

Intermédialité et création musicale : l'exemple des *Wirkunst*

Maxime McKinley
Compositeur
Canada

Ainsi le Singulier n'est pas « en dernière instance » l'Universel qui l'embrasse et le comprendrait, mais, précisément, *Da-sein*, existence jetée sur son propre chemin qui n'appartient qu'à ce singulier, et que seul en le parcourant comme tel et sans illusions celui-ci peut sentir proche (jamais identique) à celui de l'autre. L'affinité ne peut se créer qu'entre des Singuliers parfaitement seuls sur leur chemin [...]. La vérité n'« est » pas, la Loi n'est pas – il n'existe que cet être-là qui dans sa solitude risque-confirme continuellement sa valeur.

- Massimo Cacciari, *Icônes de la loi*

Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre.

De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se situe ainsi dans la situation du tronc.

Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre.

- Paul Klee, *De l'art moderne*

Introduction

Il sera question dans ce texte d'intermédialité et de création musicale, au regard des *Wirkunst*, une série d'œuvres musicales que j'ai composées entre 2004 et 2007 : *Wirkunst-Forum* (2005), *Wirkunst-Fellini* (2005), *Wirkunst-Kundera* (2004 ; 2006) *Wirkunst-Pellán* (2006), *Wirkunst-Gómez* (2006), *Wirkunst-Lorca* (2004, rév. 2007), *Wirkunst-Nijinski* (2007) et *Wirkunst-Yourcenar* (2007)^[1]. L'intermédialité comme substrat à la création musicale et les ramifications narratives d'une telle démarche seront abordées en aval et en amont de ces œuvres^[2].

Qu'est-ce qu'un *Wirkunst* ? J'utilise ce néologisme pour désigner des œuvres d'art nées de la réception d'autres œuvres d'art. Ainsi, cette série contient huit œuvres s'inscrivant dans la tradition de la musique instrumentale de concert, totalisant environ cent minutes de musique, et ayant en commun d'être basées sur des œuvres provenant d'arts autres que la musique, soit, principalement, le cinéma, les arts visuels et la littérature. En effet, « *Wirkunst* » est un mot-valise que j'ai inventé, en croisant les termes allemands « *wir* » (nous), « *Wirkung* » (effet, impression) et « *Kunst* » (art). Un *Wirkunst* peut être basé sur une seule œuvre, plusieurs œuvres d'un seul artiste, ou plusieurs œuvres de plusieurs artistes. Les *Wirkunst* émergent d'un désir, de nature poétique, de dramatiser musicalement une œuvre d'art qui me séduit, en prenant en compte sa *matérialité* (ses caractéristiques structurelles), son *histoire* (son contexte socioculturel) et ses *affects* (l'impact qu'elle a sur moi). L'ensemble des *Wirkunst* n'est cependant pas conçu comme une œuvre en soi, mais comme une *collection* d'œuvres, d'effectifs variés, poursuivant une même réflexion. Leur écriture a constitué une sorte de journal musical d'esthète, échelonné sur quelques années (2004-2007), pendant lesquelles la plupart des artistes ayant inspiré les *Wirkunst* comptaient parmi ceux dont je fréquentais le plus assidûment les œuvres. Il n'est sans doute pas superflu de préciser que j'ai conçu ce cycle, et les théories qui le sous-tendent, entre l'âge de 24 et 27 ans. Certains auditeurs ont rapproché la dimension référentielle des *Wirkunst* et leur regroupement au sein d'une même série aux *Années de*

pèlerinage de Liszt. Dans le cas des *Wirkunst*, peut-être y aurait-il lieu de parler à la fois d'années de formation et de premières années de vie professionnelle, ce qui constitue, sans doute, un pèlerinage en soi. Et la fréquentation de ces œuvres dans ce contexte de passage et de recherche a certainement représenté une forme de « pèlerinage sur soi » (Cherkaoui, 2006).

Bien que cette démarche se soit alimentée d'une fréquentation assidue des autres arts, il s'agit avant tout d'une méthodologie de création, d'une manière de stimuler et d'encadrer mon imaginaire sonore. Ainsi, ne cherchant pas à développer une théorie qui tendrait vers quelque vérité universelle, j'ai assumé dans le développement de cette approche une partialité rendant certaines œuvres d'art plus « *wirkunstisables* » que d'autres. Fellini, Kundera, Pellan, sont des artistes qui, dans leurs œuvres, intègrent un éclatement des matériaux, plusieurs données culturelles, une plasticité formelle, m'amenant à juger plusieurs de leurs œuvres « compatibles » avec mon travail sur l'intermédialité, et avec mes goûts musicaux. Plus précisément, leurs œuvres contiennent déjà des dimensions exogènes, référentielles et intermédiales^[3], rendant plus naturelle la démarche de les paraphraser, de les commenter, de les « étendre^[4] » musicalement. Susan Sontag concluait son emblématique essai *Contre l'interprétation* en écrivant : « Nous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens » (2010 [1964] : 30). Cette proposition, bien de son époque, me semble particulièrement juste pour certains artistes ; je pense, par exemple, au peintre Pierre Soulages ou au chorégraphe Saburo Teshigawara, dont les œuvres autoréférentielles incitent à une perception relevant de l'expérience sensorielle abstraite. En revanche, le clivage de l'herméneutique et de « l'éveil des sens » me paraît moins souhaitable, moins pertinent, dans des démarches comme celles du peintre Takashi Murakami (dans la lignée du post-Pop Art japonais) ou du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui (dans la lignée du « *tanztheater* » de Pina Bausch), puisque l'herméneutique et l'expérience sensorielle y agissent comme des vases communicants. Ainsi, indépendamment de mon admiration pour ces quatre artistes, il me paraîtrait plus probable que les travaux de Murakami et Cherkaoui puissent faire l'objet d'un *Wirkunst* que ceux de Soulages et Teshigawara, la dynamique des premiers étant (à l'instar de Fellini, Kundera, Pellan) plus centrifuges que celle, centripète, des seconds. De plus, la contemplation esthétique – la mienne – qui est à la base des *Wirkunst* fonctionne par fragmentations, isolations, extirpations d'aspects me paraissant particulièrement applicables musicalement. Ces localisations pourraient être qualifiées de proustiennes en ce qu'elles sont similaires à la désormais célèbre focalisation de Bergotte sur le petit pan de mur jaune de la *Vue sur Delft* de Vermeer, ou celle du narrateur sur la « petite phrase » de la Sonate de Vinteuil^[5]. Ces localisations qui, on verra comment, sont ensuite délocalisées et relocalisées musicalement, me mènent à mentionner certains principes du rhizome décrits par Deleuze et Guattari, principes souvent cités mais qui correspondent certainement à une manière de penser présente dans les *Wirkunst*, tant sur les plans formels qu'herméneutiques :

Principes de connexion et hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre [...] Principe de rupture assignifiante. [...] Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes [...] Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? (Deleuze et Guattari, 1980 : 13-17)

Les œuvres multidimensionnelles, elles-mêmes faites de croisements hétérogènes, se prêtent sans doute mieux à un tel regard qu'une œuvre autoréférentielle, « plane », monolithique comme un « outre-noir » de Soulages. D'autre part, je m'intéresse beaucoup aux rôles que peuvent jouer ces jeux de transferts dans la réception des *Wirkunst*, et comment l'écoute de ceux-ci peut elle-même devenir intermédiaire, multidimensionnelle. Or, pour que le public puisse (car il s'agit bien de pouvoir, et non de devoir) prendre part au « jeu » et tenter de décoder ces jeux de transferts, j'ai privilégié dans le choix des *Wirkunst* des artistes que l'on pourrait

qualifier de « classiques », faisant partie de la culture universelle. Aussi, ces artistes sont tous du XX^e siècle, donc inscrits dans une civilisation peu éloignée, au moins temporellement, de celle dans laquelle s'inscrivent les *Wirkunst*.

Au sein des *Wirkunst*, j'ai exploré le potentiel de créativité musicale contenu dans la fréquentation des autres arts. Quelles caractéristiques d'une œuvre d'art ^[6] sont applicables musicalement, et comment ? En quoi ce jeu de transferts servira-t-il mon œuvre et sa réception ? Ce genre de questionnement est à la base de l'écriture des *Wirkunst*. C'est pourquoi je fais appel au terme « intermédialité ». Ce champ de recherches, loin d'être un système clos, est très englobant et malaisé à définir de manière concise. Dans le cadre où je l'emploie, j'en ciblerai les contours en citant Jürgen E. Müller :

Dans la *Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre » (p. 59). La définition reste convaincante ; alors, quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité ? Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialités, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques. (2000 : 106)

Ainsi, dans l'espace théorique qui sous-tend les *Wirkunst*, la technique compositionnelle n'est pas une fin en soi (comme elle a pu l'être dans la mouvance structuraliste), mais bel et bien un *moyen* participant à un projet esthétique à plusieurs niveaux, où herméneutique et formalisme ^[7] se nourrissent mutuellement. Autrement dit, l'imaginaire sonore du compositeur (et de l'auditeur s'il le souhaite) bute sur un substrat extérieur, soit une autre œuvre d'art. C'est bien de contrainte dont il s'agit, et il est légitime de se demander si celle-ci est un avantage ou un inconvénient. L'un des piliers à la base des *Wirkunst* est que cette contrainte est un avantage, car elle a le potentiel d'agir comme une impulsion enrichissant le processus de création d'une œuvre et l'écoute de celle-ci. Du reste, il sera toujours possible, pour l'auditeur, de faire abstraction de cette dimension intertextuelle, de sorte que cette dernière lui sera, au pire, inutile, et, au mieux, enrichissante (en multipliant les niveaux de l'œuvre).

Un autre axiome qui sous-tend les *Wirkunst* est que toute œuvre d'art est en partie collective. Marguerite Yourcenar exprime cette idée en ces mots :

Je considère un livre, même le plus personnel, comme une œuvre en partie collective : tout ce qui est en nous y entre, mais aussi tout ce que nous avons entrevu ou deviné, les livres lus et les voyages faits, l'observation d'autrui autant que les expériences traversées par l'écrivain lui-même, les notes marginales du correcteur d'épreuves, les lecteurs, amis ou hostiles. Nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d'abord inculte que nous appelons « moi ». (Yourcenar, citée in Jacquemin, 1985 : 233)

Les *Wirkunst* sont conçus (et écoutables) à même ce tissu collectif. D'où le « Kunst » (art) et le « wir » (nous) de leur titre. Cependant, cette dimension collective n'agit pas comme un frein à ma subjectivité. Au contraire, elle l'exacerbe. Car une œuvre d'art ne deviendrait pas un *Wirkunst* sans l'intervention d'un transit, soit, justement, ma subjectivité. D'où le « Wirkung » (effet, impression) de leur titre. Ainsi, le processus de création d'un *Wirkunst* est comparable au cubisme, dans sa dialectique déconstruction / reconstruction d'un objet. L'œuvre modèle est déconstruite en différents aspects qui me touchent, d'abord, et qui me paraissent utilisables, *transportables*, musicalement. Ainsi, je prélève de ces œuvres d'art des cadres socioculturels, des affects, des principes formels, à partir desquels je construis une œuvre musicale. En découle une musique fondamentalement hétérogène et référentielle, où peuvent s'échafauder plusieurs niveaux de lecture qui, dans leurs frictions, donne lieu à ce que j'appelle une écoute

« kaléidoscopique », c'est-à-dire où toutes les strates de l'œuvre, sonores et conceptuelles, se modulent mutuellement.

Dans ce texte portant sur les généralités théoriques d'une démarche axée sur l'intermédialité comme substrat d'un projet compositionnel, nous verrons d'abord dans quelles perspectives de sémiologie musicale sont conçus les *Wirkunst*. Cette mise au point m'apparaît capitale pour aborder un travail fondé sur des bases, *a priori*, extramusicales. Ensuite, je présenterai la « grille d'interprétation musicale des œuvres d'art » à partir de laquelle je transforme ma perception d'une œuvre d'art *x* en œuvre musicale *y*. J'aborderai aussi les caractéristiques les plus prégnantes de mon écriture musicale, perceptibles dans tous les *Wirkunst*. Ces caractéristiques d'écriture me conduiront à faire une distinction entre le propre d'un *Wirkunst* en particulier, provenant d'un « caméléonage^[8] » des œuvres modèles, et l'ordinaire des *Wirkunst* en général, soit l'ensemble des traits communs de tous les *Wirkunst*, liés à ma propre personnalité musicale. De là, je montrerai comment ma grille d'interprétation musicale des œuvres d'art et mon écriture musicale se fécondent mutuellement, dans la rencontre du Je et de l'Autre; en somme, dans le « wir » (nous). Enfin, je m'attarderai sur la dimension narrative des *Wirkunst*, en attachant une importance particulière au domaine de la réception. Ce texte s'articulera donc en trois parties, portant respectivement sur l'intermédialité au regard de la sémiologie, de l'écriture, et de la narrativité musicales.

I. Intermédialité et sémiologie musicale

1) Par-delà la linguistique, les mécanismes sémiologiques propres à la musique

Attribuer, selon les catégories devenues classiques de Saussure^[9], un signifié traduisible verbalement, et qui serait le même pour tout le monde, à un signifiant musical est, selon moi, une erreur, due à une vision réductrice et simplificatrice des rapports sens / musique. Dans cette perspective, la célèbre phrase de Stravinski stipulant que « la musique est, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit » (1962 : 116), et celle de Boulez posant que « la musique est un art non signifiant » (1981 : 18), sont défendables. Mais admettre que la musique ne peut exprimer un contenu sémantique fixe comme le ferait une langue autorise-t-il, de facto, la déduction stravinskienne que la musique ne peut rien exprimer d'autre qu'elle-même ? Ce point de vue me paraît discutable, à partir du moment où l'on accepte que la musique n'existe pas dans l'absolu; qu'elle est conçue, actualisée, et perçue par des êtres humains; que la musique n'est pas détachable de l'oreille, et que celle-ci n'est pas détachable du monde en général et de la condition humaine en particulier. Si la musique n'a pas le pouvoir, à moins d'un mécanisme de « conventionnalisation » sociale, de dénoter *un* sens, elle a celui de connoter *des* sens. Ainsi, ce n'est pas parce que la musique n'a pas *un* sens qu'elle n'a pas *de* sens. Le potentiel sémantique de la musique, inopérant sans imaginaire^[10], est polymorphe. Je pense que cette vision ne concerne pas seulement les musiques « à programme », mais aussi les œuvres conçues comme étant de la musique pure. Selon la formule de Lévi-Strauss, la musique « met en branle^[11] » les idées et les émotions. Cette formule rejoint ces vers de Pessoa :

« Holà, gardeur de troupeaux,
sur le bas de la route,
que te dit le vent qui passe ? »

« Qu'il est le vent, et qu'il passe,
et qu'il est déjà passé
et qu'il passera encore.
Et à toi, que te dit-il ? »

« Il me dit bien davantage.

De mainte autre chose il me parle,
de souvenirs et de regrets,
et de choses qui jamais ne furent. »

« Tu n'as jamais ouï passer le vent.
Le vent ne parle que du vent.
Ce que tu lui as entendu dire était mensonge,
et le mensonge se trouve en toi. » (1987 [1960] : 58)

Certes, le vent n'a pas la moindre *intention* de livrer un message. En ce sens, nous pourrions considérer le vent qui souffle comme une musique des plus absolues, autoréférentielles. Pourtant, il « met en branle » chez l'interlocuteur du gardeur de troupeaux des idées et des émotions, un *pour-soi* du vent. Quant au gardeur de troupeaux, il se positionne plutôt du côté du vent *en-soi*. Or, dissocier le vent en-soi du vent pour-soi est une abstraction théorique. Dans le domaine, à échelle humaine, du vécu, du *sentir* (qui est du reste la racine étymologique du mot « esthétique »), pour-soi et en-soi, ou, par extension, herméneutique et formalisme, n'agissent-ils pas comme des vases communicants indissociables, comme deux faces d'une même pièce de monnaie ? Même si l'on admet que « le vent ne parle que du vent », comment empêcher qu'un esprit humain soit « mis en branle » par le fait de l'entendre siffler ? Même sans intention de véhiculer un message, le vent qui souffle n'est pas pour autant *insignifiant*, et peut donner lieu à de nombreuses déductions, analogies, stimulant des idées et des émotions. Les rapports message / intention sont, du reste, fort complexes. Eco résume : « ... les signes peuvent être émis ou reçus volontairement ou involontairement de la part de l'émetteur ou du destinataire, et [...] ce dernier peut attribuer à l'émetteur une intention volontaire ou involontaire » (1998 [1973] : 58). Percevoir un message sans que celui-ci ait été nécessairement intentionné est-il un « mensonge », selon le mot du gardeur de troupeaux ? Comme nous le verrons plus loin, le « mensonge » placé en soi constitue en fait les « interprétants » (Peirce) du vent. Ici, le sens n'est pas seulement l'affaire de l'émetteur. Le récepteur peut aussi en être, à différents degrés, l'opérateur. Cela nous mène à la distinction que font les sémiologues entre les codes logiques et les codes esthétiques^[12]. Les codes logiques sont fortement conventionnalisés^[13] et impliquent une participation faible du récepteur dans l'élaboration du sens. Les codes esthétiques, eux, sont faiblement conventionnalisés et impliquent une participation forte du récepteur dans l'élaboration du sens. Ceci étant posé, existe-t-il des grilles sémiologiques permettant d'aborder des codes aussi fortement esthétiques que ceux d'une œuvre musicale ?

2) La conception tripartite de Molino et les interprétants de Peirce

La conception tripartite entre niveaux poïétique, neutre et esthésique de Molino fait maintenant, sur la base des travaux de Nattiez, office de référence en sémiologie musicale. Par cette conception tripartite, Molino intègre les notions de sémantique, d'émetteur et de récepteur. La poïétique cible la production du message, le niveau neutre cible la « facture » du message (à laquelle s'intéressait principalement le structuralisme), et l'esthésique cible la réception du message. Dans cette conception, les trois niveaux ne sont pas tenus de se correspondre mutuellement. Par exemple, les données du niveau esthésique peuvent différer de celles du niveau poïétique. Signifiant et signifié peuvent ainsi co-exister sans passer par la condition *sine qua non* d'une équivalence réversible.

Par rapport aux fondements de la sémiologie, cette théorie s'appuie sur celles de Peirce, qui nommait le signifié « objet », et le signifiant « signe » (ou « representamen »). Il ajoutait à ce système binaire une troisième dimension, c'est-à-dire les liens vécus par le récepteur entre l'objet et le signe, qu'il appelait « interprétants ». Les interprétants sont multiples, variables et de possibilités infinies, puisqu'il y a interprétant à partir du moment où un signe est, par renvoi, associé à un objet dans l'esprit de quelqu'un. L'interprétant est donc une sorte de représentation

mentale d'un objet, à laquelle renvoie un signe. Par exemple, le mot « cheval » est un signe d'un objet, soit le concept de « chevalité », et toute représentation mentale déclenchée par le mot « cheval » est un interprétant. Ainsi, au cours d'un dialogue sur les chevaux, toute une chaîne d'interprétants pourra se « déplier », car un interprétant peut à son tour devenir un signe déclenchant un nouvel interprétant, à l'infini. *Wirkunst-Pellán* est un signe construit sur la base d'interprétants de l'œuvre d'Alfred Pellán, elle-même constituée d'interprétants de divers aspects du réel, et donne lieu chez ses auditeurs à une myriade d'interprétants, pouvant à leur tour se transformer en signes (une critique publiée dans un quotidien, par exemple), qui provoqueront de nouveaux interprétants, et ainsi de suite. Les *Wirkunst* s'inscrivent ainsi dans une sorte de continuum indéfini de communication. Ce continuum peut aussi s'appréhender selon la conception tripartite de Molino. La poïétique de Pellán donne lieu à une œuvre (niveau neutre) dont ma perception devient l'esthétique, l'esthétique de ma perception devient la poïétique de l'élaboration d'une œuvre (niveau neutre), soit *Wirkunst-Pellán*, dont la perception des auditeurs devient l'esthétique... Les arborescences de ces chaînes sont multiples et assurément très complexes. Elles s'inscrivent dans la pensée collective des *Wirkunst*, en ce sens que l'expression du Moi par une œuvre d'art n'est pas un geste détachable du reste du monde, mais s'inscrit dans un continuum collectif qui nous suit et, surtout, nous précède^[14].

L'espace sémantique que peut ouvrir la musique en général, et les *Wirkunst* en particulier, s'appréhende d'une manière beaucoup plus pertinente par la conception tripartite de Molino et la notion d'interprétants de Peirce, que par la recherche d'équivalences réversibles (univoques) entre signifiants et signifiés. Si ces équivalences entre signifiants et signifiés peuvent se produire d'une manière *x* pour une personne *y* devant une œuvre musicale *z*, elles ne sont pas fixes et absolues, faute de conventions sociales (codes logiques). Certes, il existe bien quelques sonorités qui sont des codes logiques dans certains contextes (klaxon de voiture, sonnette de porte, sonnerie de téléphone), mais dans le cadre des *Wirkunst*, c'est-à-dire celui de la musique instrumentale de concert, les possibilités allant dans ce sens sont limitées. Cependant, comme nous le verrons, je les utilise volontiers. Les emprunts stylistiques, les citations, peuvent aussi se rapprocher des codes logiques, s'ils font allusion à des musiques conventionnellement associées à telles ou telles cultures, telles ou telles époques. Certaines formes sonores peuvent aussi, par analogie, avoir une portée sémantique (mouvement ondulatoire à l'instar des vagues, par exemple), sans toutefois relever des codes logiques. Du reste, l'antinomie herméneutique / formalisme est généralement, dans les *Wirkunst*, inopérante. Au contraire, l'herméneutique *y* sculpte la forme, et la forme *y* sémantise l'herméneutique; poétique et technique se fécondent mutuellement. Connotations socioculturelles, connotations affectives et transpositions de structures formelles sont comme autant de vases communicants, ramenant plusieurs dimensions d'une œuvre d'art *x* en une œuvre musicale *y*, c'est-à-dire une surface sonore, une forme, offrant à son tour plusieurs niveaux de lectures. Il s'agit d'un travail en forme de sablier, une sorte de continuum herméneutique / formalisme / herméneutique.

Pour conclure cette partie, je voudrais mentionner deux prémisses esthétiques sur lesquelles s'appuie mon travail de composition interartistique. Ces deux prémisses se rattachent à la question posée plus haut : la musique est-elle un médium approprié pour aborder les rapports inter-arts et inter-artistes ? La première prémisse est que je crois qu'il existe entre tout ce qui est des quantités indéfinies de liens. Cette prémisse me fait me sentir assez proche de la méthode « paranoïaque-critique » de Salvador Dalí, qui consiste à faire des liens, projections et associations d'idées, même délirants et fantasmés, puis de les mettre au service de la création artistique^[15] (et je me permets d'ajouter, même si Dalí n'était pas particulièrement mélomane, que la paranoïaque-critique peut constituer une excellente attitude d'écoute). Quant à la deuxième prémisse, il s'agit d'une théorie personnelle que je nomme « la loi des caprices de l'imagination ». Cette « loi » stipule que dans les transferts de codes entre les arts, il est préférable que l'art dans lequel sont transférés les codes utilise une précision sémantique plus faible que l'art d'où proviennent les codes transférés. Cela évite de frustrer l'imaginaire dans

l'élaboration des interprétants. C'est pourquoi, par exemple, les adaptations cinématographiques d'un roman causent souvent de l'irritation, contrariant l'imaginaire des lecteurs (tel personnage que l'on imaginait roux plutôt que blond, par exemple). Selon la loi des caprices de l'imagination, la musique, réputée pour être l'art dont la précision sémantique est la plus faible, est un médium fort approprié pour un projet faisant appel à l'intermédialité, car l'espace laissé à l'imagination y est on ne peut moins restreint^[16].

II. Intermédialité et écriture musicale

1) Quand l'esthétique devient poïétique

L'histoire de la musique ne manque pas d'exemples où la perception d'une œuvre d'art ou littéraire a servi de socle à la création d'une œuvre musicale instrumentale. *Les tableaux d'une exposition* de Mussorgsky, d'après les tableaux de Victor Hartmann, en sont un exemple emblématique, de même que de nombreux poèmes symphoniques dont le plus souvent cité est sans doute la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Nous pouvons penser aussi aux *Goyescas* de Granados, collection de pièces pour piano inspirées par des tableaux de Goya. Plus avant dans le XX^e siècle, mentionnons la *Troisième Sonate* de Boulez, dont la pensée formelle est largement appuyée sur *Le Livre* de Mallarmé (certes, il y aurait beaucoup à dire sur la présence de Mallarmé dans *Pli selon pli*, ou celle de René Char dans *Le Marteau sans maître*, mais leurs textes sont ici chantés, ce qui change considérablement la problématique). Morton Feldman s'est largement inspiré d'artistes tels que Samuel Beckett et Mark Rothko dans des œuvres instrumentales (*For Samuel Beckett*, *Rothko Chapel*). Beckett occupe également une place incontournable dans le musée imaginaire de Pascal Dusapin (pensons à *Watt*, pour ne nommer que cet exemple). Martin Matalon, qui m'a enseigné à Paris, a refait des musiques pour films muets des années 1920 et 1930 (Lang, Buñuel), composé un opéra d'après un texte de Borges, et a par la suite transposé dans son écriture instrumentale « pure » certains principes développés au contact de ces artistes. Bref, les *Wirkunst* s'inscrivent dans une longue tradition d'œuvres musicales stimulées par la fréquentation des autres arts. Il est plus rare, par contre, que cela soit fait à la fois de manière ciblée (au sein d'un même projet) et appliquée à autant d'artistes différents. Ainsi, les *Wirkunst* se sont certes intéressés, au fur et à mesure, à des rapports inter-arts en particulier, mais aussi, dans la globalité du projet, aux rapports inter-arts en général (dans le contexte spécifique de la musique instrumentale).

Pour approfondir cette spécificité des *Wirkunst*, nous commencerons ici à refermer l'entonnoir des généralités théoriques vers la pratique compositionnelle proprement dite, en abordant une question clé : comment se fait le passage d'une œuvre d'art x en œuvre musicale y ? Plus précisément, comment une contemplation esthétique se transforme-t-elle en sons, devient-elle un *Wirkunst* ? Cela se fait par le truchement d'une « grille d'interprétation musicale des œuvres d'art », dont l'élaboration occupe une part importante de mes recherches. Cette grille intervient généralement au centre d'un processus en trois étapes. Premièrement, je reçois l'œuvre en elle-même, généralement sur une période prolongée, sans même songer au fait qu'elle deviendra, peut-être, un modèle de composition (donc en esthète, et non pas – encore – en compositeur). La deuxième étape est involontaire : j'ai le *réflexe* d'imaginer des atmosphères, des timbres, des méthodes, des structures, qui proviennent de l'œuvre que je contemple. Pour en faire une formule sémiologique : l'esthétique de ma contemplation devient la poïétique d'un processus créatif. C'est ici qu'il y a transfert de codes, qu'intervient l'intermédialité. La grille d'interprétation musicale m'ayant permis d'effectuer ces transferts de codes agit, essentiellement, au sein de trois catégories, établies par niveaux formels, du microscopique au macroscopique : les choix de matériaux sonores (objets), les choix de structures de comportements (assemblages des matériaux), et les choix de découpages formels (assemblages des structures de comportements). Les types de transferts de codes classés au sein de ces paliers formels agissent, essentiellement, sur les plans socioculturels, affectifs et structurels. C'est

parmi ces catégories que s'effectue la dialectique déconstruction / reconstruction des œuvres modèles en interprétants sonores. À noter que la modélisation des diverses catégories de cette grille est un travail qui s'est élaboré au fil des *Wirkunst*. Comme bien des modèles théoriques, ces catégories sont quelque peu simplificatrices. Par exemple, il va de soi que certaines idées pourraient être classées dans plusieurs catégories. Cependant, elles permettent d'embrasser globalement les prismes aux travers desquels prennent forme les lieux de rencontre des *Wirkunst*.

2) La grille d'interprétation musicale des œuvres d'art

Voici une présentation de cette grille d'interprétation musicale des œuvres d'art, avec définition et exemples pour chacune des catégories. J'aborderai les incidences de ce travail d'ordre poïétique sur le niveau neutre des *Wirkunst* dans la suite de cette section. Quant aux incidences d'ordre esthétique, elles feront l'objet de la partie suivante.

2.1) Premier niveau formel : choix des matériaux sonores

a) Matériaux concrets

J'entends par « matériaux concrets » des sonorités n'appartenant pas a priori au domaine de la musique, mais possédant un lien sémantique avec l'œuvre modèle. Par exemple, dans la section *L'enquête journalistique* (mes. 159) de *Wirkunst-Fellini*, par le truchement d'un support numérique, on entend une interview du compositeur avec, en arrière-plan, la voix d'un personnage du cinéaste (voir exemple 1). Cette section est calquée sur deux aspects importants des films de Fellini : la mise en abîme du créateur dans son œuvre (*Roma, 8 1/2*) et la présence en voix-off d'un journaliste (*La prova d'orchestra, Et vogue le navire...*).

Exemple audio 1 : section *L'enquête journalistique* de *Wirkunst-Fellini*

Dans la section *Bestiaire 1^{er} – tableau – 1972* (mes. 246 jusqu'à la fin) de *Wirkunst-Pellán*, on entend, aussi grâce à un support numérique, une myriade de cris d'animaux. C'est là une correspondance sonore des nombreux bestiaires qu'a peints Alfred Pellán dans ses dernières œuvres. À noter que ces matériaux « concrets » ne sont pas toujours sur support. Par exemple, les coups de fusil entendus à la fin de la section *L'ivresse, la révolte* (mes. 152 à 240) de *Wirkunst-Kundera I (La vie est ailleurs)* et de la section *Buñuel I* (mes. 86 à 122) de *Wirkunst-Gómez* sont produits par les percussionnistes. Dans leurs contextes sonores respectifs, ces coups de fusil sont associés à l'oppression politique : celle du communisme russe en Tchécoslovaquie (Kundera), et celle du fascisme de Franco en Espagne (Buñuel).

b) Matériaux à connotations socioculturelles

Les matériaux à connotations socioculturelles consistent en des emprunts stylistiques (ou, plus rarement, en des citations) connectés au contexte socioculturel de l'œuvre qui me sert de modèle. Par exemple, dans *Wirkunst-Kundera*, les antiphonies opposant des sonorités qui évoquent le folklore slave et des sonorités évoquant des parades communistes proviennent d'une thématique très importante des livres de Kundera : le choc de la propagande communiste sur les cultures des pays ayant vécu sous son emprise (voir exemple 2). C'est ce contexte sonore qui donne tout leur sens aux coups de fusil concluant ce passage.

Exemple audio 2 : section *L'ivresse, la révolte* de *Wirkunst-Kundera*

La section *Antiquités orientales* (mes. 59 à 120) de *Wirkunst-Yourcenar* offre un autre exemple. Cette section est basée sur le recueil *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Dans ce livre, l'écrivaine raconte plusieurs histoires liées aux cultures ancestrales de divers pays d'Orient. De même, j'ai construit dans cette section une succession hachurée de gestes construits sur divers archétypes de musiques orientales, notamment du Tibet, du Japon, de la Turquie et de l'Inde. À noter que, de manière générale, les *Wirkunst* n'utilisent pas de citations. L'exception confirmant la règle est la section *buñuel II* (mes. 123 à 150) de *Wirkunst-Gómez*. Cette section est un collage de citations liées aux différentes cibles des sarcasmes de Buñuel : Wagner pour le romantisme, Haydn pour la bourgeoisie, le *Veni Creator Spiritus* pour la religion, une marche militaire pour le militarisme, et Piazzola pour les rapports de séduction. À noter aussi que les citations de l'accord de Tristan et d'un tango de Piazzola sont une allusion directe à la trame sonore originale du film *Un chien andalou*.

Exemple audio 3 : section *buñuel II* de *Wirkunst-Gómez*

c) Matériaux à connotations affectives

J'entends par « matériaux à connotations affectives » des matériaux pouvant, par correspondance^[17] et de manière subjective, suggérer des états émotionnels liés au modèle. À titre d'exemple, je prendrai la section *Take the money and run* (mes. 9 à 65) de *Wirkunst-Forum*, en expliquant les affects liés aux œuvres modèles que sa texture a pour objectif de transmettre. La texture de *Take the money and run* pourrait se résumer ainsi : rythmique pulsée, présence à l'avant-plan des trois instruments, tempo vif, harmonie principalement polytonale, statisme formel (absence de direction vers un point x). La musique de cette section suggère le caractère à la fois comique et plein d'adrénaline des nombreuses scènes de « gangstérisme amateur » des films de Woody Allen, souvent accompagnées de jazz. J'ai traduit cet effet de comique et d'adrénaline par une opposition créant une tension de nature absurde : je suggère, par la vitesse du tempo et le martèlement asymétrique de la pulsation, un sentiment d'urgence qui s'oppose au statisme formel, obtenu par un réseau relativement élaboré d'ostinatos. Le contraste entre le sentiment d'urgence et ce statisme formel se veut à la fois stressant et drôle, puisqu'il a quelque chose d'absurde, d'incohérent. Cet espace affectif cohabitera tout au long de la pièce dans des rapports de contrastes et de complémentarités avec d'autres espaces affectifs, stimulés ceux-ci par des œuvres de Salvador Dali et de Pierre Perrault. Un autre exemple de matériaux à connotations affectives se trouve dans *Wirkunst-Nijinski*, dont les superpositions d'objets très énergiques, dans un cycle d'une durée différente pour chaque instrument, suggèrent un climat à la fois maniaque, obsessionnel et schizophrène, comparable à celui des *Cahiers* du danseur^[18]. La dernière section (mes. 165 jusqu'à la fin), qui fait s'engouffrer toutes ces masses d'abord dans les résonances, puis dans le silence, donne au final de l'œuvre une dimension dramatique, à l'instar de Nijinski qui, à la fin de sa vie, sombra dans le mutisme durant trente ans.

2.2) Second niveau formel : choix des structures de comportements sonores

a) Comportements à structures imitatives

Les comportements à structures imitatives sont ceux dont la structure est calquée le plus exactement possible sur une structure provenant de l'œuvre qui sert de modèle. Par exemple, la section *Le monologue d'Encolpius* (mes. 10 à 58), dans *Wirkunst-Fellini*, est une prise en dictée adaptée pour violon, avec didascalies, du long monologue du personnage Encolpius, au tout début du film *Satyricon* (voir figure 1). D'un point de vue rhétorique et dramatique, le solo de violon de *Wirkunst-Fellini* a le même rôle que le monologue d'Encolpius dans *Satyricon*. Après un « mur » de sons statique joué par l'ensemble et sur lequel se greffent des « graffitis »^[19] (qui sont en fait des objets qui seront développés tout au long de la pièce), un gros plan (« *close-up* ») se fait sur le violon, donnant l'effet d'une amorce, d'un élan, du véritable point de départ à la pièce.

Figure 1 : section *Le monologue d'Encolpius* de *Wirkunst-Fellini*

- 3 -

le monologue d'Encolpius
CADENZA, VIOLON SOLO

♩ = 110

vous êtes en colère !

vous râlez
sul pont.

vous reprenez la parole
écrasé norm.

vous râlez
sul pont. *écrasé norm.* vous reprenez la parole vous êtes furibond !

vous souffrez tendrement...
arco (sul G) flautendo, sul tasto

vous devenez triste...
pizz. (vib.) mp

vous souffrez tendrement...
(sul G) flautendo, sul tasto

vous râlez
sul pont. vous soupirez...
sul pont. votre colère ressurgit ! *norm.*

vous interpellez votre ennemi !

♩ = 132

Une technique similaire d'imitation vocale est utilisée dans la section *Buñuel I* (mes. 86 à 122) de *Wirkunst-Gómez*, où un discours de Franco est « déclamé » par le trombone, qui utilise une technique que j'appelle « jeu *alla Charlie Brown* » (simulation des voyelles avec un « plunger »^[20], par ouverture / fermeture du pavillon, à l'instar de la maîtresse d'école dans *Charlie Brown*).

b) Comportements à structures cryptées

Les comportements à structures cryptées sont ceux dont une face cachée de la structure fait allusion au modèle à la manière d'une énigme. Cette face cachée doit pouvoir se découvrir par l'analyse. Par exemple, chacun des nuages^[21] de la section *La nichée de la Dora* (mes. 59 à 110), dans *Wirkunst-Fellini*, possède une « enveloppe instrumentale » dessinant dans la partition, et de manière tout à fait lisible, les lettres du nom F-E-D-E-R-I-C-O F-E-L-L-I-N-I. Des fenêtres jouées au *hi-hat* (à la batterie) forment les traits d'union, et un interlude (mes. 84 à 87) forme l'espace entre le prénom et le nom (voir figure 2 et exemple 4).

Figure 2 : lettre « O » de la section *La nichée de la Dora* de *Wirkunst-Fellini*

- 11 -

The musical score is for the letter 'O' from the section 'La nichée de la Dora' of 'Wirkunst-Fellini'. It is a full orchestral score with the following parts: fl. (flute), cl. (clarinet), bsn. (bassoon), cor. (oboe), tpt. (trumpet), perc. (percussion), hp. (harp), vln. I (violin I), vln. II (violin II), alt. (viola), vlc. (cello), and cb. (double bass). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into three systems, each with a 4/4 time signature. The first system starts at measure 81. The second system starts at measure 16. The third system starts at measure 4. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mp*, *p*, *f*, *pp*, and *f sub.*. The score also includes various articulations and phrasing marks.

Exemple audio 4 : section *La nichée de la Dora de Wirkunst-Fellini*

Wirkunst-Pellan offre un autre exemple de structure cryptée, mais qui a plus à voir avec un découpage formel qu'avec une structure de comportement. Chacune des sections de *Wirkunst-Pellan* est inspirée par un tableau, choisi dans une période de trente ans (1945 à 1975) de la production de Pellan : à une exception près et en excluant les préambules, ces trente années ont été comprimées à l'échelle de 30 ans / 9 minutes, donc dix-huit secondes pour une année. Ce sont donc les intervalles de temps séparant les dates des tableaux qui ont déterminé les durées des principales sections. Dans le même ordre d'idée, le titre des sections de *Wirkunst-Gómez* crypte le nom « Pablo Gómez ». Gómez est le soliste pour qui a été écrit ce concerto. J'ai donc décidé de mettre à l'avant-plan non seulement sa virtuosité guitaristique, mais aussi ses goûts en matière d'art. L'œuvre est ainsi basée sur trois de ses artistes favoris : Octavio Paz, Luis Buñuel et Antoni Gaudí. L'ordre des sections est fondé sur le nom « Pablo Gómez » par un faux acrostiche : Paz I, gAudí I, Buñuel I, buñueL II, gOmez I (cadenza), espace-silence, Gaudí II, gÓmez II (cadenza), góMez III (cadenza), buñuEl III, paZ II (voir tableau 1).

Tableau 1 : plan de *Wirkunst-Gómez*

SECTION	mes.	solo-signal	liens affectifs	liens socioculturels	liens structurels
Paz I	1	flûte	fantaisie, lyrisme	danses latines	jeux de permutations
gAudí I	43	contrebasse	excès, viscéralité	flamenco	jeux de courbes
Bunuel I	86	clarinette	burlesque, humour noir	discours de Franco, symboles militaires	mise en scène (théâtralité)
bunueL II	123	violoncelle	satyre, absurde	trames sonores de Bunuel	collage
gOmez I	151	cor	1ère cadenza-résumé		
espace-silence	171		grande pause		
Gaudí II	174	alto	excès, viscéralité	flamenco	jeux de patterns
gOmez II	286	trombone	2ième cadenza-résumé		
goMez III	322	violon	3ième cadenza-résumé		
bunuEl III	360	piano	statisme, obsession	trames sonores de Bunuel	ostinatos
paZ II	391	vibraphone	fantaisie, lyrisme	danses latines	jeux de permutations

c) Comportements à structures dérivées

Les comportements à structures dérivées sont ceux dont la structure est inspirée par le modèle, sans qu'elle l'imité directement. Par exemple, dans la section *Galatée aux sphères* (mes. 109 à 125) de *Wirkunst-Forum*, la diffraction (littéralement : mise en morceaux) de la mélodie au sein d'un hoquet éclaté dans tous les registres, est un processus dont la structure est dérivée de l'atomisation en petites sphères du visage de Gala, dans le tableau de Dali intitulé *Galatée aux sphères*. De même, le comportement harmonique tonal de cette section est dérivé de l'aspect figuratif du tableau, de nombreux critiques ayant associé la musique tonale à la peinture figurative et la musique atonale à la peinture abstraite^[22]. Un autre exemple de comportements à structures dérivées consiste en les profils harmoniques tracés par l'orchestre dans la section *Les chemins de Zénon* (mes. 17 à 58) dans *Wirkunst-Yourcenar* : ces interpolations entre divers pôles, et leurs mélanges organiques de matières sonores, sont dérivées du nomadisme ayant ponctué la vie de Zénon l'alchimiste, personnage central du roman *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar (voir exemple 5).

Exemple audio 5 : section *Les chemins de Zénon* de *Wirkunst-Yourcenar*

2.3) Troisième niveau formel : choix des découpages formels

a) Découpages formels narratologiques

Il s'agit ici de découpages formels basés sur la forme d'un récit. Par exemple, dans *Wirkunst-Kundera*, les sections sont découpées à la manière de chapitres autonomes, à travers lesquels sont filés divers recoupements, à l'instar de la plupart des romans, et même des essais, de Milan Kundera. *Wirkunst-Lorca* offre un autre exemple. Le poème *Romance de la luna, luna* est récité tel quel, diffusé par un dispositif électronique. Également sur support, un paysage sonore pluvieux et nocturne (hiboux, grillons), installe un espace très narratif, presque une scène. La lecture du poème est entrecoupée d'interventions du clavecin qui, je l'ai mentionné, fait entendre une sorte de mobile fixe musical, associé à des aspects fondamentaux du poème, tels que la lune, l'enfant et les Gitans. Il s'agit donc d'une même narration, mais subdivisée en trois plans qui se colorent mutuellement.

b) Découpages formels anthologiques

Un découpage formel anthologique consiste en une suite de sections construites d'après des œuvres spécifiques d'un artiste. Par exemple, comme nous l'avons vu plus haut, chacune des sections de *Wirkunst-Pellán* est inspirée par un tableau différent, choisi dans une période de trente ans (voir tableau 2). De même, dans *Wirkunst-Yourcenar*, chaque section est basée sur un livre spécifique de l'écrivaine. Ce type de découpage a pour conséquence de générer des formes alternant des sections contrastées, généralement rattachées, toutefois, par certaines « agrafes formelles » (les préambules de piccolo, percussions et pizzicatos de contrebasses dans le cas de *Wirkunst-Pellán*).

Tableau 2 : plan de *Wirkunst-Pellán*

1a) <i>Conciliabule</i> – préambule – 1945 [picc., perc., cb en pizz.]
1b) <i>Conciliabule</i> – tableau – 1945 [0m36s]
2a) <i>Citrons ultra-violets</i> – préambule – 1947 [picc., perc., cb en pizz.]
2b) <i>Citrons ultra-violets</i> – tableau – 1947 [0m54s]
3a) <i>Fabrique de fleurs magiques</i> – préambule – v.1950 [picc., perc., cb en pizz.]
3b) <i>Fabrique de fleurs magiques</i> – tableau – v.1950 [1m12s]
4a) <i>L'amour fou</i> – préambule – 1954 [picc., perc., cb en pizz.]
4b) <i>L'amour fou</i> – tableau – 1954 [1m48s]
5a) <i>Croissant de lune</i> – préambule – 1960 [picc., perc., cb en pizz.]
5b) <i>Croissant de lune</i> – tableau – 1960 [0m18s]
6a) <i>Phosphorescence</i> – préambule – 1961 [picc., perc., cb en pizz.]
6b) <i>Phosphorescence</i> – tableau – 1961 [3m33s – 1m48s, donc 1m45s]
7) <i>Le sablier (énigme)</i> [picc., perc., cb en pizz. : 108 do correspondant aux 108 secondes manquantes du tableau précédant]
8) <i>Bestiaire 1^{er}</i> – tableau – 1972 [0m54s]
(fin de l'œuvre : 1975)

c) Découpages formels par aspects

J'appelle « découpage formel par aspects » un découpage élaboré de manière à évoquer tour à tour des aspects caractéristiques de l'œuvre complet d'un artiste. Ainsi, comme je le

mentionnais précédemment, la section *L'enquête journalistique* (mes. 159) de *Wirkunst-Fellini* évoque deux aspects centraux de l'œuvre de Fellini : la mise en abîme du créateur dans son œuvre et la présence en voix-off d'un journaliste. Chaque section de *Wirkunst-Fellini* se base ainsi sur des aspects centraux de l'univers fellinien, à l'exception du *Monologue d'Encolpius*, qui est spécifiquement associé au film *Satyricon*. *Wirkunst-Nijinski* offre un autre exemple. Les quatre sections principales abordent sous un prisme différent ces aspects centraux des *Cahiers*, des dessins et des derniers entraînements du danseur : la folie, l'obsession, et la décharge maniaque d'énergie.

Tableau 3 : Tableau synoptique de la grille d'interprétation musicale des œuvres d'arts

MATÉRIAUX SONORES :	
Matériau concret	<i>Matériau non musical a priori, mais lié au modèle.</i>
Matériau à connotations socioculturelles	<i>Matériau consistant en un emprunt stylistique ou une citation liés au modèle.</i>
Matériau à connotations affectives	<i>Matériau pouvant suggérer des états émotionnels liés au modèle.</i>
STRUCTURES DE COMPORTEMENTS :	
Comportement de structure imitative	<i>Comportement structuré de manière à imiter le modèle.</i>
Comportement de structure cryptée	<i>Comportement dont une face cachée de la structure fait allusion au modèle.</i>
Comportement de structure dérivée	<i>Comportement dont la structure est issue du modèle, sans qu'elle l'imité directement.</i>
DÉCOUPAGES FORMELS :	
Découpage formel narratologique	<i>Découpage formel issu de la forme du récit du modèle (dans le cas de la littérature et du cinéma).</i>
Découpage formel anthologique	<i>Découpage formel dont chaque section est basée sur une œuvre spécifique d'un artiste.</i>
Découpage formel par aspects	<i>Découpage formel dont chaque section utilise comme modèle des aspects caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre d'un modèle.</i>

3) Principales caractéristiques de l'écriture musicale des *Wirkunst*

La grille d'interprétation musicale des œuvres d'art incite, c'est son rôle, à une certaine forme de « caméléonage^[23] » des œuvres modèles. C'est grâce à cette grille que l'on peut parler de « propre d'un *Wirkunst* en particulier ». Cependant, cette grille favorise certaines caractéristiques d'écriture, constantes d'un *Wirkunst* à l'autre. À l'inverse, certaines caractéristiques d'écriture ont sans doute orienté l'élaboration de cette grille. Ainsi, une écoute immédiate, concentrée uniquement sur la surface sonore des *Wirkunst*, amène à relever assez facilement un certain nombre de constantes dans la manière. C'est ce que nous pourrions appeler « l'ordinaire des *Wirkunst* en général ». Nous verrons dans la prochaine section comment la grille d'interprétation musicale des œuvres d'art et les principales caractéristiques de mon écriture musicale se fécondent mutuellement, par la rencontre du Je et de l'Autre – du Nous (« wir »). Pour l'instant, je m'attarderai aux caractéristiques les plus prégnantes de l'écriture des *Wirkunst*. Inévitablement, ces caractéristiques recoupent parfois les catégories de la grille d'interprétation musicale des œuvres d'art.

3.1) Les formes hachurées

Les formes des *Wirkunst* sont généralement hachurées, c'est-à-dire constituées de sections relativement indépendantes les unes des autres. Par exemple, dans *Wirkunst-Kundera*, toutes les sections sont autonomes, mais reliées entre elles par un motif de wood-blocks (dans *La vie est ailleurs*) ou par des sons tenus (dans *Les testaments trahis*). Ces formes en puzzle tirent leur cohérence de liens filés entre les sections, subtils mais néanmoins présents, de jeux d'oppositions, de complémentarités, de surprises, ou d'incohérences radicalisées au point d'être, paradoxalement, cohérentes.

3.2) L'hétérogénéité des matériaux

Au sein d'un même *Wirkunst*, j'utilise généralement des matériaux très hétérogènes. Par exemple, dans *Wirkunst-Forum*, chaque section est associée à des matériaux de textures contrastantes, voire opposées (ayant toutefois en commun d'être non-directionnels).

3.3) Les emprunts stylistiques

Souvent, les *Wirkunst* juxtaposent divers emprunts stylistiques (ou, plus rarement, des citations). Citons par exemple le pastiche de flamenco constamment comprimé / dilaté dans *Wirkunst-Lorca* (mes. 81 à 94, par exemple) qui côtoie, notamment, des voix diffractées à la Sciarrino^[24] et des masses en clusters à la Ligeti^[25].

3.4) La présence de matériaux concrets

Les « matériaux concrets » sont des sonorités n'appartenant pas *a priori* au domaine de la musique. Rappelons l'exemple de la section *L'enquête journalistique* (mes. 159) de *Wirkunst-Fellini*, où un support numérique fait entendre une interview avec, en arrière-plan, la voix d'un personnage de Fellini (voir exemple 1). J'ajouterais l'exemple de la pluie, du tonnerre, des grillons et des hiboux entendus tout au long de *Wirkunst-Lorca*. Rappelons que ces matériaux « concrets » ne sont pas toujours sur support.

3.5) Les processus cycliques

Une autre caractéristique de l'écriture des *Wirkunst* est la forte présence de processus cycliques, c'est-à-dire des réinjections d'un ou plusieurs matériaux au sein d'une structure répétitive. Ces processus cycliques peuvent être évolutifs. Par exemple, dans la section *Fabrique de fleurs*

magiques – tableau (mes. 61 à 103) de *Wirkunst-Pellán*, quatre objets sont permutés : à chaque retour, ces objets franchissent une étape de plus dans leurs processus de transformation respectifs, un peu comme quatre histoires différentes qui s'entrecroisent. Mais les processus cycliques peuvent aussi être non-évolutifs. La dernière section, *paZ II* (mes. 391 jusqu'à la fin) de *Wirkunst-Gómez* en est un bon exemple. Ce passage utilise toute une panoplie de jeux de permutations et de cycles donnant l'impression d'un tournoiement labyrinthique (voir exemple 6).

[Exemple audio 6 : section *paZ II* de *Wirkunst-Gómez*](#)

3.6) La complexité des textures

Se trouvent aussi dans les *Wirkunst* de nombreuses textures complexes (nuages), comme les évocations de parades et fanfares communistes dans *Wirkunst-Kundera*, que je mentionnais précédemment dans les sections *La place publique* (mes. 17 à 56) et *L'ivresse, la révolte* (mes. 152 à 240) de *La vie est ailleurs*, mais aussi dans la section *Pantagruel à Prague* (mes. 36 à 88) de *Testaments trahis*.

3.7) La perceptibilité des pulsations rythmiques et des métriques

Les métriques sont souvent perceptibles dans les *Wirkunst*, et les pulsations occupent une place importante. Un exemple parmi d'autres se trouve dans la section *gAudí II* (mes. 174 à 285) de *Wirkunst-Gómez*, où la double-croche est constamment présente à la guitare, mais brouillée par des jeux de notes répétées et des superpositions de vitesses différentes aux autres instruments. Mentionnons aussi *Pantagruel à Prague* (mes. 36 à 88) de *Wirkunst-Kundera II (Les testaments trahis)*, comme exemple d'une métrique qui épouse un montage d'objets hétérogènes, selon diverses « cases » temporelles. La section suivant immédiatement, *El Lissitzky, 1919* (mes. 89 à 110), est aussi très pulsée (voir exemple 7).

[Exemple audio 7 : fin de la section *Pantagruel à Prague* et section *El Lissitzky, 1919* de *Wirkunst-Kundera II \(Les testaments trahis\)*](#)

3.8) Les orchestrations en mosaïques

Enfin, les matériaux sonores circulent beaucoup d'un instrument à l'autre dans les *Wirkunst*. Il s'agit d'orchestrations axées davantage sur les *mosaïques* de timbres que sur la *fusion* des timbres. Les sections *Phosphorescence – tableau – 1961* (mes. 168 à 238) de *Wirkunst-Pellán* et *Flammes* (mes. 121 à 176) de *Wirkunst-Yourcenar*, dont les infatigables doubles-croches sont atomisées dans tout l'orchestre, illustrent ce travail en mosaïque (voir exemple 8).

[Exemple audio 8 : section *Phosphorescence* de *Wirkunst-Pellán*](#)

Tableau 4 : Résumé des principales caractéristiques d'écriture des *Wirkunst*

Formes hachurées	<i>Sections relativement indépendantes les unes des autres.</i>
Hétérogénéité des matériaux	<i>Juxtapositions ou superpositions de matériaux contrastés.</i>
Emprunts stylistiques	<i>Allusions, pastiches ou, plus rarement, citations de musiques pré-existantes.</i>
Matériaux concrets	<i>Sonorités n'appartenant pas, a priori, au domaine de la musique.</i>
Processus cycliques	<i>Réinjections d'un ou plusieurs matériaux au sein d'une structure de transformations.</i>
Textures complexes	<i>Contrepoints très denses ou nuages de sons.</i>
Perceptibilité des pulsations et des métriques	<i>Rythmique pulsée, et / ou enchaînements d'objets selon des cases temporelles épousées par la métrique.</i>
Orchestrations en mosaïques	<i>Circulation des matériaux parmi les instruments, assemblages hétérogènes de timbres.</i>

4) Liens entre l'écriture, la grille d'interprétation musicale des œuvres d'art et le choix des modèles des *Wirkunst*

La grille d'interprétation musicale des œuvres d'art et les caractéristiques de mon écriture s'influencent considérablement, se déterminant et se fécondant mutuellement. La présence des matériaux concrets, généralement assez prégnante, provient toujours, du moins en partie, d'un substrat *a priori* extramusical (une autre œuvre d'art). La recherche de matériaux sonores à connotations socioculturelles entraîne la présence assez importante d'emprunts stylistiques (par exemple, aux folklores slaves, espagnols). De façon générale, la déconstruction d'une œuvre modèle en divers interprétants, applicables musicalement, entraîne une écriture par blocs, en mosaïques, donc assez hétérogène. Les orchestrations, aussi en mosaïques, suivent cette logique. Les emprunts stylistiques amènent, dans bien des cas, à sentir une pulsation, et les « cases » temporelles des blocs d'objets font sentir les métriques. À noter, d'autre part, qu'une écriture pulsée peut donner au discours un élan qui contribue à donner de la direction à l'éclatement stylistique. Les formes, pensées en chapitres, en scènes, en suites de tableaux dans une salle de musée, fonctionnent également par blocs; elles sont relativement hachurées. L'aspect narratif d'un roman, d'un film, amène des personnages à être transformés par leurs interactions au sein d'une certaine intrigue; il s'agit là, souvent, de substrats aux processus cycliques. Et un tel échafaudage de couches sémantiques se traduit souvent, dans les *Wirkunst*, par un échafaudage de couches sonores, de juxtapositions / superpositions de plans, d'où une certaine complexité des textures.

La grille d'interprétation musicale des œuvres d'art permet de donner *forme* à mon écriture, de la nourrir, de la renouveler, de m'ouvrir à des possibilités sonores. Mon écriture donne à ma grille d'interprétation musicale des œuvres d'art des outils, des véhicules, rendant possibles les transferts de codes d'une œuvre à l'autre, d'un art à l'autre. Il y a dans le processus de création d'un *Wirkunst* une interaction entre mon écriture personnelle, l'articulation de ma grille d'interprétation musicale des œuvres d'art, et le choix du modèle. Ainsi, je mentionnais dans l'introduction de ce texte que certaines œuvres, certains créateurs, me paraissaient plus

« wirkunstisables » que d'autres, et que je tenais, pour que le public puisse prendre part au « jeu », à ce qu'il s'agisse d'artistes connus, vivant dans une civilisation près des *Wirkunst*, du moins temporellement (XX^e siècle).

Mais il y a un autre aspect dans ces choix de substrats, agissant à un niveau qui est celui, peut-être, où intervient le plus l'intuition dans la démarche des *Wirkunst* : le sentiment d'affinité. Ce sentiment d'affinité mérite qu'on s'y arrête, car il me paraît crucial en tant que transit dans cette démarche interartistique. Allen, Perreault, Dali, Fellini, Kundera, Pellan, Paz, Buñuel, Gaudí, Lorca, Nijinski, Yourcenar, tous ont, de par leurs œuvres, lancé des bouteilles à la mer. Ces bouteilles me sont tombées sous la main, et j'ai tenté d'en lire les messages. À mon tour, j'ai lancé des bouteilles à la mer, envoyant des échos musicaux de mes découvertes. L'art me paraît être parmi les plus puissants instruments pour qui cherche l'affinité, puisqu'il transcende l'espace et le temps. C'est ce qui se produit lorsque, visitant le Louvre, on est ému par un sarcophage étrusque fabriqué au VI^e siècle avant Jésus-Christ. De quoi s'agit-il, sinon d'une affinité entre des individus largement séparés par l'espace et le temps ? Cette force transcendante de l'œuvre d'art provient certainement, du moins en partie, de ce qu'elle offre une infinité de lectures possibles, mais toujours animées par une même condition humaine. Ainsi Cocteau écrit-il : « J'étais une eau qui avait la forme d'une bouteille et qui jugeait tout d'après cette forme. Chacun de nous est une bouteille qui imprime une bouteille différente à la même eau. Maintenant, retourné au lac, je collabore à sa transparence. Je suis Nous. Vous êtes Je » (1967 [1925] : 227). Et Valéry : « Est-il possible de faire quelque chose sans croire que l'on en fait une autre ! [...] l'objet de l'artiste n'est pas l'œuvre tant que ce qu'elle fera dire, et qui ne dépend jamais simplement de ce qu'elle est » (1957 [1894] : 15). C'est dans cette optique de la multiplicité de l'œuvre d'art, a fortiori musicale, que j'ai également cité, en exergue de ce texte, la parabole de l'arbre de Klee :

Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre. De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se situe ainsi dans la situation du tronc. Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre. (Klee, 1964 : 16)

C'est avec ce sentiment d'affinité comme point de repère qu'à chaque décision compositionnelle (« ramifications »), je m'assure de ressentir intérieurement, en un éclair et indépendamment de mes concepts théoriques, que celle-ci est en sympathie avec ce que je ressens face à l'œuvre modèle^[26]. Cela rejoint sans doute ce que Kandinsky nommait les « résonances intérieures », que Jean-Yves Bosseur commente ainsi :

La notion de vibration, de résonance intérieure, seule capable d'instaurer un authentique vocabulaire de correspondances entre couleurs, sons et mots, apparaît comme un thème qui sous-tend l'*Almanach* [du *Blaue Reiter*] tout entier et c'est sans doute en ce sens que celui-ci contient les germes des multiples transferts possibles d'une technique artistique à une autre, même si la reconnaissance des règles de fonctionnement inhérentes à chacune est un fait qui demeure indéniable et sans cesse réaffirmé. (1998 : 19)

Ces liens que je viens de décrire entre mon écriture musicale, ma grille d'interprétation musicale des œuvres d'art et le choix des œuvres et artistes m'ayant servi de substrats se situent à un niveau poétique. Or, si on admet que tout ce travail peut aider le compositeur à encadrer et stimuler son imaginaire sonore, *quid* de l'auditeur (du niveau esthétique) ? Est-ce nécessaire de l'informer de ces jeux de transferts ? Si un lieu de rencontre entre une œuvre x et y peut surgir d'une approche intermédiaire chez le compositeur, peut-il aussi émerger (bien qu'autrement) d'une écoute intermédiaire chez l'auditeur ?

III. Intermédialité et narrativité musicale

1) Vers une définition de la narrativité musicale

L'expression « musique narrative » n'est pas une notion dont la définition est particulièrement claire, et elle n'est pas sans poser problème. Elle possède plusieurs variantes pouvant porter à confusion : musique à programme, imitative, descriptive, représentative... Michel Chion résume l'une des rares classifications de ces variantes, celle de Dimitri Calvocoressi parue dans l'encyclopédie Lavignac (1930) :

La *musique imitative* est selon [Calvocoressi], au sens strict, celle qui « imite » les phénomènes sonores pris comme modèles. Par exemple, les trilles et les chants d'oiseaux dans *Les Quatre Saisons de Vivaldi* – encore que cette imitation soit dans la plupart des cas approximative et lointaine. Mettons : le coucou et sa tierce descendante dans la *Pastorale*, ou dans *Le Carnaval des animaux*.

La *musique descriptive* est celle qui transpose dans son propre domaine des sensations et des phénomènes qui ne sont pas exclusivement sonores : par exemple des changements de rythme, des variations de lumière ou des schèmes de mouvement. Le mouvement des vagues sera ainsi « traduit » par des ondulations périodiques de la phrase musicale; un passage du soleil à l'ombre par des contrastes ou des gradations sonores. [...]

Enfin, la *musique représentative*, dans la typologie calvocoressienne, serait celle où il n'est fait état ni d'imitation sonore de phénomènes sonores ni de transpositions recourant à des équivalences sensorielles, mais où « la donnée (de départ, le thème, l'inspiration) n'a suggéré qu'un certain caractère expressif » [1930, p. 3187] : ainsi en est-il d'une partie des poèmes symphoniques de Liszt. [...] Dans ce troisième champ, évidemment, l'arbitraire règne entre le programme et son expression, et il est douteux que Beethoven [dans la *Pastorale*] ait dégagé « l'expression caractéristique » d'un paysage quelconque. En revanche, il a créé une sorte d'archétype de l'expression musicale de la campagne. (Chion, 1993 : 37-39)

Plus loin, Chion fait la remarque que la plupart des musiques à programme utilisent tour à tour ces catégories. Mais « musique à programme » et « musique narrative » sont-elles synonymes ? Tout cela est affaire de définitions et, nous l'avons vu, elles ne font pas l'unanimité. Selon les miennes, la réponse à cette question est, à ce jour : pas nécessairement. Je distingue deux catégories de musique narrative, ayant chacune deux sous-catégories, avec ou sans programme.

1.1) Musique à contenu narratif

La « musique à contenu narratif » est une musique dont l'élaboration se rattache volontairement à un modèle extramusical, sans que cela soit *nécessairement* perceptible à l'écoute. Il existe donc des « contenus narratifs perceptibles » et des « contenus narratifs non-perceptibles ». L'exemple de « contenu narratif perceptible » que je donnerai est celui des citations de chansons populaires, dans le deuxième mouvement^[27] de la *Neuvième symphonie* de Mahler, qui faisaient partie des souvenirs du compositeur. Cet exemple a ceci de paradoxal que le contenu extramusical (le passé, les souvenirs) est, à vrai dire, musical (extraits de chansons populaires du sud de l'Allemagne). Il s'agit d'un contenu narratif particulièrement évident à l'écoute. En ce qui concerne le « contenu narratif non-perceptible », je pense, par exemple, à plusieurs œuvres de Bach à l'intérieur desquelles s'articule toute une symbolique religieuse et alphabétique autour de la numérologie, faisant généralement appel aux chiffres 3, 7, 14 et 41^[28]. Bien que ces symboles numériques puissent se décoder par l'analyse, ils ne sont pas, à l'écoute, et c'est le cas de le dire, *déchiffrables*. Il s'agit de cryptages.

1.2) Musique à enveloppe narrative

La « musique à enveloppe narrative » est une musique dont on a le sentiment, souvent par son traitement formel, qu'elle *raconte* quelque chose d'extramusical, sans qu'il y ait *nécessairement* un argument extramusical. Il existe donc des « musiques à enveloppe narrative sans contenu narratif » et des « musiques à enveloppe narrative avec contenu narratif ». En ce qui concerne la musique à enveloppe narrative sans contenu narratif, je pense par exemple à plusieurs sonates pour piano de Beethoven^[29]. Très souvent, la caractérisation des thèmes, la brusquerie de certaines bifurcations, le suspens de certaines transitions s'éternisant sur un V^e degré, en somme tout ce qui fait la « théâtralité » de la musique de Beethoven, semble être calqué sur un modèle extramusical. Or, pour la plupart de ces sonates, rien n'indique que Beethoven ait utilisé un quelconque programme ou argument extramusical. Il s'agit d'œuvres qui « sonnent » narratives, mais dont les sonorités ne cherchent pas à raconter quoi que ce soit d'extérieur à elles-mêmes : ce sont des œuvres autoréférentielles. Enfin, il existe aussi des musiques à enveloppes narratives avec un contenu narratif, ce qui boucle la boucle, en nous ramenant au contenu narratif perceptible à l'écoute. À celui de la *Neuvième symphonie* de Mahler, j'aimerais ajouter l'exemple de la grande majorité des ouvertures d'opéras de Wagner. Ces œuvres « sonnent » narratives, notamment par la caractérisation très forte des leitmotifs qui deviennent de véritables personnages sonores en interaction. Et, effectivement, les sonorités de ces ouvertures cherchent à *raconter* quelque chose d'extérieur à elles-mêmes : des objets, des personnages, des sentiments, des situations dramatiques. C'est principalement dans cette catégorie que se classent, je crois, les *Wirkunst*, et c'est à celle-ci que l'expression « musique narrative », dans la suite de ce texte, fera allusion.

Tableau 5 : Résumé des catégories de musiques narratives

Musique à contenu narratif perceptible	<i>Musique dont l'élaboration se rattache volontairement, et de manière perceptible, à un modèle extramusical.</i>
Musique à contenu narratif non-perceptible	<i>Musique dont l'élaboration se rattache volontairement, sans que cela soit perceptible à l'écoute, à un modèle extramusical.</i>
Musique à enveloppe narrative sans contenu narratif	<i>Musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical, sans utiliser d'argument extramusical.</i>
Musique à enveloppe narrative avec contenu narratif	<i>Musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical, et qui se base effectivement sur un argument extramusical. (Recoupe la catégorie de « musique à contenu narratif perceptible ».)</i>

2) Trois moteurs de narrativité musicale : le contenu para-œuvre, les clichés, et les événements musicaux saugrenus

Les rapports sens / musique soulèvent depuis longtemps de vifs débats, notamment depuis le XIX^e siècle où la notion de musique absolue s'est manifestée avec la conviction d'une sorte de supériorité spirituelle, métaphysique^[30], au moment même où apparaissaient le poème symphonique lisztien et le *Gesamtkunstwerk* wagnérien. La référence théorique en matière de musique absolue est, encore aujourd'hui, l'essai *Du beau dans la musique* (1854) d'Eduard Hanslick. Hanslick écrit : « Lorsqu'un titre nous oblige à comparer la composition avec une idée qui est en-dehors d'elle, il nous faut employer pour l'apprécier un critère spécial, qui n'est pas le critère musical » (1986 [1854] : 156). Il est vrai, comme l'a écrit Michel Chion, qu'il y a eu beaucoup d'abus dans les interprétations herméneutiques d'œuvres musicales « à titre ». Mais est-ce une raison suffisante pour ne pas considérer les titres comme partie intégrante des œuvres? Même si certains compositeurs, comme Schumann, ont parfois plaqué leurs titres *a posteriori*, il s'agit tout de même d'une décision du compositeur quant à son œuvre.

Tout repose en effet, chez Hanslick, sur la notion « d'intrinsèquement musical ». L'auteur a magnifiquement théorisé une position sur laquelle beaucoup s'appuient encore aujourd'hui, et que nous baptiserons *unitariste*. Selon cette conception, ce que l'on appelle la musique devrait implicitement relever d'un seul niveau de définition, homogène. Une fois trouvé il devient la référence, et tout le reste, jugé extramusical, est écarté. Ou du moins on ne cesse de chasser, comme un insecte importun, cet extramusical qui ne cesse de faire retour, parce que justement l'ordre dit « intrinsèquement musical » et ses relations ne peuvent s'appuyer que sur des schèmes symboliques qu'il partage avec d'autres ordres de phénomènes linguistiques, artistiques, scientifiques, humains ou naturels. (Chion, 1993 : 25)

Bref, le point de vue d'Hanslick se fonde sur l'idée de musique en-soi, comme l'aurait sans doute fait le gardeur de troupeaux de Pessoa (voir plus haut). Chion propose une alternative.

Pourquoi ne pas raisonner autrement, et penser que, dans le cas de l'ouverture [le *Roi Lear*] de Berlioz, le titre qu'il lui a donné, et donc la référence à la tragédie de Shakespeare, fait partie de la composition de Berlioz tout autant que les notes de sa partition. « Oui, dira-t-on, mais les mots ne sont pas les sons, ils relèvent d'un tout autre niveau. » Mais qui a dit que la musique instrumentale devait être uniquement faite de rapports de notes et de sons, et ne pouvait qu'être homogène dans sa nature et unitaire dans sa définition ? Tout comme on admet que *La flûte enchantée* de Mozart ne consiste pas seulement en rapport de notes et de sons, mais aussi dans le rapport de ces notes et de ces sons à des thèmes, à des personnages, à des idées et à des symboles, il faut admettre le titre d'une pièce instrumentale comme un livret choisi ou assumé par le compositeur, dont il est arbitraire de ne rien vouloir savoir lorsqu'on étudie l'œuvre en question. (*Ibid.*)

Le titre n'est, en fait, qu'une partie de tout un arsenal verbal possible permettant de donner un contexte narratif à une œuvre musicale : notes de programme, préface dans la partition, introduction par la parole, conférence, article, par exemple. C'est ce que j'appelle le « contenu para-œuvre ». Une musique qui se *dit* narrative multiplie d'autant plus ses niveaux de réception que l'auditeur est informé de ce contenu. Si le contenu para-œuvre, comme son nom l'indique, est périphérique à l'œuvre elle-même, il fait tout de même partie de son champ. J'admets avec Hanslick que cela fait intervenir un « critère spécial » qui, lorsque pris en compte (en ce qui me concerne, je laisse toujours la porte ouverte pour qu'il ne le soit pas), demande un effort inhabituel. Mais le contenu para-œuvre peut agir comme une présence qui, bien qu'in audible, affecte de manière bien réelle l'écoute, devenant ainsi un plan intrinsèque à l'œuvre, et créant une sorte de contrepoint de dimensions (sonores / conceptuelles).

Mais comment faire résonner le contenu para-œuvre dans le champ du sonore, comment faire sentir la narrativité ? Cela passe le plus souvent par des sonorités conventionnellement associées à des éléments qui lui sont extérieurs (des clichés), ainsi que par des événements musicaux que j'appelle « saugrenus ». Un « événement musical saugrenu » est un événement qui, par rapport à la logique du déploiement de l'œuvre, semble disproportionné, inopportun, inattendu, exagéré, surprenant. *Est saugrenu ce dont on s'explique mal la cause*. Un événement musical choisi en fonction d'un modèle extérieur à la musique elle-même a de bonnes chances de paraître saugrenu, puisqu'une part de la cause de cette sonorité n'appartient pas au monde du sonore, ce qui la rend malaisée à identifier^[31]. Ceci présente deux avantages. D'abord, ces événements musicaux saugrenus sont souvent imaginés grâce au modèle et peuvent représenter une découverte pour le compositeur lui-même. Deuxièmement, ils incitent l'auditeur à un questionnement dynamique sur ce qu'il entend. Ainsi, ils agissent comme des indices stimulant l'imaginaire. À ce titre, l'article *Mahler actuel ?* de Boulez contient des propos éclairants.

La dimension extramusicale chez Mahler quitte ces rivages de l'assimilation pour affecter la substance même de la musique, son organisation, son pouvoir. Sa vision et sa façon de faire possèdent la dimension épique du narrateur; dans ses procédés comme dans son matériel, il rejoint avant tout le romancier. [...] Seul l'univers romanesque a suffisamment de liberté pour se permettre un tel jeu avec le matériel qu'il emploie et la façon dont il l'emploie. [...] Mahler se livre, avec frénésie souvent, à cette liberté de mélanger tous les « genres »; il se refuse à distinguer entre les matériaux nobles et les autres, il englobe toute la matière première à sa disposition dans une construction certes surveillée, mais affranchie de limites formelles irrelevantes. Peu lui importe l'homogénéité, la hiérarchie, notions absurdes dans ce cas; il nous communique sa vision avec tout ce qu'elle comporte de noble, de trivial, de tendu, de relâché. Il n'opère pas un choix dans cette abondance, car choix équivaldrait à trahison, équivaldrait à renoncer à son projet primordial. (2005 : 351)

Le substrat narratif viendrait donc donner une forme narrative à la matérialité même des œuvres de Mahler, dans une esthétique essentiellement inclusive et éclatée. Cela est particulièrement évident dans l'hétérogénéité des matériaux et la théâtralité de leurs interactions. En ce sens, Mahler composerait à la manière d'un romancier. Certes, cela pose certaines questions relatives à la perception du résultat.

À première vue, l'impression persiste que la forme proprement musicale n'est pas susceptible de supporter une telle accumulation de faits. [...], que la direction disparaît sous les incidentes qui n'en finissent pas de se multiplier [...]. Une écoute très restrictivement musicale donnerait raison à de tels arguments. Mais alors comment écouter ? Comment percevoir ? Faut-il seulement se laisser porter par la narration, flotter au gré de fluctuations psychologiques, ne pas se laisser divertir par le détail pour ne considérer que la dimension épique et l'élan qu'elle donne à l'imagination ? Oui, on peut ! La force de la musique est suffisante pour s'accommoder de votre passivité. Mais est-ce bien enrichissant ? L'idéal serait de suivre avec exactitude la densité du récit. (*Ibid.*)

La dimension narrative des œuvres de Mahler demanderait donc une écoute aux critères particuliers, différents de ceux conventionnellement associés à la musique pure. Boulez résume et précise ainsi sa réflexion : « Univers non homogène, s'il en est, assumant le risque des disparates, incluant la citation et la parodie comme procédés légitimes, le monde de Mahler nous réapprend à écouter d'une façon plus variée, plus ambiguë, plus riche » (*op. cit.*, 354). Ces extraits de Boulez jettent un éclairage pertinent sur les *Wirkunst*. De fait, la présence de clichés et d'événements musicaux saugrenus sont les deux principales catégories opérant la dramaturgie sonore des *Wirkunst*, qui en est une dimension essentielle.

Les exemples donnés ici de narrativité musicale appartiennent surtout au XIX^e siècle. Mais il aurait aussi été possible de parler des relations parole / musique / danse de l'Antiquité, des symboles des diverses musiques sacrées, des rapports de Xenakis à l'architecture, de ceux de Cage avec le bouddhisme, de l'interdisciplinarité chez Kagel, par exemple. Retenons surtout que ce que doivent les *Wirkunst* en matière de narrativité au modernisme du XX^e siècle est, pour une grande part, de l'ordre des principes structurels. La musique romantique utilisait principalement, par rapport à ses modèles extra-musicaux, quelques effets imitatifs et des parentés affectives. « Prises » dans le langage tonal, certains cadres formels prédéfinis, et une certaine idée du « bon goût » (trois contraintes que Mahler a fait craquer de l'intérieur), les possibilités de jeux de transferts étaient plutôt limitées. Avec l'éclatement de la tonalité par les modernes, la valorisation de l'hétérogénéité et des références culturelles par les postmodernes, les possibilités offertes par les nouvelles technologies, et le développement de la multidisciplinarité, voire de « l'indisciplinarité » artistique par les postpostmodernes^[32], les *Wirkunst* ont beau jeu.

Les *Wirkunst* procèdent d'une démarche conceptuelle, fondamentalement hétérogène, hybride, « trans- », donc appartenant bel et bien à ce début de XXI^e siècle, mais dans le cadre de la musique instrumentale de concert, qui lui apparut au XIX^e siècle. Les *Wirkunst* ne sont pas de l'ordre de la multidisciplinarité, mais bien de l'intermédialité : les rapports entre les arts n'y sont pas sur le mode de l'addition, mais de la métamorphose. En ce sens, le cadre du concert traditionnel, avec notes de programme de préférence, me convient. D'autant que je suis très attaché à la notion de contemplation d'une œuvre d'art « immuable ». Enfin, la formule du concert traditionnel ne contraint pas, selon moi, le percepteur à la passivité, bien au contraire^[33]. Outre le cadre du concert, j'aime, pour la réception des *Wirkunst*, celui du « cabinet d'étude ». L'étude d'une œuvre d'art fait certainement partie de son champ de réception, et les *Wirkunst* possèdent tous des dimensions, travaillées avec soin, échappant à l'écoute immédiate (pensons aux enveloppes instrumentales traçant dans la partition « F-E-D-E-R-I-C-O F-E-L-L-I-N-I »). Cela nous mène à examiner la façon dont la nature polymorphe des *Wirkunst* rend possible une réception tout autant polymorphe.

3) Réception narrativisante : vers une écoute kaléidoscopique

La narrativité musicale multiplie les niveaux de réception, et peut être opérée par ce que j'appelle la « réception narrativisante^[34] ». Cinq niveaux de réception me paraissent particulièrement importants. Premièrement, « l'écoute immédiate », qui consiste en une écoute focalisée sur la surface sonore de l'œuvre, en faisant fi du modèle. Deuxièmement, « l'écoute prospective », par laquelle on cherche des liens avec le modèle par les seuls moyens de l'écoute. Troisièmement, « l'analyse », par laquelle on cherche des liens avec le modèle par tous les moyens possibles. Quatrièmement, « l'appréciation conceptuelle », qui consiste à aborder l'œuvre en tant que projet, indépendamment de sa réalisation; on peut par exemple apprécier le concept d'un jeu de transfert sans prendre en compte son résultat sonore. Tous ces niveaux de réception sont susceptibles de s'influencer et de s'enrichir, ceci donnant lieu à un dernier niveau de réception faisant intervenir tous les autres, que j'appelle métaphoriquement « l'écoute kaléidoscopique » : celle où tous les niveaux de l'œuvre, sonores et conceptuels, se reflètent et se modulent mutuellement. Rendre intéressants tous ces niveaux de réception fait partie de mes recherches et, par le fait même, de l'écriture des *Wirkunst*.

On constate par ailleurs, avec la réception « narrativisante », que la musique narrative ne saurait exister qu'étant narrativisée. En effet, au niveau neutre de l'œuvre, la narrativité musicale est inconcevable : il lui faut des opérateurs, qui sont soit le compositeur (niveau poïétique), soit l'auditeur (niveau esthésique). C'est pourquoi certains préfèrent parler de musique « proto-narrative » plutôt que « narrative », ou de « proto-récit » en musique. Ainsi, Nattiez écrit-il :

Privée de tout accompagnement verbal – dans le titre, les annotations, un récit programmatique, une sollicitation expérimentale –, une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire. [...] Les compositeurs d'œuvres qu'ils veulent explicitement narratives le savent bien [...]. Pensons à Berlioz qui demande expressément, en tête de la partition de la *Symphonie fantastique*, à distribuer son texte liminaire aux spectateurs, et à Dukas qui reproduit la ballade de Goethe en tête de *L'apprenti sorcier*, en souhaitant probablement qu'il soit publié dans le programme du concert. À n'en pas douter, dans les poèmes symphoniques, le titre et / ou le programme narratif font partie intégrante de l'œuvre. Privée du soutien linguistique, l'œuvre musicale n'est pas un récit, mais elle peut être un proto-récit, ce qui est tout différent. (Nattiez, 2011^[35])

C'est cette notion de « proto-récit », entre autres, qui me fait parfois parler de certaines musiques, dont les *Wirkunst*, comme de « théâtres invisibles^[36] ». Cela n'empêche en rien que l'imaginaire transdisciplinaire agissant dans la conception d'une œuvre puisse tout autant agir dans la réception de celle-ci, et nous avons vu que c'est en jouant sur ces deux tableaux qu'ont été conçus les *Wirkunst*. C'est du reste seulement à ce niveau, je crois, que les *Wirkunst* peuvent offrir quelque chose en retour aux œuvres leur ayant servi de substrats : si la réception d'une œuvre x peut stimuler la création d'une œuvre y, sans doute la réception de l'œuvre y peut-elle, en amont, stimuler de nouvelles façons de percevoir l'œuvre x. D'autant plus que les transferts de codes d'un médium à un autre créent une distance, un « écart parallaxique^[37] », une mise en scène (pour reprendre l'image du théâtre invisible) pouvant constituer un enrichissement quant à la réception du modèle. C'est ainsi que l'un des témoignages intéressants que j'ai obtenu d'un auditeur est que celui-ci regardait des œuvres de Pellan dans un musée tout en écoutant *Wirkunst-Pellan* sur son i-pod, et que d'entendre cela lui faisait, non pas voir des choses qu'il n'avait jamais vues avant chez Pellan, mais les ressentir d'une manière nouvelle, puisqu'il retrouvait des caractéristiques « pellaniennes » (constructions géométriques, jeux de couleurs et de séquences, ton ludique, parfois enfantin, par exemple) à la fois à l'intérieur des tableaux de Pellan et à l'extérieur de ceux-ci (en écoutant *Wirkunst-Pellan*). De même, réciproquement, il retrouvait extérieurement (en regardant les tableaux de Pellan), ce qu'il entendait à l'intérieur de *Wirkunst-Pellan*. Les sensations ressenties à ce moment-là relevaient spécifiquement d'une perception intermédiaire (d'une écoute kaléidoscopique), car elles se situaient à la fois dans la réception de l'œuvre, de son modèle, et dans l'intervalle de ceux-ci (dans leur écart parallaxique). Cela illustre comment les *Wirkunst* s'inscrivent, comme je l'ai mentionné plus haut, dans une chaîne indéfinie d'interprétants qui toujours les précèdent, et parfois les succèdent. Un autre témoignage intéressant que j'ai reçu d'un auditeur concerne *Wirkunst-Nijinski*. Ne connaissant pas les dessins et les *Cahiers* de Nijinski réalisés au moment où celui-ci sombrait dans la folie, et qui ont beaucoup inspiré ce *Wirkunst*, l'auditeur en question retrouvait difficilement dans la pièce l'image qu'il se faisait du danseur étoile accomplissant des bonds aussi gracieux que prodigieux. En revanche, il lisait à ce moment-là Deleuze, et s'intéressait tout particulièrement à ses machines détraquées. Son écoute prospective l'a amené sur le terrain d'une perception intermédiaire, mais en s'écartant – à première vue – du contenu para-œuvre de *Wirkunst-Nijinski*, notamment de son titre, qu'il aurait peut-être volontiers remplacé par *Wirkunst-Deleuze*. Or, ce système machinique qui se détraque est tout à fait repérable formellement et audible dans l'œuvre ; toutefois, pour moi, poïétiquement, ce comportement musical référait non pas aux machines de Deleuze, mais à Nijinski sombrant dans la folie. Il y a donc eu entre la poïétique de *Wirkunst-Nijinski* et son esthésique dans l'écoute de cet auditeur une différence derridienne (voir note 14), et c'est précisément ce type de différences qui fait de l'esthésique un espace de création, voire la poïétique d'une nouvelle œuvre.

Tableau 6 : Résumé des niveaux de réception possibles d'un *Wirkunst* (réception narrativisante)

Écoute immédiate	<i>Écoute concentrée uniquement sur la surface sonore de l'œuvre, faisant fi des relations avec le modèle.</i>
Écoute prospective	<i>Chercher des liens avec le modèle par l'écoute.</i>
Analyse	<i>Chercher des liens avec le modèle par tous les moyens analytiques.</i>
Appréciation conceptuelle	<i>Aborder l'œuvre en tant que projet, indépendamment de sa réalisation.</i>
Écoute kaléidoscopique	<i>Écoute à travers laquelle tous ces niveaux de réception s'enrichissent et s'influencent mutuellement et dans laquelle le musical et le non-musical se font écho.</i>

Conclusion : intermédialité, sens, altérité

Dans son *Histoire de l'art*, Ernst Gombrich aborde le style de diverses périodes selon, notamment, les paradigmes de la représentation narrative (représenter selon ce que l'on sait de ce qu'on voit) et de la reproduction objective (reproduire ce que l'on voit). Ainsi dit-il de l'art égyptien :

[Dans l'art Égyptien], chaque chose devait être représentée sous l'angle le plus caractéristique. [...] C'est pourquoi les personnages égyptiens semblent si étrangement plats et tordus. [...] Les artistes égyptiens n'ont certainement pas vu ainsi le corps humain. [...] C'est que l'art égyptien ne se souciait pas de ce que l'artiste pouvait voir à un moment donné, mais plutôt de ce qu'il savait être une partie d'un personnage ou d'une scène. *Dans sa peinture, l'artiste ne met pas seulement sa science de la forme et du modèle, mais encore sa science de leur signification.* (2006 [1950] : 54-55; je souligne)

L'art égyptien avait une importante fonction de chronique de la vie quotidienne, très étroitement liée à la mémoire et aux rites funéraires. Et le style de cet art est articulé d'après cette fonction. Il en est de même pour l'art liturgique du Moyen-Âge, qui racontait graphiquement les Écritures, de manière à les rendre lisibles pour les nombreux analphabètes de l'époque. Il ne s'agissait pas de reproduire, mais de signifier. À propos des *onnagata* du Kabuki, Barthes écrit : « Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie : il ne s'empoisse pas dans son modèle, il se détache de son signifié : la Féminité est donnée à lire, non à voir : translation, non transgression (...) » (1970 : 73). Bref, en art, les dimensions référentielles ont des incidences déterminantes sur le style des œuvres, selon les mécanismes propres aux médiums utilisés. La gestion du rapport à la signification peut, en ce sens, être considérée comme un paramètre intrinsèque de l'œuvre. Certes, dans un contexte de musique instrumentale, jouer avec la *signification* ne peut se faire qu'en disloquant la correspondance des niveaux poétiques, neutres et esthétiques de l'œuvre. Mais l'avantage ici est que ce qui se perd en univocité se gagne en équivocité, que ce qui se perd en exactitude sémantique se gagne en possibilités pour l'imaginaire. Du reste, il sera toujours possible de s'en tenir à une écoute « unitariste » (selon l'expression de Michel Chion mentionnée plus haut). Ainsi, au moins au niveau poétique (de la conception), la fonction narrative des *Wirkunst* articule le style des *Wirkunst*, caractérisé notamment par les cadres référentiels, ou clichés, et les événements musicaux saugrenus, dont

les causes, extramusicales, viennent « tordre » le discours musical. Il s'agit de montages d'interprétants sonores qui renvoient à des œuvres d'art. Ces interprétants deviennent à leur tour des signes, qui échafaudent, par le truchement, notamment, du contenu para-œuvre, une multitude de lectures possibles. La narrativité des *Wirkunst* est à la fois codes et dramaturgie sonores, à ignorer, lire, imaginer, ou « entretendre^[38] ». C'est l'auditeur qui détermine si la dimension intermédiaire du projet des *Wirkunst* inclura ou non, en ce qui le concerne, le niveau esthétique (de la réception).

Plus généralement, les *Wirkunst* semblent avoir quelque chose à voir avec l'altérité. Sans doute les *Wirkunst* sont-ils animés par un désir de tendre vers l'Autre, vers l'intervalle entre l'Autre (cet « X abyssal ») et soi, vers « l'Altérité utopique », selon les expressions de Slavoj Žižek^[39]. L'acte de création musicale que constitue les *Wirkunst* s'inscrirait ainsi dans le paradigme d'un Singulier qui, dans sa solitude, cherche, par le truchement de l'art (« Kunst »), des impressions (« Wirkung ») d'affinités, propulsant son Moi, limité, vers un Nous (« wir ») un peu plus universel. D'où, en exergue de ce texte, ces propos de Massimo Cacciari :

Ainsi le Singulier n'est pas « en dernière instance » l'Universel qui l'embrasse et le comprendrait, mais, précisément, *Da-sein*, existence jetée sur son propre chemin qui n'appartient qu'à ce singulier, et que seul en le parcourant comme tel et sans illusions celui-ci peut sentir proche (jamais identique) à celui de l'autre. L'affinité ne peut se créer qu'entre des Singuliers parfaitement seuls sur leur chemin [...]. La vérité n'« est » pas, la Loi n'est pas – il n'existe que cet *être-là* qui dans sa solitude risque-confirme continuellement sa valeur. (1985 : 18)

Quoi qu'il en soit, dans les *Wirkunst*, la créativité ne réside pas que dans les notes.

Notes

^[1] Voir les pages « catalogue » et « concerts » sur le site www.maximemckinley.com pour plus de détails. Les partitions, les enregistrements et la thèse sur lesquels est basé le présent article sont disponibles à la bibliothèque de la Faculté de musique de l'Université de Montréal : Maxime McKinley (2008), « Intermédialité et composition musicale; les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative », thèse de doctorat. Certains *Wirkunst* peuvent être écoutés en ligne sur Musiflats du Centre de musique canadienne (www.centremusique.ca).

^[2] À noter que si je fais ici appel à l'intermédialité pour désigner des rapports interartiels au service de la création musicale, il va de soi que la musique peut, inversement, servir un autre médium. On consultera par exemple Woolf, 1999, où des notions musicales servent la critique littéraire.

^[3] On notera par exemple que le film *Satyricon* de Fellini est lui-même une relecture cinématographique du roman satirique attribué à Pétrone. Ainsi, le monologue d'Encolpius de *Wirkunst-Fellini*, dont il sera question plus loin, s'inscrit dans une mise en abîme à trois niveaux (de la pièce musicale au film, du film au roman).

^[4] Expression empruntée à Pascal Dusapin (voir Dusapin, 2009).

^[5] Voir Deleuze, 1964.

^[6] Voir le commentaire éclairant de Jean-Jacques Nattiez sur la notion d'application, dans lequel il observe que ce terme a l'avantage de mettre l'accent sur l'émergence de quelque chose de nouveau dans la rencontre de deux univers différents, plutôt que sur une tentative de « coller au plus près », comme dans une traduction linguistique (Nattiez, 2010, p. 12-13).

^[7] Ou *sens extramusical* et *organisation du matériau sonore*.

^[8] Terme emprunté à Patrick Imbert. Voir Imbert, 2004.

^[9] Voir Saussure, 1913.

^[10] De l'émetteur, du récepteur.

^[11] Voir Lévi-Strauss, 1964.

^[12] Voir Guiraud, 1971.

^[13] Autrement dit, leurs signifiants font l'objet d'un consensus social.

^[14] Cette non fermeture des chaînes de signifiants a sans doute à voir avec un certain héritage déconstructionniste. Les concepts derridiens de « différance » (l'altération perpétuelle de l'identité, la non fixité des significations), d'« archi-écriture » (renvois perpétuels de chaque signe à d'autres signes) ou d'« exappropriation » (ambiguïtés de la propriété, de ce qui est à soi et de ce que l'on prend) ne sont d'ailleurs pas des angles inintéressants pour aborder les *Wirkunst* (voir Derrida, 1972).

^[15] Voir Dali, 2011 [1938].

^[16] Sans doute s'agit-il ici d'un exemple illustrant que l'être humain est par nature, entre autres choses, un *Homo fabulator* (voir Molino et Lafhail-Molino, 2003, ainsi que Nattiez, 2011).

^[17] Au sens baudelairien du terme, donc de correspondances entre les différentes sensations. Voir le poème *Correspondances*, in Baudelaire, 1996 [1861], p. 40.

^[18] Citons, à titre d'exemple, le tout début des *Cahiers*. « J'ai bien déjeuné, car j'ai mangé deux œufs à la coque avec des pommes de terre frites et des fèves. J'aime les fèves, mais elles sont sèches. Je n'aime pas les fèves sèches, car il n'y a pas de vie en elles. La Suisse est malade, car elle est toute en montagnes. En Suisse, les gens sont secs, car il n'y a pas de vie en eux. » (Nijinski, 1995 : 25.)

^[19] Ces images de « mur » et de « graffitis » font allusion aux toutes premières images de *Satyricon*.

^[20] Partie en caoutchouc d'un siphon de toilette que les trombonistes utilisent comme sourdine.

^[21] Au sens où l'entendait Xenakis, c'est-à-dire une masse de sons dont les détails n'ont que peu d'importance par rapport à l'enveloppe.

^[22] Par suppression du point de référence : la tonique dans le langage tonal, le point de fuite dans la peinture figurative.

^[23] Voir note 8.

^[24] Pensons à l'opéra *Da Galo a galo* (2006).

^[25] Pensons à *Continuum* (1968), pour clavecin.

^[26] Ce qui n'est pas sans me faire penser à cette réflexion d'Ernst Gombrich : « Ce qui préoccupe l'artiste [...] lorsqu'il se demande si son œuvre a atteint son point d'achèvement, c'est quelque chose de beaucoup plus délicat à traduire par des mots. Peut-être se demande-t-il tout simplement si "cela va comme ça" ». (2006 : 30)

^[27] *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb.*

^[28] Voir Cantagrel, 1998.

^[29] La *Hammerklavier* (n° 29, op. 106), notamment.

^[30] Pensons à l'esthétique de Schopenhauer.

^[31] Je suis tenté de faire ici un rapprochement avec une maxime lacanienne : « Il n'y a de cause que de ce qui cloche » (Lacan, 1973 : 25). Pour Lacan en effet, la « clocherie » (un lapsus, par exemple) agit comme un achoppement, une fêlure, qui donne, furtivement, accès à « l'Autre scène », celle de l'inconscient. Peut-être la dimension extramusical des *Wirkunst* est-elle comparable à une « Autre scène » dont les événements musicaux saugrenus sont des « clocheries » ; des indices à la fois énigmatiques et perceptibles comme fils à suivre. Les événements musicaux saugrenus sont, aussi, comparables à la notion d'« agrammaticalité » développée par Michael Riffaterre dans le contexte de l'intertextualité. En effet, Riffaterre parle d'« agrammaticalité » lorsqu'un élément dans un texte paraît au lecteur incongru, voir fautif ; le sens de cette étrangeté se trouve non pas dans le texte, mais dans l'intertexte, donc comme référence à un texte absent (voir Riffaterre, 1983 ; merci à Frédérique Arroyas à qui je dois cette information).

[32] Ce concept renvoie à l'art pratiqué en-dehors des catégories conventionnelles (disciplines, institutions). Voir Sioui Durand, 2002.

[33] Voir le chapitre « Le sujet interpassif » in Žižek, 2006 [2004], pour une critique lucide de la notion d'interactivité.

[34] Néologisme de l'auteur.

[35] Le numéro des *Cahiers de narratologie* intitulé « Rencontres de narrativités : perspectives de l'intrigue musicale », duquel est tirée cette citation, montre bien qu'il s'agit là d'un point de vue, et qu'il y a en d'autres sur la question. En effet, pour reprendre cette distinction abordée plus haut, il existe dans la musique instrumentale certains signes pouvant se rapprocher de codes logiques (dont le sens peut être ciblé de manière objective : imitations, citations, par exemple), mais l'art musical, du moins la musique instrumentale, agit plutôt, généralement, du côté des codes esthétiques (ceux dont les sens, s'il y en a, sont très ouverts à l'interprétation, voire à l'invention). Définir et préciser cette distinction ne va pas de soi, comme en témoignent les variations de points de vue exprimés dans ces « Rencontres de narrativités ».

[36] Ce qui était, d'ailleurs, le titre d'un concert portrait que m'a consacré le Trio Fibonacci (le 14 octobre 2010, à la salle de récital du Conservatoire de Montréal).

[37] Žižek écrit que « la définition standard de la parallaxe [est] l'apparent déplacement d'un objet (son changement de position dans un cadre défini) causé par un changement du point d'observation, qui offre une nouvelle ligne de vision » (2008 : 22). L'écart parallaxique est l'espace de ce déplacement.

[38] Néologisme de l'auteur, dérivé de verbe « entrevoir ».

[39] Voir Žižek, 2010 [2000].

Bibliographie

Barthes, Roland. 1970. *L'empire des signes*. Paris : Seuil.

Baudelaire, Charles. 1996 [1861]. *Les fleurs du mal*. Paris : Gallimard.

Bosseur, Jean-Yves. 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris : Minerve.

Boulez, Pierre. 1981. « L'esthétique et les fétiches ». *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois.

---. 2005. « Mahler actuel ? ». *Regards sur autrui*. Paris : Christian Bourgois.

Cacciari, Massimo. 1990 [1985]. *Icônes de la loi*, traduction de Marilène Raiola. Paris, Christian Bourgois.

Calvocoressi, Michel Dimitri. 1930. « La musique à programme ». *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, tome 5. Paris : Delagrave.

Cantagrel, Gilles. 1998. *Le moulin et la rivière : air et variation sur Bach*. Paris : Fayard.

Cherkaoui, Sidi Larbi (avec Justin Morin). 2006. *Pèlerinage sur soi*. Arles : Actes Sud.

Chion, Michel. 1993. *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris : Fayard.

Cocteau, Jean. 1967 [1925]. *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi du *Discours du Grand Sommeil*. Paris : Gallimard.

Dali, Salvador. 2011 [1938]. *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*. Paris : Allia.

Deleuze, Gilles. 1964. *Proust et les signes*. Paris : Presses universitaires de France.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.

Derrida, Jacques. 1972. *Marges, de la philosophie*. Paris : Minuit.

Dusapin, Pascal. 2009. *Une musique en train de se faire*. Paris : Seuil.

Eco, Umberto. 1998 [1973]. *Le signe*, traduction de Jean-Marie Klinkenberg. Paris : Le livre de poche.

Gombrich, Ernst. 2006 [1950]. *Histoire de l'art*, traduction de J. Combe, C. Lauriol et D. Collins. Paris : Phaidon.

Guiraud, Pierre. 1971. *La sémiologie*. Paris : Presses universitaires de France.

Hanslick, Eduard. 1986 [1854]. *Du beau dans la musique*, traduction de Charles Bannelier revue par Georges Pucher. Paris : Christian Bourgois.

Imbert, Patrick. 2004. *Trajectoires culturelles transaméricaines*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Jacquemin, Georges. 1985. *Marguerite Yourcenar*. Lyon : La Manufacture.

Klee, Paul. 1964. *Théorie de l'art moderne*, traduction de Pierre-Henri Gonthier. Paris : Folio.

Kristeva, Julia. 1967. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.

Lacan, Jacques. 1973. *Le séminaire, tome 11 : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil.

Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Le Cru et le Cuit*. Paris : Plon.

Molino, Jean et Raphaël Lafhail-Molino. 2003. *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*. Montréal-Arles : Leméac-Actes Sud.

Müller, Jürgen E. 2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, pp. 105-134.

Nattiez, Jean-Jacques. 1988. *De la sémiologie à la musique*. Montréal : Les cahiers du département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal.

---. 2010. *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins usage des métaphores dans l'esthétique comparée*. Montréal : Fides.

---. 2011. « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 21-2011. narratologie.revues.org/6467 (consulté le 13/03/2012)

Nijinski, Vaslav. 1995. *Cahiers, version non expurgée*, traduction de Christian D.-Lvowski et Galina Pogojeva. Arles : Actes Sud.

Pessoa, Fernando. 1987 [1960]. *Le Gardeur de troupeaux*, traduction d'Armand Guibert. Paris : Gallimard.

Riffaterre, Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie*, traduction de Jean-Jacques Tomas. Paris : Seuil.

Saussure, Ferdinand de. 1913. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.

Sioui Durand, Guy. 2002. « L'indiscipline. Essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », in *Penser l'indiscipline. Creative Confusion Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la direction de Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune. Montréal : Optica.

Sontag, Susan. 2010 [1964]. « Contre l'interprétation », in *Œuvres complètes V : L'œuvre parle*, trad. de Guy Durand. Paris : Christian Bourgois.

Stravinski, Igor. 1962. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël-Gonthier.

Valéry, Paul. 1957 [1894]. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard.

Woolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

Žižek, Slavoj. 2010 [2000]. *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu ?*, traduction de François Théron. Paris, Flammarion.

---. 2008. *La parallaxe*. Paris : Flammarion.

---. 2006 [2004]. *La subjectivité à venir. Essais critiques*, traduction de François Théron. Paris : Flammarion.