Productions musicales et publics : quelles interfaces ? La question des nouvelles textualités dans les musiques actuelles

Guillaume Deveney

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1078>

DOI : 10.4000/lcc.1078

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Guillaume Deveney, « Productions musicales et publics : quelles interfaces ? La question des nouvelles textualités dans les musiques actuelles », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1078> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1078>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Productions musicales et publics : quelles interfaces ? La question des nouvelles textualités dans les musiques actuelles

Guillaume Deveney

La musique comme art d'interface(s)

- 1 Écouter, de même qu'étudier de la musique, une œuvre ou encore un spectacle, n'est jamais une expérience « directe » ; en effet, la musique ne nous parvient qu'au travers d'un médium donné. La médiologie¹ l'a très largement montré tout au long de son étude sur le champ musical. Qu'elle soit visuelle ou encore aurale, notre perception de l'œuvre se fait exclusivement par le biais d'un véhicule, d'un tiers élément qui mettra l'idée en son, ou à tout le moins, recèlera en lui-même la potentialité de son exécution. Ces interfaces, il en existe un grand nombre, faisant le lien entre produit musical et public : la partition, le support audio, l'instrument de musique... autant d'éléments qui portent l'œuvre jusque dans sa mise en matière. C'est en cela que nous appréhendons la musique comme art d'interface : une forme esthétique qui ne se manifeste à nous, spectateurs, que par-delà des vecteurs intermédiaires. L'étude de la musique, par le musicologue autant que par le praticien, ne saurait alors se résumer à une simple recherche historique et/ou archivistique : elle s'inscrit dans une approche globale de l'ensemble des interfaces du musical.
- 2 Les supports cités précédemment ont largement évolué au cours de l'histoire des pratiques musicales. Si l'on considère simplement les formes de notations musicales, celles-ci se sont grandement modifiées depuis, par exemple, l'écriture dasienne jusqu'à l'écriture actuelle, avec les changements opérés par le travail du son dans l'écriture contemporaine, ou les ajouts de ce que l'on a appelé la « nouvelle complexité ». L'ouvrage de Jean-Yves Bosseur, *Du son au signe*², en est le témoignage le plus éloquent.

Bien que le titre, pour nous, prenne le problème à l'envers : l'interface scripturale arrive avant sa représentation en public. Dans ce cadre, nous allons du signe *vers* le son. Le son produit avant le signe est propre au créateur qui imagine, intériorise le son et le retranscrit – autant que faire se peut – à l'aide de la notation musicale et ses ajouts (e.g. textes, paroles, indications d'expressions, etc.). Le format même de la partition papier a drastiquement évolué, passant du vélin, à la page de papier pour devenir un format numérique, avec par exemple l'adoption par nombre de formations musicales (y compris des orchestres philharmoniques) de tablettes numériques pour y déposer les partitions³. L'époque influe donc énormément à la fois sur la notation de l'œuvre, ainsi que sur sa « représentation » face au musicien.

- 3 Les instruments de musique ont eux aussi subi une évolution d'un point de vue organologique, selon les besoins des créations des différentes époques et l'évolution des formations musicales, d'autant plus aujourd'hui grâce aux perspectives phénoménales que nous prodigue le numérique. D'une part, avec l'arrivée du traitement du son et de la synthèse sonore, initié par les travaux des musiques électro-acoustiques ; d'autre part, avec le développement de l'échantillonnage instrumental, provenant de l'enregistrement des différents sons produits par un instrument, pour aboutir à l'utilisation d'instruments virtuels, dont les phrasés sont encodés en MIDI et reproduisent – plus ou moins fidèlement – les sons de l'instrument d'origine. L'utilisation d'instruments virtuels est ainsi un moyen simple, efficace et économique de réaliser une œuvre comportant, par exemple, un groupe de musiques actuelles avec un orchestre philharmonique. Ainsi, l'interface instrumentale a considérablement évolué, au point de modifier nos pratiques d'écriture et d'altérer notre façon d'envisager les formes d'orchestration d'œuvres, autant pour le créateur amateur que pour les artistes professionnels.
- 4 Le support audio, la plus récente des interfaces au regard de l'histoire de la musique, a subi lui aussi en très peu de temps de nombreux changements intrinsèques, dans le but de toujours fournir un meilleur rendu sonore. Les différentes formes de phonogrammes ont évolué depuis le rouleau de cire jusqu'au disque, en passant par les formats intermédiaires (e.g. vinyles, cassettes, mini disc, etc.). Mais depuis l'orée du XXI^e siècle, les formats précédents cèdent peu à peu la place aux formats dématérialisés⁴, tant et si bien que pour aborder les formats audio, on passe de l'inventaire des différents types de phonogrammes aux différents types d'encodage (e.g. WAV, MP3 et 4, AIFF, FLAC, etc.). Ce qui sépare ces labels se résume à l'algorithme employé, influant sur la qualité de définition du son, sur la quantité de compression du fichier (agissant autant sur la taille en mégaoctets que sur la plage de dynamique du fichier audio). Ainsi, l'empreinte sonore de l'œuvre repose aujourd'hui sur une kyrielle de formes – matérielles ou immatérielles – à la disposition de l'auditeur.
- 5 Si l'on ne s'en tient qu'à ce bref tour d'horizon des interfaces citées, autant scripturales, organologiques que sonores, nous remarquons qu'une multitude d'interfaces structurent et conditionnent notre écoute. Et nous ne parlons ici que des formes propres à la représentation artistique, sans parler des interfaces de communication, de diffusion et de vente, dont l'étude et la cartographie mériteraient à elles seules un article particulier. Cela étant dit, cette multiplicité d'interfaces est loin de représenter l'ensemble des éléments porteurs de sens pour l'auditeur. Et c'est le but direct de cet article : amorcer une vision plus large du concept de texte musical – i.e. d'interfaces porteuses de sens pour le public – et montrer en quoi les avancées technologiques et les

approches transartistiques peuvent être signifiantes dans notre étude et perception de l'œuvre musicale. Nous nous concentrerons ici sur un répertoire de musiques actuelles pour en explorer les nouveaux modes d'inscription en texte, et ainsi en redéfinir l'expérience musicale, notamment en concert. L'intérêt ici n'est pas de faire un inventaire complet de ces formes textuelles complémentaires, mais d'en offrir un nombre d'exemples assez conséquent pour appuyer une nouvelle réflexion sur l'ouverture de la recherche en philologie musicale sur le concept de textualité.

Musiques actuelles et nouvelles textualités : un état des lieux

Une cause ultérieure et déterminante ayant contribué à créer ce chiasme particulier entre la pratique compositionnelle des années Cinquante-Soixante est d'identifier dans cette familiarité progressive avec la « composition du son » conduite dans les travaux électroacoustiques, basés sur l'expérimentation et la manipulation directe des données sonores. [...] Dans le champ des expériences musicales contemporaines et d'avant-garde, le sens explose ou, dans un second cas, en vient à se redéployer dans une réalité dès lors polyédrique : la page ne porte plus une donnée univoque dans sa constellation de sens, mais s'ouvre à une lecture multiple et, de plus en plus, conditionnée par des variables n'étant pas clairement déductibles et/ou vérifiables au travers de la notation. De sorte que la réflexion sur le concept de *texte* (et de *textualité*) doivent donc nécessairement s'ouvrir vers de nouvelles perspectives (De Benedictis-77).

- 6 L'ouverture de la notion de textualité depuis les recherches engagées par des chercheurs de nouvelles textualités musicales, tels qu'Angela Ida De Benedictis⁵, ainsi que l'ouverture de la notion d'écriture au travers d'auteurs du mouvement de la théorie du texte comme Barthes⁶, Genette⁷ ou encore Derrida⁸ ont permis de donner un nouveau regard sur ce que nous entendons par le concept de texte. Ce dernier doit être envisagé comme l'idée derrière la trace scripturale du projet artistique – ou du moins d'un aspect, d'une dimension du projet auquel il contribue – qui amorce une nouvelle perspective de recherche autour des différentes textualités qu'offre l'œuvre musicale. Il s'agit, bien entendu, d'interfaces *complémentaires* à celles que nous avons évoquées au début de cet article, des éléments qui nous permettent de nous fondre, de nous immerger plus avant dans la production, ou de gloser autour de celle-ci. Pour plus de clarté, nous utiliserons la distinction faite par Gérard Genette dans *Seuils* entre les deux catégories de textualités que nous allons évoquer ici : les textes et les paratextes. Le premier correspond aux formes textuelles propres à l'œuvre et à sa réalisation, le second renvoie aux écrits la commentant.
- 7 L'écriture ne fait plus uniquement écho à la forme scripturale. Dans le cadre de la musique, il y a donc écriture au-delà de la partition. C'est notamment le cas pour les situations de concert, où le matériau artistique dépasse largement le cadre du musical. Par-delà la performance des artistes, nombre d'éléments rentrent en ligne de compte pour le spectateur. La mise en scène, par exemple. Celle-ci apporte un grand nombre d'informations sur la portée du spectacle⁹ : est-ce une représentation centrée sur les musiciens ? Si c'est le cas, la mise en scène sera minime. Ou bien l'espace scénique participet-il à l'élaboration d'une atmosphère, d'un environnement renseignant sur la visée esthétique ? Dans ce cas le décor a une importance primordiale pour appréhender pleinement le spectacle se déroulant sous les yeux du spectateur. Nous prendrons deux exemples marquant clairement le rôle de la mise en scène dans les représentations de

musiques actuelles. Durant la tournée de leur dernier album, intitulé *Falling home*, le groupe Pain of Salvation s'est complètement réapproprié l'espace scénique pour faire disparaître – et peut-être même tenter de faire oublier – l'aspect concertant de la représentation¹⁰. La scène s'efface pour laisser place à un salon aux murs tapissés, rappelant les appartements des années soixante ou soixante-dix, meublé de nombreux fauteuils, sofas, mais aussi de tables basses, lampes et autres bibliothèques. Les musiciens sont installés confortablement dans leurs sièges pour réaliser leur prestation. Ce choix scénique n'est bien entendu pas anodin : le titre renvoie au retour chez soi, un retour aux sources. Il s'agit d'une première explication du choix scénique : une invitation à visiter un environnement proche de celui des artistes durant leur jeunesse¹¹. Ce retour dans le passé se justifie d'autant plus que la quasi-totalité du spectacle reprend des titres des précédents albums. Et ce voyage dans le temps s'effectue au travers d'une immersion par le biais du décor.

- 8 Cela est vrai aussi pour les concerts du groupe finlandais Lordi. Le *leader* du groupe, avant de se consacrer à sa carrière musicale, travaillait en tant que technicien d'effets spéciaux pour le cinéma. Sa passion pour le cinéma d'horreur a fortement imprégné ses productions musicales. Cela s'observe de deux manières : dans les costumes portés par les artistes¹², incarnant chacun un monstre qui aurait très bien pu être tiré d'un film d'horreur¹³, mais aussi dans leur appropriation de la scène pour que chaque item présent sur scène renvoie au monde des films d'horreur : mur carrelé tâché de sang en fond de scène, crânes mis à nu, armature rouillée d'où pendent des chaînes... autant d'éléments renvoyant à l'univers si particulier du groupe. On cherche de ce fait à transporter le spectateur au-delà du simple lieu de concert.
- 9 Autre textualité complémentaire à la mise en scène : les jeux de lumières. Le travail de l'éclairagiste dans ce contexte dépasse la simple « visibilité » des artistes qui se produisent ; il participe pleinement à la réalisation et à la sémiose de l'œuvre¹⁴. L'exemple le plus flagrant de l'importance de l'éclairage – mais aussi de la projection vidéo – se retrouve dans le concert de la tournée *Tension* de Nine Inch Nails¹⁵. *Copy of a* illustre le travail lumière sur une pièce : l'espace scénique est découpé en six pavés lumineux délimitant l'espace de chaque instrumentiste. Six espaces de couleur et de taille identique alignés sur deux lignes en quinconce, renforçant le lien avec le titre. Le jeu avec la lumière est tout aussi important ici : lorsqu'un musicien ne joue plus, il sort de son espace et, de ce fait, disparaît. Tout la salle – et la scène – est noyée dans l'obscurité, le néant : seuls existent les musiciens qui font tourner de manière circulaire les mêmes progressions harmoniques, les distinctions et l'évolution de l'œuvre se focalisant sur les nuances ainsi que l'ajout ou le retrait de strates instrumentales. Du point de vue du lien entre vidéo et lumière, le titre *Disappointed* illustre la virtuosité de l'utilisation du visuel pour compléter la matière sonore : l'emploi d'écrans (tissus transparents enserrés dans un canevas de lumières LED) afin de projeter des éléments visuels (lignes, puis figures géométriques) pour finalement disparaître sur le mot « disappear ». Ces petits détails visuels sont autant d'éléments renforçant l'importance du texte dans la représentation artistique.
- 10 Parmi les documents vidéo ayant un fort impact sur la diffusion d'une œuvre, on peut retenir l'influence du clip. Descendant du scopitone¹⁶, le clip illustre, donne un rythme visuel ainsi qu'un possible fil narratif à l'œuvre. Ce texte regroupe à la fois une dimension musicale, mais aussi d'autres formes de textes, de nature chorégraphique, de mise en scène, etc. C'est le cas du célèbre clip de *Thriller* de Michael Jackson, où l'aspect

fantastique du texte est amplifié par la mise en scène de la vidéo. Comme le fait remarquer Frédéric Moinard, le clip est « à la fois film d'auteur et film publicitaire »¹⁷. Ces deux facettes sont inhérentes à ce mode de création. Film d'auteur car l'histoire exposée est originale – au sens qu'elle est réalisée dans le cadre de cette production – et cherche à développer une histoire¹⁸, une époque¹⁹, une idée²⁰. Film publicitaire car la durée du clip reste extrêmement courte (en dessous des 10 minutes) et est produit dans le cadre de la promotion de l'album contenant le titre. Cette dénotation textuelle de la production a donc un double objectif : à la fois apporter une strate narrative supplémentaire, mais aussi renforcer l'intérêt du public autour de la nouvelle production en lui présentant un contenu original de l'un des titres de l'album. Il est tout à fait envisageable de voir un clip être diffusé en même temps que le groupe produit la chanson sur scène. C'est ce qu'il s'est passé pour la dernière tournée de Michael Jackson, *This is it*, durant laquelle une nouvelle version du clip de *Thriller* fut tournée afin d'être projetée durant le spectacle.

- 11 L'utilisation de la danse pour caractériser le discours musical est très intéressante. Elle permet à la fois de renforcer une mise en situation de la création (lorsqu'elle est alliée à une mise en costume²¹), donnant ainsi un renfort narratif au texte et à la musique de la production. Dans le *Funhouse tour* de Pink, la mise en scène multiplie les références visuelles à l'univers du cirque, à un environnement haut en couleur jouant plus sur le décor que sur la lumière²². L'utilisation de la danse peut avoir aussi un but d'appui et d'accentuation de la dimension rythmique de certaines pièces : on la trouve dans les productions de nombreux artistes dans le cadre des musiques actuelles, dont, par exemple, la version de *Cry me a river* de Justin Timberlake²³. Il s'agit d'une forme textuelle encore trop peu étudiée dans le cadre des musiques actuelles, mais son importance dans la réalisation du spectacle reste capitale. Son apport constitue en lui-même un texte qui se déploie tout au long de la performance pour compléter, au même titre que le travail de la lumière et de la mise en scène, le matériau musical exécuté.
- 12 Dans la catégorie des paratextes, on trouve de nombreux ajouts aux premiers épitextes déjà étudiés, tels que les monographies, les esquisses ou encore les entretiens avec les créateurs. Ainsi, le support vidéo a eu une grande influence sur notre perception du spectacle. La représentation n'est plus seulement un événement unique, qui s'évanouit une fois son exécution achevée, mais peut être redonnée, réeffectuée à l'envi grâce à la captation vidéo. C'est un outil primordial pour le chercheur, dans son étude approfondie d'une situation de représentation, mais permet aussi de mettre en regard différentes versions d'une même œuvre, à des périodes différentes, afin de voir l'évolution des textualités autour de l'œuvre, mais aussi dans le travail de la matière sonore (e.g. réarrangement, réorchestration). L'essor du format vidéo se retrouve dans l'évolution des plateformes de partage vidéo sur internet. On y trouve à la fois les clips cités précédemment, mais aussi des extraits de concerts, voire des chaînes dédiées à leur diffusion (e.g. Vevo) ou des prestations d'un festival (e.g. Java Jazz Festival²⁴). Le but marketing est d'autant plus intéressant qu'il révèle un regain d'intérêt pour le spectacle comme objet d'art à promouvoir, du point de vue des promoteurs mais aussi de celui des spectateurs. La représentation n'est alors plus envisagée comme représentation unique, comme ce fut le cas durant les siècles précédents, mais comme expérience artistique à vivre encore et encore. Son impact s'observe dans une nouvelle forme de paratexte apparu depuis peu : le pocket film. Durant le concert, les spectateurs vont enregistrer en vidéo une partie du spectacle au moyen de leur téléphone portable²⁵. On en retrouve un nombre incalculable sur les plateformes de

partage vidéo. Cette pratique nous interpelle, car le but n'est pas d'obtenir un résultat audio de qualité, le micro de captation du téléphone portable n'étant pas en capacité de capter correctement la puissance sonore produite par le système de diffusion. Alors, quel en est l'intérêt ? L'hypothèse que nous avançons est qu'il s'agit avant tout d'un témoignage, d'une façon de montrer que l'on était présent durant l'événement. Par cette pratique, le spectateur tente de capturer un moment du concert, de se l'approprier, à partir de l'endroit où il se trouve. Comme pour la prise en photographie, l'objectif est de conserver une trace de ce qui s'est déroulé, autant pour soi que pour le partager avec d'autres personnes.

- 13 Internet a ouvert la voie à de nouvelles formes de paratextes numériques, qui nous servent autant à accéder à l'univers des artistes qu'à l'ambiance de certaines œuvres. Le site internet en est un premier exemple, tant le travail de l'infographiste sur l'esthétique de la page témoigne de l'importance de l'univers que crée l'artiste autour de ses productions. On observe deux types de sites : les officiels, créés par l'équipe de production de l'artiste, et ceux élaborés par les amateurs de cette musique. Il serait intéressant, même si la place nous manque ici, d'approfondir une étude comparée entre les atmosphères développées par ces deux catégories de site : sont-ils similaires ? Jusqu'à quel point ? En quoi diffèrent-ils ? Leur appropriation de l'ambiance du groupe varie-t-elle ?
- 14 Dans les formats écrits présents sur la toile, proches des sites – s'ils ne sont pas tout bonnement intégrés à ces derniers – on trouve les forums. Ces derniers permettent ainsi aux auditeurs de s'exprimer sur les productions de l'artiste, d'organiser des événements entre les amateurs du groupe, etc. Le forum a donc une double visée : à la fois donner un espace d'expression aux auditeurs afin qu'ils puissent commenter, donner un avis sur l'actualité du groupe (e.g. albums, clips, concerts), mais il offre aussi au groupe et au complexe auctorial une vision assez nette des attentes des auditeurs quant aux projets futurs et aux concerts²⁶. Les messages laissés par chaque individu sur le sujet évoqué sont à rapprocher d'une forme similaire d'expression que l'on retrouve dans les vidéos des plateformes de partage, tels que YouTube : les chaînes de commentaires. Ces suites de commentaires, positifs comme négatifs, alimentent les sujets de discussion entre auditeurs, renouvelant de ce fait l'intérêt porté aux productions du groupe.
- 15 Les formes paratextuelles visuelles sont nombreuses. Dans le cadre des musiques actuelles, l'étude iconographique s'est quelque peu intéressée aux pochettes d'albums, première image donnant la tonalité des œuvres que le support contient. Cependant, elle s'est trop peu intéressée aux illustrations contenues dans les livrets des albums. Pourtant, celles-ci contribuent à leur manière à broser le tableau de chaque pièce, renforçant l'atmosphère proposée par la pochette, ou étant en discordance avec cette dernière, selon les visées esthétiques de la production. Parmi les paratextes vidéo, on compte les interviews, documentaires et *making of* qui permettent au spectateur/auditeur de voir à la fois comment le projet artistique a été réalisé, comprendre la démarche esthétique derrière la production, ainsi que les choix effectués. Tous ces paratextes nous permettent ainsi à la fois d'appréhender avec plus de profondeur les directions artistiques poursuivies (e.g. *making of*, interviews, documentaires), mais offrent aussi la possibilité aux auditeurs de pouvoir s'exprimer sur les créations (e.g. commentaires de vidéos, forums).

- 16 Via ces différents textes et paratextes, ces interfaces entre artiste(s) et public, le spectateur/auditeur accède pleinement au sens de la production initiée par le complexe auctorial²⁷, chacun de ces éléments textuels participant au sens, à l'idée – voire aux idées – véhiculée(s) par la production. On ne peut guère accéder à toutes ces interfaces en même temps, que ce soit en représentation ou ailleurs (chez soi, par exemple), mais la consultation de ces différentes formes textuelles nous donne une meilleure compréhension de la portée esthétique de la création.

Musique, interfaces et nouvelles textualités : les perspectives

- 17 La musique, art d'interface, est inextricablement liée à ses mediums afin de parvenir à l'auditeur/spectateur. Ces éléments ont largement évolué tout au long de l'histoire de la musique, autant dans le cadre d'interfaces « classiques » (de type partition, instrument et plus récemment le support audio) que pour ceux proposés par nos recherches (e.g. enregistrement, plan de feu, chorégraphie, vidéo, mise en scène, etc.). En jetant un regard à la situation de concert dans le répertoire des musiques actuelles, on a pu se rendre compte que l'éventail de textualités proposées est très étendu. Cependant, notre article n'a pas vocation d'exhaustivité, et ne présente qu'une petite parcelle des nouvelles formes d'interfaces textuelles porteuses de sens, que la production va présenter au spectateur. Il serait pertinent de s'intéresser plus avant aux formes de textes « internes » à la production, c'est-à-dire aux éléments permettant l'organisation et la réalisation de la prestation, comme par exemple la feuille de patch, le plan de scène ou encore la *setlist*. Autant d'éléments dont le public n'a pas forcément conscience, mais qui ont un impact décisif sur l'élaboration et le déroulement de la prestation.
- 18 L'approche développée au cours de cet article s'est concentrée essentiellement sur des musiques actuelles. Or, bien d'autres répertoires utilisent d'autres interfaces que les « classiques » cités précédemment. Il faudrait, dans une perspective beaucoup plus large, envisager les emplois que font ces esthétiques musicales des différentes formes de textualités, en observer les éléments communs et ceux spécifiques à celles-ci. Cette approche nous permettrait d'avoir une meilleure connaissance des développements des différents types d'interfaces, en constante évolution. Il s'agit d'une démarche particulièrement prégnante, car comprendre les interfaces, mais aussi leur histoire et leur contexte d'émergence, c'est nous approcher toujours plus d'une meilleure compréhension du phénomène musical dans la société. À la fois pour une approche musicologique de type historique et analytique, mais également dans notre compréhension du domaine de la production musicale, des stratégies de développement des modes de signification dans la représentation musicale, et sa perception par l'auditoire. Seule une analyse globale, holistique, à la fois des modes de sémiose, des pratiques d'écriture (au sens musical et au sens de Barthes), de son inscription et de son impact sur la société, nous permettra d'entrevoir l'œuvre au-delà de sa simple dimension de production interfacée.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. « Le degré zéro de l'écriture ». *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Editions du Seuil, 2002.
- Blanchard, Gérard. « Les vidéoclips ». *Communication et langages*. n°72, 2e trimestre 1987 : pp. 49-57.
- Bosseur, Jean-Yves. *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*. Paris : Minerve, 2013.
- De Benedictis, Angela Ida. « Le nuove testualite musicale ». *La filologia musicale*. Vol. 2. Lucques : LIM, 2005.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- Deveney, Guillaume. « Des lieux de la création. Dynamiques de production au sein des musiques actuelles ». *Ontologie de la création en musique. Des lieux en musique*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Dictionnaire de l'Académie Française. « Spectacle ». *Dictionnaire de l'Académie Française, 8e édition*. 10/03/15. <<http://www.classiques-garnier.com.lama.univ-amu.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>>.
- Ezrati, Jean-Jacques. « Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière et l'éclairagiste ». *Protée*. Vol. 31, n°3, 2003 : pp. 107-111.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Editions du Seuil, 1987.
- Hemy, Dominic. 17/03/2013. « Pain of Salvation – Highbury Garage, London ». *The digital fix music*, 10/03/15. <music.thedigitalfix.com/content/id/18772/pain-of-salvation.html>.
- Houdaj, Achraf. 13/03/2013. *Muse - Animals (Official Video)*. 06/06/14. <<https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>>
- Jaccard-Beugnet, Annick. « Téléphone 3G et pocket film ; l'arrivée quasi-simultanée d'une N.T.I.C. et de sa pratique artistique légitime ». *Les arts moyens aujourd'hui*, Volume 2. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Java Jazz Fest. 17/04/2013. *Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013*. 06/06/14. <<https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>>
- JuanitoLost. 19/05/2012. *Justin Timberlake - Cry Me A River - Live Madison Square Garden (HDTV)*. 19/10/2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=IpJAMkR7eIk>>
- Lordi. 17/12/2012. *Promotional pictures To beast or not to beast*. 19/10/2014. <<http://www.lordi.fi/category/gallery/>>
- Mars, Bruno. 14/06/2013. *Bruno Mars - Treasure [Official Music Video]*. 06/06/14. <<https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>>
- My blog. 06/08/2011. *PINK - Funhouse Tour Live in Australia {2009} 720p BRRip x264 - 1500Mb*. 05/06/14. <<http://kickassddl.wordpress.com/2011/08/06/pink-funhouse-tour-live-in-australia-2009-720p-brrip-x264-1500mb/>>
- Nickelback. 26/09/2009. *Nickelback - Someday*. 06/06/14. <<https://www.youtube.com/watch?v=-VMFdPdDYYA>>
- NineInchNailsVEVO. 29/08/2013. *Nine Inch Nails - Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed)*. 10/06/14. <<https://www.youtube.com/watch?v=1NwgIhDzIN4>>

Ortega, Kenny. *This is it*. New-York : Sony Pictures, 2009.

Pink. « Fun House ». *Funhouse Tour: live in Australia*. New-York : Arista, 2009.

Saidani, Ramzi. 04/12/2013. « Numérisation des partitions : l'orchestre philharmonique de Bruxelles passe à la tablette numérique ». *Opera Digital*. 09/04/14. <<http://opera-digital.com/numerisation-des-partitions-orchestre-philharmonique-de-bruxelles-passe-a-la-tablette-numerique/>>

Tiffon, Vincent. « Pour une médiologie musicale ». *MEI « Médiation et Information »*, n° 17, 2002 : pp. 109-122.

Zénouda, Hervé. « Musique et communication au XXe siècle ». *Hermès, la revue*. N°70, 2014/3 : pp. 156-162.

NOTES

1. Cf. Tiffon, Vincent, « Pour une médiologie musicale », in *MEI « Médiation et Information »*, n° 17, 2002 ; Zénouda, Hervé, « Musique et communication au XXe siècle », in *Hermès la revue*, n°70, 2014/3.
2. Bosseur, Jean-Yves, *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.
3. Cf. Saidani, Ramzi, « Numérisation des partitions : l'orchestre philharmonique de Bruxelles passe à la tablette numérique », in *Opera Digital*, consulté le 9/04/14. URL : <http://opera-digital.com/numerisation-des-partitions-orchestre-philharmonique-de-bruxelles-passe-a-la-tablette-numerique/>
4. Ce qui ne veut pas pour autant dire que les formats physiques ont été abandonnés aujourd'hui. On peut noter, entre autres, un retour du format vinyle, pour des raisons de qualité sonore que ne peut atteindre le MP3 par exemple.
5. Angela Ida De Benedictis, « Le nuove testualite musicale », in *La filologia musicale*, Vol. 2, (Lucques, LIM, 2005).
6. Roland Barthes, « Le degré zéro de l'écriture », in *Œuvres complètes*, Tome I (Paris, Editions du Seuil, 2002).
7. Gérard Genette, *Seuils* (Paris, Editions du Seuil, 1987).
8. Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris, Editions du Seuil, 1972). *La pharmacie de Platon* est particulièrement intéressante sur ce sujet.
9. Littéralement « Vue d'ensemble qui attire les regards, l'attention ». « Spectacle », *Dictionnaire de l'Académie Française, 8e édition [en ligne]*, <http://www.classiques-garnier.com.lama.univ-amu.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>.
10. Cf. Dominic Hemy, « Pain of Salvation – Highbury Garage, London », *The digital fix music*. music.thedigitalfix.com/content/id/18772/pain-of-salvation.html.
11. L'époque peut même être ciblée vers la fin des années 1970, l'un des titres, 1979, traitant du changement de décennie et le rappel de cette période pour le protagoniste.
12. Lordi, *Promotional pictures To beast or not to beast*. <http://www.lordi.fi/category/gallery/>
13. Les artistes ayant même produit un film d'horreur, *Dark Floor*, où leurs personnages de scène apparaissent tout au long du film.
14. Cf. Jean-Jacques Ezrati, « Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière et l'éclairagiste », in *Protée* (vol. 31, n°3, 2003, p. 107-111).
15. NineInchNailsVEVO, *Nine Inch Nails – Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed)*. <https://www.youtube.com/watch?v=1NwgIhDzlN4>.

16. Pour une histoire plus détaillée de l'évolution du clip depuis les chansons populaires illustrées, cf. Gérard Blanchard, « Les vidéoclips », in *Communication et langages* (n° 72, 2^e trimestre 1987, p. 49-57).
17. Cité par Blanchard, *ibid.*, p. 50.
18. E.g. Nickelback, *Nickelback - Someday*. <https://www.youtube.com/watch?v=-VMFdPdDYA>.
19. E.g. Mars, Bruno, *Bruno Mars - Treasure [Official Music Video]*, <https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>.
20. Achraf Houdaj, *Muse - Animals (Official Video)*, <https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>.
21. E.g. Pink, « Fun House », in *Funhouse Tour : live in Australia* (New-York, Arista, 2009).
22. My blog, *PINK - Funhouse Tour Live in Australia {2009} 720p BRRip x264 - 1500Mb*, <http://kickassddl.wordpress.com/2011/08/06/pink-funhouse-tour-live-in-australia-2009-720p-brrip-x264-1500mb/>
23. JuanitoLost, *Justin Timberlake - Cry Me A River - Live Madison Square Garden (HDTV)*, <https://www.youtube.com/watch?v=IpJAMkR7elk>.
24. Java Jazz Fest, *Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013*, <https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>.
25. Ce phénomène fait référence à l'utilisation de la caméra d'un téléphone 3G comme outil de réalisation visuelle : « Pour les différents acteurs partie prenante de cette technologie [téléphonie 3G], [...] il faut, pour un retour sur investissement, vendre du volume d'utilisation et donc créer de nouvelles demandes. Les communications téléphoniques traditionnelles (voix, SMS, MMS) n'étant pas suffisantes à cet égard, il y a nécessité de trouver d'autres contenus à diffuser, puisque la technologie le permet. [...] C'est ainsi qu'on note maintenant, avec l'arrivée de l'image en mouvement sur le téléphone, de multiples contenus à visionner : des films, des clips, de la télévision (infos, sports, météo, divertissements), des mobisodes (série « 24 h chrono »), des mobisoaps (en Australie « Girl Friday », en Grande Bretagne « FanTESStic », soap sous forme de MMS), des blogs, des jeux (très prisés), des recettes de cuisine, etc. » (Jaccard-Beugnet 148).
26. Ce regard de la production sur les attentes des spectateurs permettrait d'orienter alors la *setlist* au regard des préférences du public.
27. Guillaume Deveney, « Des lieux de la création. Dynamiques de production au sein des musiques actuelles », in *Ontologie de la création en musique. Des lieux en musique* (L'Harmattan, 2014, pp. 49-62).

RÉSUMÉS

Notre perception de l'œuvre musicale n'est en aucun cas directe. Que ce soit l'artiste (e.g. arrangeur, interprète, etc.), le technicien (i.e. ingénieur du son, éclairagiste, etc.) ou l'auditeur, ils ne peuvent percevoir l'œuvre qu'au travers d'un tiers-élément. Le matériau musical n'est donc perception qu'au travers d'interfaces, d'artefacts physiques et/ou numériques. Le domaine de la philologie musicale trouve alors une nouvelle pertinence dans l'exploration de ces interfaces entre l'individu et la production artistique. L'objectif de cet article est double : dresser un inventaire des différentes formes de textualité que l'on retrouve dans les productions de musiques actuelles ; et étudier le développement de cette multiplicité d'interfaces (visuelles,

auditives, etc.) et leur implication dans la conception de l'œuvre comme spectacle, objet esthétique qui se donne à vivre, ressentir, expérimenter, s'élaborant au travers de ces nombreuses textualités.

Our perception of musical works is not direct. Neither the artist (e.g. arranger, performer, etc.), nor the technician (i.e. sound engineer, light engineer, etc.) nor the audience can perceive a musical work without a third element. The musical material is nothing but an object that we can only reach through interfaces, physical and/or digital. The musical philology field finds here a new relevance in exploring those interfaces between audience and artistic production. The aim of this article is twofold: to make an inventory of the different textualities found in pop music production; and to study the development of these interfaces (visual, auditory, etc.) and their involvement in the building of the song as a show, an aesthetical object that audience can live, feel, experiment, and that builds itself through multiple textualities.

INDEX

Mots-clés : musiques actuelles, philologie musicale, nouvelles textualités, théories du texte, création artistique.

Keywords : pop music, musical philology, new textualities, text theory, artistic production.

AUTEUR

GUILLAUME DEVENEY

Aix-Marseille Université – LESAdeveney.guillaume@gmail.com