ligne <http://brahms.ircam.fr/john-cage>

⁹ GORDON, Norbert. *John Cage, d'un art à l'autre*, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, Mars 2010, disponible en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html#origine> consulté en septembre 2018.

¹⁰ Berberian, Cathy. *Stripsody*, TF1, La leçon de musique, diffusé le 17 septembre 1976 visible sur le site des archives de TF1 (INA) : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01039/cathy-berberian-interprete-stripsody.html>

espaces entre les différentes sonorités permet également aux différentes scènes de pouvoir s'enchaîner avec cohérence et limpidité.

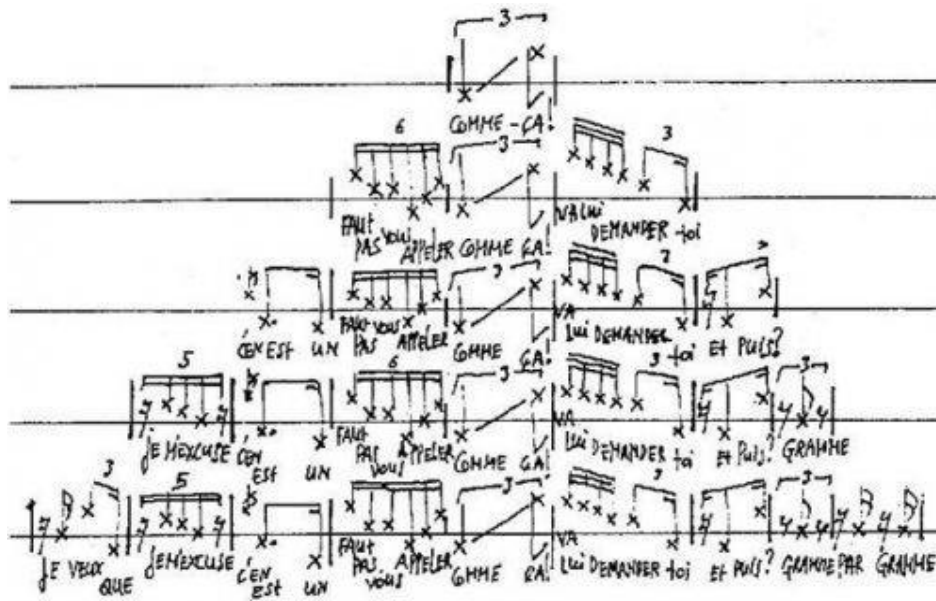
Faire face à ce genre de partition nécessite une interrogation profonde quant à la manière de l'interpréter car un dessin, un graphique peut conduire à de nombreux résultats sonores et c'est précisément ce qui est recherché : l'indétermination, le hasard et la singularité de la production sonore sans cesse renouvelée ainsi que la nouveauté de chaque écoute et interprétation. Ainsi, chaque partition est-elle interprétée de manière singulière, le musicien peut laisser libre cours à son imagination, ses idées, ses intentions. La voix permettant de nombreuses explorations sonores, elle sera au cœur des compositions de cette époque. Georges Aperghis compose les *Récitations pour voix seule*¹¹ en 1978. Il s'agit d'une succession de quatorze récitations abstraites mêlant interprétations musicales et théâtrales à travers la projection de la voix et une interprétation dynamique, frôlant la folie. La *récitation n°11* en est un exemple particulièrement représentatif. Sur le principe de l'accumulation progressive, des éléments de discours sont rajoutés au fur et à mesure de l'interprétation sans pour autant apporter de réel sens au discours : « va lui d'mander, toi", "je m'excuse", "ça s'écrit comment ?" parfois même à la limite de l'intelligible et pensée dans le style du *Sprechgesang*¹². Le compositeur propose donc une succession de phrases sensées - de prime abord - qui perdent toute intelligibilité par l'accumulation successive de phrases et de mots issus de la vie quotidienne, composés sous forme de pyramide dont le sommet est le pronom démonstratif « comme ça » et autour duquel se greffe petit à petit dix-huit autres cellules mélodico-rythmiques formées elles aussi sur des phrases que nous prononçons quotidiennement.

Le « comme ça » duquel découle un nombre considérable de propositions et lui-même revendicateur. Il va à l'encontre de l'institution traditionnelle qui une nouvelle fois ne propose qu'une interprétation possible du support sous prétexte que la partition est écrite « comme ça ». Or, c'est limiter le champ des possibles et du devenir d'une œuvre musicale et plus largement d'une

¹¹ APERGHIS, Georges. *Les récitations pour voix seule*, Paris, Salabert, 1978

¹² « Le *Sprechgesang* est une technique de parlé-chanté que Schoenberg avait lui-même inaugurée dans ses *Gurrelieder* avec la partie finale du récitant, puis développée dans le célèbre *Pierrot lunaire* (1912), où les poèmes d'Albert Giraud sont traités sur ce mode. » dans Merlin, Christian, « *Moïse et Aaron* de Schoenberg, opéra biblique », *Germanica* [En ligne], 24 | 1999, mis en ligne le 01 janvier 1999, consulté le 07 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2252> ; DOI : 10.4000/germanica.2252

œuvre artistique que de limiter son interprétation à une forme établie de manière arbitraire par une seule personne (le plus souvent le compositeur de l'œuvre).



Exemple musical n°2 : extrait de la Récitation n°11 pour voix de femme seule de Georges Aperghis, Durand-Salabert, Paris, 1978.

Au-delà du support, la portée du message artistique et de la réflexion philosophique qui accompagne la confrontation à ce nouveau mode d'expression sont au cœur du débat. Avec « Le discours sur rien » écrit en 1949, John Cage propose une performance de quarante minutes complètement insignifiante tout en étant extrêmement précise et structurée dans son discours : une structuration littéraire et sonore qui donne une forme de partition novatrice. Le compositeur propose ici un discours sans idée clairement formulée mais pourtant présenter de manière extrêmement organisée il le dit d'ailleurs lui-même :

Ceci est un exposé, car je le fais exactement comme je fais un morceau de musique.¹³

Avant d'ajouter :

Au fur et à mesure (qui sait ?) une idée peut parvenir dans cet exposé. Je n'ai aucune idée s'il en viendra une ou non. Si l'une le fait, qu'elle vienne.

¹³ Cage, John, « Conférence sur rien », dans *Silence*, Wesleyan University Press, 1973, p.121.

Prenez-la comme quelque chose qui n'est vue qu'un instant, comme à travers une fenêtre pendant qu'on voyage.¹⁴

Cage propose au public d'aller à la rencontre d'une expérience sensorielle et musicale nouvelle et tente de faire comprendre que « parler de rien » conceptuellement ne veut pas dire pour autant « ne rien dire » dans la forme.

C'est au contraire se confronter aux mots, aux sons, à la parole qui sont présents autour de nous au quotidien : en effet, nous parlons tous les jours dans une multitude de contextes et à un nombre indéfini d'interlocuteurs. Pour Cage, il est important de permettre une certaine libération de la sonorité des mots, comme en témoigne *45 minutes pour parler* en 1954, texte théorique qui accompagne à l'origine *34'46,776'' pour deux Pianistes* lors d'une conférence à Londres en 1954.

L'humour et la provocation sont au centre de la démarche artistique de John Cage qui tente de nous pousser au bout de nos retranchements. En 1960 il s'oriente vers les happening en interprétant *Water Walk* sur le plateau du jeu télévisé « I've got a secret » en faisant résonner des objets de la vie quotidienne comme un pichet, un verre, des radios, une baignoire (etc.), objets qui une fois assemblés forment une sorte de pièce musicale faisant l'éloge de la richesse des bruits ambiants quotidiens auxquels nous ne portons pourtant pas attention habituellement.

Interagir avec le public en proposant des sonorités issues du quotidien sera une base de questionnement profonde dans la vie de compositeur, ce qui le poussera à proposer de nombreuses œuvres expérimentales durant toute sa carrière. Le public sera sollicité dans quelques-unes de ses œuvres comme un musicien à part entière, sans que celui-ci ne le sache au préalable. C'est la réaction, la réflexion qui s'opère par le public en direct qui est au centre de son art.

Dans le profond silence de « 4'33 » (1952) c'est l'organisation du monde et de nos sociétés que l'on questionne¹⁵, en associant le hasard de la production unique et l'indétermination d'une situation complexe dans un espace-temps précis et non reproductible à l'identique. La rencontre entre un public venu assister à un concert de musique « audible » mais qui se retrouve pourtant confronté à lui-même dans les stries des bruits ambiants du lieu dans lequel

¹⁴ *Ibid*, p.121. [attention aux norms, italiques, etc. ;)

¹⁵ ESCLAPEZ, Christine, Silence(s), *Prérentaine*, n°33/34, Printemps 2018 et BRETECHE, Sylvain, Silence. Monde. Musique. « *E Silention, ad silentium, per silentium* », *Prérentaine*, n°33/34, Printemps 2018 [As-tu les pages ? et les références exactes ? Si non, je te les donne... dis-moi]

il se trouve ; et face à un orchestre inaudible pendant près de cinq longues minutes durant lesquelles tout est possible. Cette œuvre sera à l'origine de nombreuses expérimentations sonores qui germeront dans la pensée de John Cage en poussant son travail et sa réflexion toujours plus loin. Ainsi, en 1954, dans la pièce *45' for a speaker*, pièce vocale *a capella*, il insère des annotations de gestes à réaliser durant le discours comme « tousser », « bailler », « s'appuyer sur les coudes » ... ce qui provoque une réponse instantanée de la part du public qui reproduit ces gestes par effet de mimétisme. Cage est alors un chef d'orchestre nouveau au travers des réactions du public qu'il dirige à son insu.

Composer et exécuter avec l'apport des partitions graphiques est finalement une porte d'accès vers une forme d'expressivité décloisonnée en faisant appel à une capacité non négligeable d'invention en temps réel. Guy Reibel compose sa musique en mettant en relation des individualités au sein d'un groupe qui travaillent ensemble le sonore pour produire une œuvre musicale sous forme de jeu.

En effet, parce que les jeux musicaux, et toutes les expériences musicales d'invention qu'on peut proposer à des enfants, à des groupes, développent un sens de l'invention, de la trouvaille sonore, de l'écoute, mais il arrive un moment où les participants ont envie d'aller un peu plus loin. Ils ont envie de maîtriser le résultat, de pouvoir le reproduire, de pouvoir l'élaborer, bref, de construire la musique. C'est ce qu'on nomme généralement du terme très solennel de « composition ». ¹⁶

Avant de préciser :

L'expérience montre que, en prolongement de toutes les activités que nous voyons faire et que nous proposons, il est parfaitement possible de construire la musique avec une méthode qui soit assez générale pour ne pas se préoccuper de problèmes strictement techniques. ¹⁷

TRANSITION

Il paraît donc légitime d'appliquer toutes ces constations et de réactiver ces explorations dans la réflexion artistique actuelle. Nous souhaitons ainsi d'engager une réflexion sur « le faire ensemble », soit « le vivre ensemble » au sens barthésien¹⁸ du terme. Il s'agira, dans le cadre de cette contribution,

¹⁶ DELALANDE, François, *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, 2003, p.137.

¹⁷ *Ibid*, p.137.

¹⁸ BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, Cours du collège de France 1977.

d'étendre ces explorations artistiques de la seconde moitié du XXe siècle hors de leur cadre initial. Pour cela, nous nous questionnerons sur l'action participative et la rencontre de notre être avec celui des autres au sein de notre société moderne. Certains auteurs ont s'ailleurs mis en évidence le fait qu'à l'image de notre société « l'activité artistique (comme le discours critique) est une autre manière de « re-figurer » la relation du citoyen-sujet à l'espace public. »¹⁹ pour faire émerger ce que Mathieu de Nanteuil considère comme « un espace de problématisation de 'l'expérience politique des corps' (...) »²⁰. Il est ici question de revendiquer la place du corps dans notre société et au sein d'une assemblée en trouvant de nouvelles façons de se mouvoir au-delà de « la tyrannie du paraître »²¹ et de « l'épidémie du narcissisme »²² exposaient sur nos réseaux sociaux et nos applications téléphoniques toujours plus nombreuses et fallacieuses. Ces pistes ne sont ici qu'esquissées. Nous souhaitons les prolonger par une étude de cas.

EXEMPLE PRATIQUE (DEVELOPPEMENT)

C'est, en effet, dans cette dynamique que s'inscrit le projet Démos²³ pour Dispositif d'Éducation Musicale et Orchestrale à vocation Sociale initié par la Cité de la Musique de Paris depuis 2010 et qui s'adresse à des enfants évoluant dans les quartiers isolés participants à des projets de « démocratisation culturelle ». Il permet ainsi à des enfants issus de zones rurales ou ne disposant pas pour des raisons économiques, sociales et/ou culturelles à un accès à la pratique musicale de bénéficier gratuitement de cours de musique dispensés par des professionnels. Tous les enfants sont pris en charge par des enseignants (pour la plupart) de manière holistique. A partir de leurs connaissances déjà acquises, les enseignants leur font prendre

¹⁹ ESCLAPEZ, Christine, « Sémiotique, sens, et démocratie. Œuvre musicales et dispositifs participatifs », Recherche sémiotiques, Sémiotique et musique. Tome 2, Volume 37, Numéro 1-2, 2017, p.89-108.

Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2017-v37-n1-2-rssi03977/1051477ar/> consulté le 17 février 2019

²⁰ DE NANTEUIL, Mathieu, « Ce corps qui manque à la représentation. Entre démocratie participative et critique artistique, les nouvelles scènes de l'expérience politique », Participations 2014, (N°9), p.178 [p.177-205]

²¹ *Sur les rebords du monde*, 17 juillet 2017, *La tyrannie du paraître ou l'épidémie du narcissisme*, Interview de Jean-François Amadiou, présentée par Béatrice Soltner, Radio France Culture d'après le livre de AMADIEU Jean-François, *La société du paraître*. Les beaux, les jeunes... et les autres..., Odile Jacob, Septembre 2016.

Accessible sur internet : <https://rcf.fr/culture/philosophie/la-tyrannie-du-paraître-ou-lepidemie-du-narcissisme> consulté le 07 novembre 2018

²² *Ibid*

²³ cf le site internet de la philharmonie de Paris : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/le-projet.aspx> consulté le 07 novembre 2018.

conscience que le chemin à parcourir ensemble les conduira à dépasser leurs préjugés sur le monde de la musique classique. Il n'existe pas UN orchestre Démos mais un modèle redéfini à l'infini en fonction des territoires où se développe le projet et des besoins spécifiques de chacun d'entre eux, car c'est la rencontre entre les professionnels de l'Éducation Nationale, du champ social et de la musique qui permet un résultat aussi efficient après seulement quelques mois de travail pour les enfants.

La priorité est donc donnée à la pratique collective avec pour objectif de favoriser le plaisir, la rencontre avec autrui et l'apprentissage de la socialité et, bien sûr, de la musique. Un instrument de musique est donc confié aux enfants dès le début de l'apprentissage. Grâce à des ateliers de « résonance » de l'instrument mais également de pratiques corporelles comme la danse, le yoga, le chant, l'enfant prend conscience de son propre corps et de la place que celui-ci occupe dans l'espace.

Au-delà de la pratique musicale, le projet DEMOS permet à ses enfants de pouvoir se questionner, d'aller à la rencontre des autres et ainsi devenir de futurs citoyens responsables et autonomes grâce à la culture. Capables, également, de prendre part à la construction de la société de demain grâce à l'apprentissage de la co-construction du projet par les différentes régions actrices du dispositif. Les enfants issus des quartiers les plus défavorisés bénéficient ainsi des mêmes moyens que ceux des quartiers aisés et ces populations se rencontrent sans distinctions lors d'un grand week-end de partage à la fin du mois de juin de chaque année.

L'apprentissage musical se faisant très rapidement, les enfants (surtout lors des premiers mois de pratique) n'ont évidemment pas les connaissances nécessaires pour prendre part à un orchestre. Pourtant, au travers d'histoires, de dessins et d'anecdotes, les musiciens professionnels parviennent facilement à imaginer l'objectif pédagogique et à travailler avec les enfants. AUCUNE partition n'est utilisée pendant la première année du projet, tout l'apprentissage se fait par l'image, le jeu, l'audition ou l'erreur. A travers le corps, l'observation, la critique et la rencontre.

L'apprentissage de la musique se fait grâce au travail imaginaire de chacun à travers des ballades musicales dans lesquelles les enfants sont amenés à jouer de la musique en représentant des émotions et des scènes fictives. (Ex : une petite fille se baladant dans la forêt ou un homme âgé grognon...)

L'avenir de la musicologie et de la composition musicale n'est-elle pas de développer de nouvelles pratiques collectives ? L'apprentissage de la musique dans les institutions se faisant d'abord au travers du solfège et de la notation rigoureuse - et souvent en cours individuels une fois la pratique

instrumentale débutée – ne sont-ils pas des obstacles à une forme de « créativité primaire »? Partant du principe que la majorité des compositeurs de musiques expérimentales et de partitions graphiques ont revendiqué l'impossibilité pour eux de composer avec le poids esthétique et théorique de l'apport institutionnel classique, il semble important de pouvoir proposer de nouvelles méthodes d'apprentissage et de compositions.

À l'heure où des projets interdisciplinaires se développent de plus en plus fréquemment à destination du grand public afin de l'initier aux différents pratiques artistiques, il devient légitime de permettre aux musiciens professionnels de se former eux aussi à la pratique et la composition des partitions graphiques et, ainsi, de se confronter à toutes les réflexions qu'elles accompagnent. Par ailleurs, l'utilisation des partitions graphiques dans le cadre des pratiques amateurs est aussi une bonne alternative d'apprentissage au sein des écoles de musique. Elle permet également de faciliter l'apprentissage de la musique auprès des jeunes enfants par l'apport d'images qui suscitent l'imaginaire des jeunes musiciens (et parfois même des moins jeunes). Il faut pour cela que les institutions acceptent d'enseigner, de travailler, et de *musiquer*²⁴ autrement. La composition ne doit effectivement plus se faire et s'apprendre de manière isolée sous forme de mise en loge permettant le calme absolu, mais plutôt se diriger vers une dynamique de groupe où les points de vue, s'opposent et divergent pour approfondir le discours global. Il est nécessaire de s'émanciper de la vision hiérarchisée de la musique qui est véhiculée depuis trop longtemps par les institutions pour se diriger vers une musique du « faire ensemble »²⁵.

Comme micro-société, la musique connaît une division du travail hiérarchisée entre compositeur, exécutant, auditeurs. J'ai voulu, en proposant une musique indéterminée, transférer mon expérience de la liberté aux interprètes ; au lieu de me considérer comme la cause unique, je

²⁴ Par *musiquer* nous entendons ici le fait de « faire de la musique » (pratiquer) et de « mettre en musique » (interpréter) simultanément. L'accent est donc mis sur le fait de pratiquer la musique, de la réaliser sans se soucier du résultat. C'est l'action qui est ici observer. A noter que le terme *musiquer* n'existe pas dans la langue française alors qu'on le retrouve en allemand (*musizieren*) et en italien (*musicare*). Son ajout dans la langue française permettrait pourtant d'apporter plus d'intelligibilité dans les discours portant sur la pratique musicale comme le souligne Sylvain BRETECHE, « L'incarnation musicale. L'expérience musicale sourde », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Christine Esclapez et Jean Vion-Dury, Aix-en-Provence, ED 354, novembre 2015, 748 p.

Cf également ROUGET, Gilbert, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », dans « Musique et anthropologie », n°171-172, 2004, pp. 27-52

²⁵ Cf VECCHIONE, Bernard, « L'hermeneia silencieuse du musical », dans VECCHIONE, Bernard et HAUER, Christian (dir.), *Le sens langagier du musical: Semiosis et hermeneia*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp.251-272 et ROUGET, Gilbert, *Ibid.*

me suis efforcée de partager les responsabilités avec eux ; j'ai inscrit des notations sur du papier transparent et, par un procédé de superposition, j'ai amené les interprètes à assumer la responsabilité de leur partie. Ainsi, la musique est plus un appareil photo qu'un photographe et l'interprète peut alors prendre ses propres photographies.²⁶

Ainsi, la partition graphique permet au plus grand nombre de pouvoir s'exprimer à partir d'une base compositionnelle et plus largement artistique pensée par autrui (le compositeur) et sans délimitations ni entraves. En effet, le résultat final n'est pas pensé dans le processus engendré par la pratique des partitions graphique mais c'est *l'expérience* au travers du jeu musicien qui prime. Le rapport au monde qui s'ouvre à soi, l'expérience du monde et du son dans lequel pénètrent les interprètes permettant l'émergence, la création d'une œuvre unique autant par l'aspect graphique, que sonore, mais également compositionnel puisque chaque individu participant à l'instant de la création, qu'il soit auditeur, musicien, compositeur ou technicien prend part au sens profond de la création musicale en train de s'écrire.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Minerve, Musique ouverte, Montrouge, 1993.

- *Du son au signe*, Éditions alternatives, Écritures, Avril 2005

BRETECHE, Sylvain, Silence. Monde. Musique. « *E Silention, ad silentium, per silentium* », *Prétrentaine*, n°33/34, Printemps 2018

- « L'incarnation musicale. L'expérience musicale sourde », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Christine Esclapez et Jean Vion-Dury, Aix-en-Povence, ED 354, novembre 2015, 748 p.

CAGE, John, *Conférences et écrits*, Héros-Limite, Genève, 2003.

DELALANDE, François, *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, 2003

ESCLAPEZ, Christine, Silence(s), *Prétrentaine*, n°33/34, Printemps 2018

- « Sémiotique, sens, et démocratie. Œuvre musicales et dispositifs participatifs », à paraître

- *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, 2007

²⁶ BOSSEUR, Yves, *John Cage*, Minerve, Musique ouverte, Montrouge, 1993, p.161-162

GORDON, Norbert, *John Cage, d'un art à l'autre*, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, Mars 2010. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html#origine> consulté le 07 novembre 2018.

ROUGET, Gilbert, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », dans « Musique et anthropologie », n°171-172, 2004, pp. 27-52

SOURIS, André, *La lyre à double tranchant : écrit sur la musique et le surréalisme*, Mardaga, Musique-Musicologie, 2000

TROCHE, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012/1 (n° 9), p. 91-104. URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-91.htm> consulté le 07 novembre 2018

VECCHIONE, Bernard, *Une approche sémiotique du musical*. In : M. Grabocz (Ed.). *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Musique, 2007

ZASK, Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011.