



HAL
open science

Les “ franges aux limites indécises ” : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental

Jean-François Trubert

► **To cite this version:**

Jean-François Trubert. Les “ franges aux limites indécises ” : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental. Loxias, 2008, Les paratextes : approches critiques, 20. hal-04559642

HAL Id: hal-04559642

<https://hal.science/hal-04559642v1>

Submitted on 28 Nov 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les « franges aux limites indécises » : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental

Jean-François Trubert

Résumé

Mauricio Kagel peut être considéré comme l'un des personnages les plus fascinants de la musique de la seconde moitié du XXe siècle. Son idée du « théâtre instrumental » refuse toute catégorisation stylistique, tout en instaurant une rigueur extrême dans l'acte de composition. Or, c'est bien à propos de la notation que la question du texte musical se pose le plus : les œuvres de Mauricio Kagel ne cessent de sonder les frontières qui existent entre le phénomène acoustique – et visuel – et sa représentation symbolique, allant jusqu'à les gommer totalement en faisant se confondre texte et paratexte.

Abstract

Mauricio Kagel may be considered as one of the most outstanding characters of the second half of the 20th century music. His idea of « an instrumental stage drama » denies any stylistic categorization, while establishing extremely rigorous standards in the act of composing. And yet the most important issue is indeed that of the music text notation: Mauricio Kagel's works fathom out the boundaries that exist between the acoustic –as well as visual- phenomenon and its symbolic (textual) representation, going as far as erasing them completely in merging text and paratext.

Mots-clés

Mauricio Kagel, Musique XXe siècle, Théâtre instrumental

(NB : Ce texte¹ a fait l'objet d'une publication antérieure dans la revue *Semiotica*)

Après avoir achevé la réalisation de la pièce *Anagrama*, Mauricio Kagel invente le terme de « Théâtre instrumental » à propos de *Sur scène* : les techniques compositionnelles acquises entre 1952 et 1958 sont étendues à la scène, les attitudes et les gestes devenant de nouveaux paramètres pour l'écriture. Cependant, le *théâtre instrumental* n'a pas de connotation dramaturgique en liaison avec un genre particulier, comme le théâtre musical par exemple. Kagel revendique un statut de compositeur à part entière : « Je n'ai jamais écrit de " musique de scène " ou d'accompagnement pour une action scénique quelconque. Je considère plutôt que j'ai fait de la musique absolue *avec* la scène² ».

Kagel fait ainsi de la partition un espace où le caractère polysémique de l'œuvre impose ses zones de conflits, en piégeant non seulement l'auditeur mais aussi l'interprète lui-même : les

¹ Merci à Hélène Garnier pour la traduction de l'*abstract*.

² Mauricio Kagel, *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche, 1993, p. 13.

limites entre texte musical et paratexte vacillent. Pour en saisir éventuellement le sens, il faut explorer les modalités d'écriture de ces pièces, habiller le chaos apparent de la seule réalité tangible : celle du geste. Trois zones conflictuelles peuvent être mises en évidence : celle du texte, celle de la technique de composition, et enfin celle de la forme, en parcourant sous forme d'allers-retours trois œuvres significatives, *Anagrama* composée en 1957/1958, *Antithese* (1962) et *Staatstheater* (1967/1971).

1. Le rôle des titres

Les œuvres de Mauricio Kagel, en particulier celles qui touchent au genre du *théâtre instrumental*, se distinguent avant tout par leur nature hétérogène, quasiment extra-musicale, et par leur dimension humoristique et iconoclaste. Le spectateur ou l'interprète deviennent les otages captifs d'énigmes à tiroir où de multiples niveaux d'interprétations coexistent. Les titres des pièces en sont d'ailleurs le reflet. Ils laissent présager, comme dans une œuvre à programme, des éléments constitutifs ou des structures de l'œuvre : *Sur Scène, pièce de théâtre musical de chambre* [basé sur un triple jeu de mot] (1958) ; *Journal de Théâtre, ensemble de situations pour instruments, Interprètes et Accessoires* [qui vient de l'allemand « *Requisiten* » : terme propre au vocabulaire du théâtre] (1960) ; *Le Bruit, invecticon pour toute sorte de sources sonores et expressions injurieuses* (1960). L'assemblage de termes incongrus a pour effet de désorienter le spectateur en instaurant un jeu sur le sens, qui se résout dans une dialectique de la présence et de l'absence de connotation : *Die Umkehrung Amerikas, Hörspiel épique* ; ou encore *Blue's Blue, reconstruction ethnomusicologique pour quatre participants* (1979) ; *Der Tribun, Hörspiel pour orateur politique, sons de marche, et haut-parleur* (1979). L'astuce de *Zwei-Mann Orchester, für zwei ein-Mann Orchester* (1973) repose quant à elle sur un isolexisme. Dans certains cas, les titres semblent livrer des clés structurelles, et dans d'autres cas, le titre semble tout à la fois se soumettre et se dérober à la lecture de la représentation : comme pour *Antithese*, où le spectateur piégé cherchera vainement quel est le terme antithétique. Dans d'autres situations, ces titres permettent d'établir une typologie concrète de la représentation comme par exemple *Sur scène*, qui se passe... sur scène, ou encore *Acustica* (1970) qui propose un inventaire de sonorités et d'instruments.

Le caractère pseudo-dadaïste de ces aphorismes vient pourtant masquer un deuxième niveau de lecture : le titre de ces représentations remplit une fonction qui est historique. Ainsi, le *Concerto pour piano n°5 en mi b Majeur* de Beethoven est un titre purement descriptif de l'œuvre, qui présage déjà d'une certaine structure et d'un instrumentarium précisé à l'avance ainsi que d'une certaine élaboration du matériau – il commencera et finira sur un accord de *mi b Majeur*. Dans ce cadre, les titres chez Kagel renvoient à une tradition similaire, qui n'est pas – paradoxalement – une tradition théâtrale, mais bien une tradition musicale. Ils renseignent ainsi sur une *réalité tangible* de ce que l'on va voir et entendre, accompagnée de la composition instrumentale et/ou de l'effectif présent sur scène : *Anagrama, pour chanteur soliste, chœur parlé et ensemble de chambre* (1957) ; *Antithese, jeu scénique pour un interprète avec sons électroniques et [sons publics]* (1962) ; *Phonophonie, quatre mélodrames pour deux voix et autres sources sonores* (1963) ; *Match, pour trois « interprètes »* (1964) ; *Prima vista, pour appareil à diapositives et nombre indéterminé de sources sonores* (1964) ; *Staatstheater, composition scénique* (1969-70) ; *Exotica, pour instruments extra-européens* (1972).

De son côté, l'exécutant est mis au défi de jouer la partition, comme dans *Exotica* (1972), dans laquelle il est demandé à des interprètes de la musique occidentale savante de jouer avec des instruments extra-européens. Cette problématique est transcendée par l'aspect visuel et performatif du jeu, qui dépasse les contraintes techniques. La partition devient alors une zone de conflit, car le résultat est à la fois visuel et sonore. Elle nécessite des descriptions et des instructions de jeu dont le mode opératoire s'appuie sur des paramètres hétérogènes (instruments, gestes, sons). Le livret joue alors un rôle de premier plan, comme dans *Anagrama* :

Les parties vocales de l'œuvre (caractères majuscules – mots isolés et phrases cohérentes ; symboles phonétiques – combinaisons de sons parlés ou chantés) sont composées par les voyelles et consonnes – ou par leurs variantes phonétiques – du palindrome anonyme (du moyen âge ?) [*sic*] :

→

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI³

←

Il devient nécessaire de disposer des indications sur la structure « figurée » de la pièce pour l'exécution, ce qui renvoie à une problématique de la perception :

Les endroits libres dans le texte vocal, indiqués par des parenthèses doivent être remplis par l'interprète. Les voyelles et les consonnes du palindrome, ainsi que les symboles phonétiques donnés dans l'appendice I serviront comme matériel de base pour la formation des textes manquants (donc, ne pas employer : A, B, D, F, L ou P). L'exécutant doit remplir les places libres le plus individuellement possible, afin d'éviter une réalisation homophone de l'ensemble⁴.

Dans tous les cas de figures, le texte de la partition va jusqu'à se confondre avec son livret ou sa préface, ce que l'on appelle en littérature le paratexte, comme c'est le cas dans *Staatstheater*.

D'après Elizabeth Zawisza, cette « zone intermédiaire » qui entoure le texte (titre, livret de partition, etc.) forme des « zones de passage parfaitement perméables qui départagent moins qu'elles n'unissent divers systèmes de signes, de formes d'écriture et de pratiques artistiques⁵ ». Ces systèmes de signes aux limites imprécises deviennent ainsi le corps même de la partition qui peut alors relever du carnet de théâtre dans la définition qu'en donne Anne Ubersfeld, c'est-à-dire en tant que *projet* de réalisation :

Le paratexte théâtral [ici les carnets de représentation] est toujours riche, plus riche sans doute que celui de tout autre texte littéraire, puisqu'il s'agit d'un genre inachevé, et que seule la représentation précipite l'œuvre dans [...] la relation à l'autre⁶.

La représentation est donc comprise selon une perspective dialectique : elle est à la fois réglementée et irréductible à son « texte ». C'est le cas notamment de la pièce *Antithese*, où le celui-ci ne fait qu'un avec celui du livret explicatif nécessaire à l'exécution de l'œuvre. Saisir son essence passe alors par un travail à la fois génétique et analytique, où comme le précise

³ Mauricio Kagel, *Anagrama*, UE 13106, Wien, Universal Edition, 1965, p. IV et p. V du livret de la partition.

⁴ Mauricio Kagel, *Anagrama*, UE 13106, Wien, Universal Edition, 1965, p. IV et p. V du livret de la partition.

⁵ Zawisza, Elisabeth, « L'exercice du paratexte », dans M. Calle-Gruber et E. Zawisza, *Paratextes : études au bord du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 14-15.

⁶ Anne Ubersfeld, « D'un paratexte paradoxal : autour de *Bérénice* de Racine, montée par Vitez », dans M. Calle-Gruber et E. Zawisza, *Paratextes : études au bord du texte*, op. cit., p. 277.

Werner Klüppelholz, « il n'est pas facile de comprendre une œuvre sans jeter un coup d'œil aux esquisses ⁷ ».

2. Opération(s) sur le texte

Mauricio Kagel est un compositeur qui a su, de manière remarquablement précoce, maîtriser le langage sériel dans ses multiples prolongements, et ce avant même de suivre les séminaires de Darmstadt à la fin des années 50⁸. Les esquisses et les brouillons montrent que dès la réalisation de *Anagrama*, Kagel a utilisé des techniques de composition sérielle lui permettant une prolifération du matériau, mais en laissant ouvert les possibilités d'agencement, en faisant coexister divers modes de structuration. La pièce *Anagrama* constitue en cela une œuvre clé, au sens philologique, car on trouve dans les documents d'archives un véritable inventaire de techniques de composition, qui reflètent les nombreux essais auxquels Kagel s'est livré⁹.

Dans cette pièce, un palindrome original *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI*, sert de prétexte à la composition vocale et instrumentale en définissant un champ de proportions. Ainsi, des relations entre notes, sons, rythmes sont déduites de l'analyse du palindrome de base, notamment du nombre de lettres à l'intérieur de chaque mot, ce qui permet par exemple d'engendrer des proportions : 2 4 5 4 2 10 4. Puis il procède de même avec les syllabes : 1 2 2 2 1 4 2. Ceci permet à Kagel d'obtenir une sorte de sérialisation des différents paramètres, en associant par exemple une lettre à une note, en établissant des rapports de proportions rythmiques¹⁰. Il superpose alors ces structures – en canons, par augmentation ou par réduction – afin de donner une certaine fluidité à la forme musicale.

Mais Kagel *joue* sur l'hétérogénéité elle-même, comme une sorte de défi lancé à l'auditeur. La série qui est utilisée dans de nombreux documents d'archives ne correspond pas du tout à celle qui est exposée dans sa présentation de 1960¹¹. Il n'y a pas d'indices ou de clés de lecture dans le résultat sonore : les événements musicaux ne sont plus perçus de manière unilatérale mais comme résultantes de multiples réseaux échappant à la perception, car les structures qui permettent d'engendrer le matériau sont trop nombreuses. Seule compte la définition d'un champ d'espace et de durées – une idée exposée par Stockhausen à Darmstadt dans « ...Comment passe le temps...¹² » – utilisé afin de « sérialiser » un ensemble de constituants.

⁷ Werner Klüppelholz, *Über Mauricio Kagel*, Saarbrücken, Pfau, 2003, p. 8.

⁸ Kagel et Boulez s'étaient rencontrés à deux reprises à Buenos Aires. La première fois en 1950, lors d'une tournée du théâtre Renaud-Barrault en Amérique (du 29 juin au 28 juillet – l'auteur remercie Robert Piencikowski pour ces précisions), où Kagel était figurant dans la pièce *Le Procès* de Kafka interprétée par la compagnie. La deuxième fois ce fut en 1954, où Kagel a pu montrer la partition sérielle du sextet de cordes à Boulez, qui lui aurait alors fait ce conseil: « Ne restez pas là. Vous devez partir ». Voir Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Sinfonia Bd. 6, Hoffheim, Wolke Verlag, 2007, pp. 352-353.

⁹ Les esquisses sont conservées à la Fondation Paul Sacher à Bâle (Suisse) sous la cote Sammlung Mauricio Kagel, *Anagrama*. Les dossiers 1/17 à 5/17 contiennent les brouillons et esquisses ayant servi à l'élaboration de la pièce, basée sur l'expérimentation : correspondance série des lettres et série des notes, découpage de la partition et parfois même tirage au sort des segments obtenus.

¹⁰ Matthias Kassel, « Das Fundament im Turm zu Babel : ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen », dans *Musik-Konzepte. Mauricio Kagel*, n° 124, 2004, pp. 5-26.

¹¹ Mauricio Kagel, « Behandlung von Wort und Stimme. Über *Anagrama* für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-1958 », dans : G. Borio et H. Danuser (éd.), *Im Zenit der Moderne*. Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, p. 361.

¹² Karlheinz Stockhausen, « ...Comment passe le temps... », dans *Contrechamps*, n° 9, 1988, pp. 26-27.

Le travail de composition de Mauricio Kagel s'attache donc à transposer les méthodes qui sont présentes dans son discours musical aux dimensions extra-musicales de l'œuvre. Le point de vue adopté est résolument structuraliste. Comme le remarque Eero Tarasti, la musique « contient des formes et des figures » incluant « des éléments "anthropomorphiques"¹³ », or ici Kagel joue justement sur la composition de ces mêmes éléments, mais selon une structure qui leur est étrangère. L'idée fondamentale est ici de jouer sur des *ratios* et de créer des proportions de différences : c'est ainsi qu'il est possible de créer un mouvement dans la forme de l'œuvre.

3. Le Paratexte comme texte

Revenons à la pièce *Antithese*. La forme de la représentation se trouve ici directement liée au choix des actions par l'interprète. Non seulement ce choix permet de réaliser un « *aktionschema* » spécifique, mais encore il a une incidence directe sur la durée de la représentation – ainsi qu'il est stipulé dans le livret – et sur le trajet spatial de l'interprète.

Une page d'esquisse¹⁴ montre comment les différentes actions sont déterminées par un rapport de différence entre chacune d'elles : il s'agit toujours de faire se confronter des situations dénuées de tout contexte théâtral, même à un niveau fondamental, et à établir un différentiel de structures. Dans le film de Kagel – qui n'est qu'une des formes des réalisations possibles de l'œuvre – tous les mouvements de l'interprète sont réglementés à l'aide d'une répartition des mouvements et des positions du corps dans l'espace scénique. Le sens des situations montées les unes à la suite des autres échappe irrémédiablement au spectateur, et seule l'absurdité de la situation générale fait émaner de ce chaos apparent un topos sémantique implicite : l'homme aliéné face à sa propre réification, luttant contre les bobines qui menacent de l'asphyxier, et tuant sa propre image télévisuelle.

Staatstheater constitue quant à elle une pièce à part, du point de vue de sa taille comme de sa forme. Réalisée entre 1967 et 1970, elle a été commandée par Rolf Liebermann, alors intendant du *Staatsoper* de Hambourg. Le compositeur s'est emparé du lieu à tous les niveaux, des décors à la scène, en mettant en situation l'Opéra lui-même¹⁵. *Staatstheater* réinterprète toute cette histoire, mais aussi l'histoire de l'Opéra comme genre. Kagel se livre par conséquent, afin de constituer les différentes sections, à une *composition* des différents événements liés à une représentation d'opéra :

- *Repertoire* : morceau de concert scénique
- *Einspielungen* : musique pour haut-parleurs
- *Ensemble* : pour seize voix
- *Debüt* : pour soixante voix
- *Saison* : jeu chanté (jeux de mots sur *Singspiel* en allemand) en 65 tableaux
- *Spielplan* : musique instrumentale en action
- *Kontra* → *danse* : ballet pour non-danseurs

¹³ Eero Tarasti, « "Après un rêve" : A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré », dans E. Tarasti (éd.), *Musical Signification, Essays in the Semiotic. Theory and Analysis of Music*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 436.

¹⁴ *Antithese*. Fonds Mauricio Kagel. Archives Paul Sacher, Basel – Suisse.

¹⁵ Mauricio Kagel, « Podiumdiskussion. Musiktheater – eine Institution in der Krise ? », dans H. Danuser et Matthias Kassel (éd.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz, Schott, 2003, pp. 402-403.

- *Freifahrt* : musique de chambre glissante
- *Parkett* : pour scène mesurée concertante

Chacune de ces parties vient donc décomposer le titre général : *staatstheater, Composition scénique*. Les différentes sections définies par Mauricio Kagel forment autant d'angles et de points de vue différents selon lesquels l'objet principal – le *Staatsoper* – est à la fois grossi, inventé, et ré-interprété. Les différents éléments des sous-titres qui décomposent le tableau font appel à des situations historiques du théâtre ou à des sections constituantes d'un spectacle : ainsi *Saison, Spielplan* pour évoquer le carnet de mise en scène, *Kontra→Danse* pour les ballets, *Debüt* pour évoquer les apparitions scéniques. Les sections sont alors combinées, pour créer la représentation, selon une logique qui est décrite dans la préface de la partition¹⁶ :

Un choix parmi les sections est possible. « REPERTOIRE » sera toujours joué au début d'une représentation. Si cette partie ne figure pas dans le choix, alors on peut commencer comme on veut. La durée d'une représentation doit tenir dans une limite de 100 minutes, la pièce doit être jouée sans pause.

Ainsi, la section *Repertoire*, qui passe en revue un instrumentarium loufoque et inventif, modifie la perception de la scène en la décomposant en autant de figures sémantiques qui sont données sur la partition, et évoquées pour le spectateur. Si bien qu'il existe – malgré l'absence apparente de toute espèce de dramaturgie – une attitude dramatique dans laquelle évolue l'interprète, et qui est appelée « *modell* ». Mais cette situation est comprise comme objet, et c'est la somme de chacun des éléments isolés qui définit alors la forme de la section ainsi que son mouvement général. Seuls les mouvements des interprètes donnent une cohérence formelle à l'ensemble : les situations cocasses et absurdes renvoient à un autre niveau de signification: la présence humaine donne sa seule justification à l'œuvre d'art.

Enfin, *Anagrama* – entre glossolalie et pseudolanguage – consiste en une certaine forme de « théâtralisation », ou plutôt devrions-nous dire en une certaine « gestualisation » de l'œuvre. Malgré l'emploi de structures complexes, comme nous l'avons vu, la pièce se construit sur une cohérence : celle du geste vocal. Ce sont les phonèmes, utilisés dans l'intonation du palindrome, qui sont dévidés en une grande anagramme sonore, et qui cimentent la forme de l'œuvre. Une typologie vocale s'instaure alors, un mouvement, qui va du palindrome latin aux phrases reformées de la dernière section. Ce parcours sur cinq parties fait entendre tous les stades d'un langage ou d'un pseudo-langage en formation, depuis les sons du palindrome latin, en passant par les phonèmes, jusqu'à la formation des mots dans une typologie syntagmatique sans aucun sens, comme dans un jeu surréaliste. Le sens final est donné par ce que Kagel appelle une « bizarre dramaturgie¹⁷ » liée à la répartition des mots tout au long de la pièce, où le principe fondateur est la « *non-répétition*¹⁸ ».

L'écriture des pièces de Mauricio Kagel est fondamentalement liée au geste tout en s'appuyant sur une organisation des événements, quel qu'ils soient. Ces événements sont agencés en fonction de différentes structures qui sont définies par des champs temporels qui les contingentent. Ainsi, dans le théâtre instrumental, c'est le geste de l'interprète qui définit ce champ, et par-là, qui donne la durée et qui *sédimente* la forme temporelle de l'œuvre, la partition reflétant moins une réalité acoustique qu'une description minutieuse des événements

¹⁶ Mauricio Kagel, *Staatstheater*, UE 15197 1w, Wien, Universal Edition, 1975, p. 5.

¹⁷ Mauricio Kagel, « Behandlung von Wort und Stimme », *op. cit.*, p. 367.

¹⁸ Dans les esquisses d'*Anagrama* se trouve un important appareil textuel qui correspond à des descriptions parfois assez précises de l'effet esthétique recherché.

en dehors du temps. C'est en ceci que l'on pourrait ramener Kagel à Brecht¹⁹ : la représentation n'est plus pensée comme un divertissement, mais plutôt comme un objet dont il appartient au spectateur d'interroger le sens, et dont les clés se situent déjà en amont de la représentation.

Monelle exprimait ainsi l'activité sémiologique :

The semiologist, like Hanslick, is more interested in the system of signification than the material signified ; he sees systems as empty webs of relations, 'without positive terms' (the phrase is Saussure's but it sets the theme for all structuralist study²⁰).

Effectivement, dans les pièces du théâtre instrumental, les objets scéniques, les gestes, les situations sont extirpés de leur contexte car les structures qui les régissent échappent à toute connotation et les vident de leur sens. Mais la perspective structurale qui voudrait ne parvenir à la compréhension de l'œuvre que dans la justification que l'œuvre donne elle-même de l'apparition des éléments se trouve ici mise en défaut. Lorsqu'il existe une « grammaire » d'un système musical, il est possible d'interpréter toute variation du paradigme fondamental de ce système en relation avec une signification ou un topique éventuel. Mais ici, l'œuvre ne s'y soumet pas, car son système paradigmatique change sans cesse, et sa forme ne suit aucun axe syntagmatique préétabli : elle est œuvre et métalangage d'elle-même.

Mais en renversant sans cesse ces fonctions Kagel ne dessine-t-il pas une nouvelle isotopie ? Celle-ci dépasserait les situations de surface dans sa dimension anthropologique et politique : celle de l'aliénation humaine et de la place de l'individu dans la modernité.

Calle-Gruber M. et E. (éd.), *Paratextes : études au bord du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Kagel Mauricio, *Anagrama*, UE 13106. Wien, Universal Edition, 1965.

Kagel Mauricio, *Antithese*, Frankfurt, New York, London, Henry Littolff's Verlag, 1965.

Kagel Mauricio, *Staatstheater*, UE 15197 lw, Wien, Universal Edition, 1975.

Kagel Mauricio, *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche, 1993.

Kagel Mauricio, « Behandlung von Wort und Stimme. Über *Anagrama* für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-1958 », publié dans G. Borio et H. Danuser (éd.), *Im Zenit der Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, pp. 354-367.

Kagel Mauricio, « Podiumdiskussion. Musiktheater – eine Institution in der Krise ? », in H. Danuser et M. Kassel (éd.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz, Schott, 2003, pp. 395-426.

Kassel Matthias, « Das Fundament im Turm zu Babel : ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen », *Musik-Konzepte : Mauricio Kagel*, n° 124, 2004, pp. 5-26.

Klüppelholz Werner, *Über Mauricio Kagel*, Saarbrücken, Pfau, 2003.

Monelle Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic, 1992, « Contemporary Music Studies » vol. 5.

Rebstock Matthias, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hoffheim, Wolke Verlag, 2007, Sinfonia Bd.6.

Schnebel Dieter, *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*. Köln, DuMont Verlag, 1970.

¹⁹ Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln, DuMont Verlag, 1970, p. 282.

²⁰ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Contemporary Music Studies vol. 5, Chur, Harwood Academic, 1992, p. 10.

Stockhausen Karlheinz, « ...Comment passe le temps... », *Contrechamps* n°9, 1988, pp. 26-65.

Tarasti Eero, « “Après un rêve” : A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré », in E. Tarasti (éd.) *Musical Signification, Essays in the Semiotic. Theory and analysis of Music*, Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 1995, pp. 435-469.

Jean-François Trubert

Docteur en musique, ATER Université de Provence, Aix-en-Provence. Chercheur rattaché à la MSH de Nice.