
Au-delà de la partition : formes et espaces d'inscription du sens dans les musiques actuelles amplifiées

Guillaume Deveney
Docteur en musicologie – ATER AMU, CNRS-PRISM

RÉSUMÉ. Les recherches menées depuis les années 1970 dans le champ des nouvelles théories du texte ont permis de redéfinir la notion d'écriture. En rapprochant ces constats des travaux de philologie musicale, les nouvelles textualités musicales – nouvelle branche italienne de la philologie musicale – ont permis de redéfinir les notions d'écrits musicaux. Ainsi, le texte musical ne renvoie pas uniquement à la partition exploitée par le musicien, mais à tout élément porteur de sens qui contribue à la réalisation du projet artistique. Cet article propose d'explorer ces différentes manifestations textuelles, et de définir par la même occasion les espaces pratiques et théoriques dans lesquels elles s'inscrivent.

MOTS CLÉS : Musiques actuelles amplifiées, Philologie musicale, Nouvelles textualités musicales, Musicologie de la production, Complexe auctorial

ABSTRACT. The research carried out in the 1970s on new textual theories makes it possible to redefine the notion of « textuality ». Once applied to the musical philological field, these new theoretical frameworks enable us to change our way to approach musical textualities. The idea of a musical text thus does not simply refer to music scores, but to any meaningful element which contributes to the musical project. This paper will explore these different forms of textuality and will define the practical and theoretical spaces in which they belong.

KEYWORDS: Popular Music Studies, Musical Philology, Production Musicology, New Musical Textualities

Les musiques actuelles amplifiées¹ sont un ensemble de répertoires très souvent considérés comme des musiques de pure tradition orale. Cette affir-

¹ Même si le terme reste sujet à polémiques entre les différents musicologues, certains optant pour « musiques populaires modernes », plus proche de l'appellation anglo-saxonne *pop music*, ou encore pour le terme de « musiques populaires phonographiques », qui rappelle le lien qu'entretient cet ensemble de répertoires avec l'enregistrement sonore. Nous préférons ici l'appellation de « musiques actuelles amplifiées » proposée par le ministère de la Culture, terme en

mation est vraie, ou tout du moins partiellement. La musicologie des musiques actuelles, pour sa part, a mis en avant le rôle central qu'exerce la dimension audiophonique dans le développement de ces répertoires (Lacasse, 2008 ; Sklower, 2013). L'un des exemples les plus flagrants reste l'ouvrage *Philosophie du rock* de Roger Pouivet, dont le postulat initial est que « le rock consiste en la création d'œuvres musicales en tant qu'enregistrements dans le cadre des arts de masse » (Pouivet, 2010 : 11). Cette remarque est d'autant plus intéressante qu'elle soulève le questionnement de l'inscription de l'œuvre de rock² sur un support. Bien que cette œuvre ne soit pas pour autant fixée dans le marbre, la production obtient à un moment donné de sa création une forme stable qu'apporte l'enregistrement audio. Ainsi, cette oralité se retrouve – momentanément³ – définie sur un support qu'est l'enregistrement audio.

Cependant, les formes d'inscription au sein de ces répertoires ne s'arrêtent pas à l'audio : bien au contraire, elles prennent une multitude de formes – inscrites sur papier ou non – que les artistes vont exploiter tout au long de leur production. Notre objectif ici est d'élargir les propositions précédentes à un ensemble bien plus vaste de champs des possibles de l'inscription de l'œuvre musicale.

La pratique des musiques actuelles amplifiées repose bien moins sur l'écrit que la pratique des musiques savantes occidentales, mais les éléments scripturaux restent relativement présents dans l'apprentissage (Lamarre, 2016 : 23 sq.) ainsi que dans la pratique (Deveney, 2016 : 253-263). Ce positionnement théorique fait encore débat, comme le suggèrent les postulats des auteurs cités précédemment. Afin d'expliquer notre orientation, il nous suffit de poser la question suivante : *qu'entend-on par écrit* ? Dans son acception la plus commune, la forme écrite reste la partition. Même si son utilisation est bien plus marginale que dans la pratique savante occidentale, elle reste toutefois un outil d'apprentissage et de pratique utilisé par une grande partie des praticiens⁴. Par ailleurs, il ne faut pas oublier d'autres formes d'inscription des éléments mélodiques, harmoniques et interprétatifs de l'œuvre musicale : la grille harmonique ou encore la tablature en sont d'excellents exemples. On peut ainsi constater que, pour un répertoire de tradition orale, les musiques actuelles amplifiées présentent diverses formes d'inscription du matériau sonore.

Mais notre propos ne s'arrête pas aux paramètres mélodiques et harmoniques de l'œuvre musicale. L'inscription du sens, du développement de la narrativité du propos artistique, ainsi que les éléments permettant l'élaboration d'un spectacle sont autant de niveaux de textualité que le chercheur doit également prendre en compte. Ainsi, l'étude que nous proposons dans cet article cherche à

vigueur dans tous les établissements d'enseignement de la musique en France, et rappelant également le rapport que ces répertoires musicaux (rock, rap, *funk*, *pop*, etc.) entretiennent avec les différents systèmes d'amplification sonore.

2 Qui de notre point de vue devrait s'étendre à l'ensemble des répertoires constituant les musiques actuelles amplifiées.

3 Le travail de l'œuvre pouvant toujours être ré-effectué au cours de réinterprétations, ou *cover songs* en anglais (Mosser, 2008)

4 Amateurs comme professionnels.

voir plus précisément en quoi ces dimensions textuelles s'inscrivent profondément dans le processus créatif et dans sa dimension esthétique.

Écritures et musiques actuelles

La notion d'écriture

Les nouvelles théories du texte, depuis les années 1970, ont largement aidé à développer une redéfinition du concept de texte. Roland Barthes, dans son *Degré zéro de l'écriture*, marque clairement la séparation entre notation et écriture : alors que la notation n'est que l'empreinte scripturale du mot, l'écriture, quant à elle, représente l'idée véhiculée par cette trace (Barthes, 2002 : 178-179). Par la suite, d'autres théoriciens ont largement influencé la recherche musicale sur la notion de texte, qu'il s'agisse de Gérard Genette et de l'impact de *Seuils* sur les travaux de Lacasse (2008), de Derrida avec la première partie de *La dissémination* – « La pharmacie de Platon » – (1972), ou, plus récemment, des travaux de François Rastier (2001) sur la philologie numérique.

Ce regain d'intérêt amené par les travaux de ce mouvement a grandement influencé la philologie musicale à plus d'un titre. Tout d'abord par le développement de l'étude génétique des œuvres contemporaines, des modes de création au travers des manuscrits et esquisses (Donin, 2010), des acteurs de la création (Donin, Ferrer, 2015). Ce renouveau conceptuel a eu un impact certain sur la philologie italienne, donnant naissance à l'étude des « Nouvelles Textualités Musicales ». Mené par Angela Ida De Benedictis et Nicola Scaldaferrri, ce courant prend sa source au cœur des mutations que subit la partition savante depuis le xx^e siècle, comme le soulève Jean-Yves Bosseur :

Toutefois [...] quand, à partir du début du xx^e siècle, certains compositeurs ont désiré intégrer à leur vocabulaire des matériaux sonores inusités dans la musique traditionnelle, ils n'ont pu que constater les carences d'une notation qui avait fort peu évolué depuis plus d'un siècle. (Bosseur, 2013 : 95)

La problématique soulevée par ce type d'inscription provenait de la distanciation s'étant peu à peu opérée entre l'idée compositionnelle⁵ et les capacités de la partition à représenter cette réalité musicale en devenir. Tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle, le système de notation musical a subi de nombreux remaniements et ajouts, du fait de cette divergence entre conceptualisation du son et mode d'écriture (De Benedictis, 2009 : 72). De ce fait, l'objectif des nouvelles textualités musicales a été de cataloguer les mutations des formes d'inscription du sens en recensant les ajouts proposés par des compositeurs tels

5 Et sonore

que Busoni, Maderna ou encore Cage. Ce corpus met en avant l'importance du rapport écriture musicale/son produit. L'évolution de ce binôme est en adéquation avec les nouvelles voies de travail du matériau sonore, soulevant ainsi de nombreux questionnements philologiques sur le rapport texte musical/œuvre au sein des nouvelles textualités musicales.

Ce courant philologique récent jette un regard neuf sur la façon d'appréhender la notation des œuvres musicales, présentes comme futures. Cette orientation théorique reste néanmoins très récente⁶ et marquée par son application aux courants savants. Son utilisation sur les répertoires étudiés dans cet article n'est donc en aucun cas directe, les travaux philologiques sur les musiques actuelles amplifiées étant assez rares (Moore, 2001). Toutefois, nous avons été frappés par ce regard sur les nouvelles conceptions de ce qu'est le texte musical, très proche de l'acception de Roland Barthes sur la dichotomie notation/écriture. De notre point de vue, les nouvelles textualités musicales ouvrent la voie vers de nouvelles perspectives de compréhension de l'écriture – dans le sens proposé par Barthes – au sein des musiques actuelles amplifiées. Ainsi, la partition n'est plus le seul vecteur de sens musical, mais un élément parmi d'autres propositions textuelles, telles que la chorégraphie, le jeu de lumière ou encore la scénographie. De cette rencontre entre champ théorique et répertoire musical naîtra une nouvelle façon d'appréhender le texte musical et d'approfondir ces notions face aux nouveaux modes d'inscription du sens en musique, notamment dans le domaine numérique.

L'idée de « textualité » est au centre de l'étude des musiques actuelles. Étymologiquement, le verbe *textum* signifie *tisser*. La création au sein des musiques actuelles, comme nous l'avons défendu lors de notre thèse de doctorat, est un tissage de nombreux éléments, de nombreuses actions d'acteurs divers.

Il est à noter que les différentes formes de textualité d'une création artistique s'élaborent non pas de manière synchronique mais bien tout au long de la période de création. Ainsi, les formes textuelles jalonnent la production artistique depuis son élaboration initiale (esquisses⁷, enregistrement) jusqu'à sa réalisation devant un public. De ce fait, la notion de projet décrit le mieux le développement de la production musicale. Pour Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault : « le projet [...] ne se constitue lui-même qu'à travers une évolution (la métamorphose des formes qui donne à voir l'aventure transformationnelle de la conception) avant d'aboutir, le cas échéant à sa propre matérialisation (sous la forme de l'œuvre construite [...]) » (De Biasi et Legault, 2000 : 10). Il y a dans cette définition une idée de maturation du dessein initial, qui s'opère dans la durée. C'est, de notre point de vue, l'un des principaux éléments de la définition de la production musicale.

Ainsi, tout au long de sa réalisation, les propositions des différents intervenants, qu'ils soient compositeurs, directeurs artistiques, éclairagistes, metteurs

6 L'article établissant ses bases méthodologiques ne date que de 2009 (De Benedictis, Scaldaferrri, 2009).

7 Qui peuvent être inscrites sur papier mais plus certainement sur un logiciel de mixage et d'édition musical.

en scène et de bien d'autres corps de métiers, ajoutent un paramètre porteur d'un sens singulier qui accroît la portée esthétique de l'œuvre. La création musicale, si nous devons la définir à la lumière de cette proposition, serait un projet bâti sur le tissage d'éléments signifiants concourant à développer et à concrétiser la volonté du complexe auctorial.

Face à cette définition, on pourrait se demander quelles sont – au-delà de la partition – les différentes formes de ces textualités musicales ? Comment et dans quel(s) espace(s) s'inscrivent-elles ? Quels en sont leurs impacts sur la production musicale elle-même ? Notre article se concentrera ainsi sur l'étude des différentes textualités qui se forment avec et autour de l'œuvre musicale.

Textualité et espaces d'inscription

Avant de nous pencher sur la question de ces variétés textuelles, il nous faut définir plus précisément ce que l'on entend par espace d'inscription. Nous avançons que les différentes formes de textualité (*e.g.* notation, mais également dans le travail lumière, chorégraphique ou de mise en scène) ont pour but de développer l'œuvre au-delà de la « simple » interprétation musicale. L'ensemble de ces dimensions concourt à l'élaboration d'un projet articulant son sens autour de l'œuvre musicale, mais en dépassant les frontières de la modalité auditive, pour s'étendre vers d'autres vecteurs de réalisation. Ainsi, cette production possède différents niveaux d'inscription textuelle du sens.

Afin de théoriser plus précisément ces différents niveaux textuels, nous proposons de nous rapprocher du concept de champ développé par Pierre Bourdieu. Il ne s'agit pas d'une transcription directe de la notion en vue d'une application concrète dans le domaine musical, mais plutôt d'éléments théoriques pouvant apporter des points de clarification sur notre conception du principe d'espace d'inscription. De manière assez succincte, voici les points prégnants de la théorie du champ⁸ :

Il s'agit d'un microcosme dans un macrocosme
où chaque champ possède des règles et des enjeux spécifiques.

Il s'agit d'un système ou espace structuré de positions.

L'application de ce concept au domaine des textualités musicales nous semble intéressante sur plusieurs points. Dans le cadre d'une production musicale, il s'agit bien d'un petit ensemble d'éléments participant à l'élaboration du projet artistique ; les différentes formes de textualité dépendent de règles propres aux habitus des différents acteurs de ces textualités, et chacune d'entre elles répond à un objectif particulier (*e.g.* réalisation, narration, promotion⁹) ; enfin, l'idée de champ comme espace structuré nous paraît tout à fait pertinente à exploiter dans notre contexte sur deux versants. Tout d'abord en nous y référant comme un « espace des possibles » (Bourdieu, 1999 : 9), où les acteurs de ce champ, ayant connaissance des enjeux de leur pratique sur le projet global, vont agir pour contribuer à l'homéostasie du champ. Dans notre cas les différents

8 Pour plus de précisions, voir Bourdieu, 1999 et sa critique par Lahire, 1999.

9 Que nous expliciterons plus loin dans cet article.

acteurs de ces textualités ont conscience de participer à l'élaboration d'un projet commun : c'est dans cette optique qu'ils ont été engagés. De ce travail en coopération – au sens psychologique du terme¹⁰ – pourra ainsi émerger différentes propositions¹¹. On peut également concevoir le terme d'espace comme zone dans ce champ de textualités regroupant différentes propositions textuelles en une seule catégorie les définissant par rapport aux autres. En effet, les textualités du domaine numérique peuvent ainsi être distinguées de celles de l'univers matériel. Le schéma suivant propose une première esquisse du champ des textualités dans l'univers de la création musicale. Il faut cependant nuancer notre propos en rappelant que les catégories et exemples présentées ici ne sont pas forcément hermétiques : la notation musicale, par exemple, se fait en effet sur papier, mais se retrouve également sous format numérique ; ou encore les vidéos diffusées pendant les concerts peuvent être proposées par les groupes sur le web.

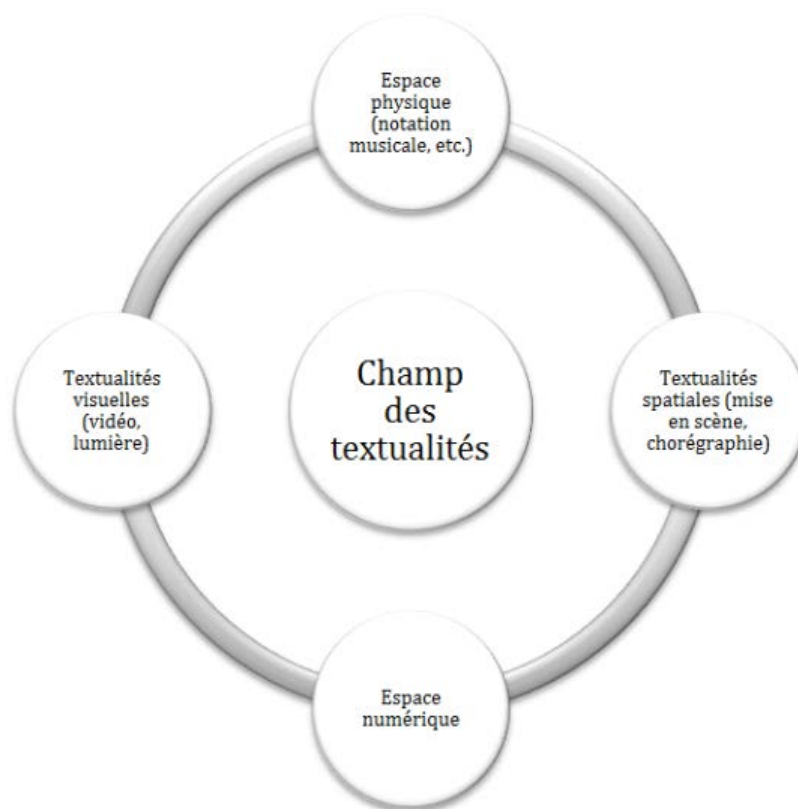


Figure 1 : Esquisse des champs de textualités

Ainsi, la notion d'espace au sein de notre article revêt deux aspects : à la fois comme zone d'élaboration en collaboration par la rencontre des acteurs du projet, mais également comme catégorie, ou *lieu* au sens large du terme¹²,

10 Il s'agit de l'idée de coopération intégrative : chaque acteur met en commun compétences et savoir-faire pour réaliser le projet (Conein, 2004).

11 Même si les visées individuelles peuvent diverger de temps à autres, et si parfois les « conflits auctoriaux » font évoluer le projet.

12 Il peut s'agir d'un lieu physique (comme une salle de concert), ou bien encore d'un lieu virtuel : une zone indéfinie où circulent les idées des différents acteurs, sans être encore mises en œuvre. L'esprit du créateur en est un bon exemple : en lui se trouvent les premières ébauches de ce à quoi ressemblera la réalisation. Cette sphère est propre à chaque acteur dans la phase d'éla-

regroupant différentes formes de textualité par aire d'utilisation (numérique vs physique ; visuel vs spatial).

Les acteurs des textualités musicales

Notre questionnement sur les différentes textualités autour d'une œuvre musicale nous amène à nous interroger sur les auteurs de ces textualités. Une réponse rapide – et quelque peu simpliste – serait de dire que seul le compositeur est l'auteur de l'ensemble de ces manifestations créatrices. Or, même s'il en est le principal instigateur, nombre d'intervenants entrent en jeu dans le développement du projet musical, qu'ils soient artistes, arrangeurs, ingénieurs du son ou de lumière, chorégraphes, metteurs en scène, directeurs artistiques et producteurs... tous ont un rôle à différents niveaux de la conception du projet (conseils, décisions artistiques, économiques, etc.). Afin de mieux définir ce processus créatif, nous avons proposé le terme de « complexe auctorial ». Ce concept souligne la diversité des acteurs œuvrant au développement d'un projet artistique, depuis sa conceptualisation par le compositeur et l'équipe de production jusqu'à sa réalisation, en studio comme en concert.

Mais, du fait du grand nombre d'intervenants, dont les spécialités sont plus ou moins éloignées de la dimension musicale, doit-on parler de *projet musical* ou de *projet artistique* ? De notre point de vue le musical reste au centre du projet, même si la lumière, la vidéo, la mise en scène ou la chorégraphie sont partie prenante de la production. Ces éléments – conduite lumière, etc. – pourraient être considérés comme des péritextes, cependant leur production s'élabore durant la période de création de l'œuvre¹³, et ils constituent un paramètre de la production et non un simple commentaire (Genette, 1987 : 21). L'ensemble de ces vecteurs de sens sont autant de strates de l'œuvre musicale développant le projet initial à présenter au public. Pour trancher ce questionnement, nous utiliserons l'appellation de « projet créatif » proposé par Bernard Ricard (Ricard, 2000 : 95), qui met en avant l'idée de projet présenté auparavant et met l'accent sur la dimension créative de l'action commune des intervenants de la production.

Toutefois, les textualités autour de l'œuvre ne sont pas forcément des éléments permettant la réalisation de l'œuvre en public. Il peut s'agir en effet de textualités de commentaires, qui n'ont pour seul but que de parler de l'œuvre, l'artiste ou le processus de création. Il nous faut ainsi faire une distinction entre les auteurs de textes permettant la réalisation de l'œuvre en spectacle et les auteurs de paratextes, c'est-à-dire de textes de commentaires. Nous adopterons ici la distinction proposée par Barthes entre écrivains et écrivants. L'écrivain est le détenteur du langage, celui qui a pour fonction d'écrire l'œuvre qui, par son action, existera en ce monde. Les écrivants, quant à eux, travaillent sur le maté-

boration. Il s'agit d'un espace transitoire, où les idées seront en germination. Espace individuel mais qui peut aussi être commun : c'est le cas de sessions de *brainstorming* autour de la conception, de la concertation interindividuelle sur la future marche à suivre, où les idées n'étant pas encore fixées circulent.

13 Bien qu'elles soient généralement postérieures à l'enregistrement de l'œuvre.

riau donné par l'écrivain par le biais de commentaires, gloses et exégèses, critiques, etc. « Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas » (Barthes, 2002 : 156)¹⁴. Le commentaire ravivant l'intérêt pour l'œuvre, la relation entre les actions de l'écrivain et les écrits des écrivains est très forte, l'exégèse éclairant sous un jour nouveau les propos de l'écrivain. Sans écrivain, pas d'écrivain :

220

La parole de l'écrivain est une marchandise livrée selon des circuits séculaires, elle est l'unique objet d'une institution qui n'est faite que pour elle, la littérature ; la parole de l'écrivain au contraire, ne peut être produite et consommée qu'à l'ombre d'institutions qui ont, à l'origine, une toute autre fonction que de faire valoir le langage : l'Université et, accessoirement, la Recherche, la Politique, etc. (Barthes, 2002 : 157)

Cette assertion de Barthes peut être transposée à l'univers musical : le compositeur peut donc être considéré comme l'écrivain principal de l'œuvre. Dans la production musicale, cet acteur est alors rejoint par les différents membres du complexe auctorial cités précédemment : l'arrangeur, l'orchestrateur, l'ingénieur du son, l'ingénieur lumière, le chorégraphe, le producteur ou encore le directeur artistique. Concernant les écrivains en musique, on trouve l'éditeur, le critique musical, le journaliste spécialisé, mais aussi le musicologue. La dichotomie effectuée ici est importante car elle met en évidence deux processus d'action bien distincts sur le développement et la diffusion du projet créatif. Les écrivains agissent directement sur l'œuvre : de ce fait ils travaillent et façonnent directement le matériau sonore, dans son élaboration (*via* le compositeur, l'arrangeur, les interprètes) comme dans son traitement (au travers de l'ingénieur du son, le producteur, le directeur artistique, le label). L'action des écrivains sur l'œuvre ne se limite pas à la sphère de la production pré-enregistrement : elle s'étend aussi au domaine de la représentation en public. Ainsi, les ingénieurs son et lumière, le chorégraphe, le metteur en scène, les vidéastes sont à leur tour des écrivains car ils agissent directement sur la forme et la production de l'œuvre telle qu'elle va être perçue par les spectateurs. L'écrivain a une zone d'action bien différente des écrivains. Ces acteurs-seconds travaillent *autour* de l'œuvre. Alors que l'écrivain peut exister sans que la production soit présentée à un public, les écrivains ont besoin de ce produit pour pouvoir créer du matériau à leur tour. Leur travail est du domaine de la glose : ils mettent en perspective l'œuvre, font une critique, observent et commentent ses relations avec les productions contemporaines et/ou des périodes précédentes, etc. La portée de leurs productions est vitale pour la pérennité de l'œuvre : c'est au travers de ces discours, critiques, dialogues autour de celle-ci qu'elle va continuer à vivre dans la conscience des individus, amenant d'autres personnes à s'intéresser à la production. Si l'écri-

14 Cette assertion n'est pas sans rappeler la distinction médiévale avancée par Bourdieu entre *lectores* (qui lisent et commentent) et *auctores* (qui créent) (Bourdieu, 1999 : 7).

vain produit un texte, l'écrivain, lui, produit du « paratexte » (Genette, 1987 : 7). Du point de vue philologique, le travail des écrivains relève du commentaire d'œuvre, alors que l'écrivain va être l'instigateur de l'œuvre tout au long de son processus de développement¹⁵. Il s'agit là de toute la différence entre écrivains et écrivants en musique : alors que les premiers travaillent le texte et certaines formes d'épitéxtes musicaux, les écrivants concentrent leur action sur le domaine de l'épitéxte (la plupart du temps public mais parfois privé), dans cette approche de commentaire de l'œuvre et de sa portée vis-à-vis du contexte musical duquel elle émerge.

Au travers de cette distinction polaire, nous pouvons entrevoir avec plus de précision le rôle et l'action des acteurs que nous avons identifiés dans la chaîne productive des musiques actuelles amplifiées. Ces catégories ne sont pas pour autant totalement hermétiques – certains écrivains pouvant être des écrivants, et vice-versa. Il suffira de porter alors notre attention sur l'implication de ces acteurs aux rôles alternatifs et multiples, et de voir dans quelle mesure le même acteur (éventuellement quel qu'il soit) peut agir alternativement dans ces deux fonctions autour de l'œuvre.

Avant de continuer, arrêtons-nous un instant pour faire un point sur notre définition de la textualité au sein du projet créatif. Ainsi, ces textes sont :

- issus de différents auteurs aux compétences pouvant être extra-musicales (*e.g.* chorégraphes, éclairagiste, etc.) ;
- inscrits dans différents espaces de réalisation (*e.g.* physique, numérique, etc.) ;
- produits à différents moments de la création (*e.g.* avant, pendant ou après la présentation au public) ;
- destinés à différentes activités (*e.g.* réalisation de l'œuvre musicale, promotion du projet, etc.).

L'inventaire des formes dans les parties suivantes se développera autour de trois espaces d'« inscription » : l'avant-représentation, le spectacle en lui-même et l'univers numérique du web. Ainsi, lorsque la distinction sera nécessaire, nous différencierons les écrivains (acteurs directs de la production) des écrivants (commentateurs), et l'impact de chacun sur la production musicale au sens large.

Promotion et production : les textualités d'avant-représentation

Différentes formes textuelles sont en action bien avant que la production « en spectacle » ne se réalise. Leurs visées sont clairement différenciées : l'une cherchant à promouvoir l'œuvre musicale – ou plutôt le produit artistique développé par le complexe auctorial – afin d'inciter le public à s'intéresser à la pro-

¹⁵ Voir au-delà, dans le cas de réinterprétations de la pièce, qui vont donner encore un aspect différent à l'œuvre. Ce sera malgré tout l'œuvre d'acteurs de la production, qui seront simplement différents des intervenants d'origine.

duction (sur support audio ou en concert), alors que la seconde catégorie se réfère aux documents permettant la réalisation du spectacle.

Éléments de promotion

On entend par « éléments de promotion » tout document aidant à promouvoir le projet créatif auprès de différentes niches de public. Ceci comprend les affiches et flyers de concerts, *trailers* et *teasers* vidéo du futur album et/ou de la future tournée. Les choix des polices et de l'image servant de fond pour ce document de promotion n'est en aucun cas anodin : certains codes peuvent être inscrits dans l'esthétique de certains courants (e.g. les polices gothiques du *black metal*¹⁶) ou bien renvoyer à une atmosphère bien particulière (e.g. l'aspect distingué, voire rétro proposé par Fababy¹⁷). Évidemment, il ne s'agit pas de généraliser en pensant qu'une police spécifique à chaque style est en vigueur, mais on retrouve des récurrences dans l'esthétique de certains logos et fonds visuels des affiches selon les différents répertoires envisagés. Le but étant de renvoyer à des éléments d'une sous-culture musicale à laquelle les individus pourraient s'identifier.

Concernant le support audio physique, la première image que perçoit l'auditeur avant l'écoute du support est déterminante, car elle donnera une première impression, un contexte, un univers particulier, aiguillant l'auditeur dans son écoute. C'est le cas dans l'illustration du *Beethoven's Last Night* de Trans-Siberian Orchestra¹⁸. La pochette dépeint le compositeur installé devant son piano, la mine défaite au milieu de papier à musique rempli d'esquisses. En arrière-plan, on observe une nuit orageuse. Autant d'éléments installant l'ambiance de ce concept album, éléments qui se retrouveront dans l'espace narratif de cette production.

Parmi les textualités visuelles de promotion, on ne peut parler de musiques actuelles amplifiées sans parler de clip vidéo. Frédéric Moinard définit le clip comme étant « à la fois film d'auteur et film publicitaire » (Blanchard, 1987 : 50). Ces deux facettes sont inhérentes à ce mode de création. Film d'auteur car l'histoire exposée est originale – au sens où elle est réalisée dans le cadre de cette production – et cherche à développer une histoire¹⁹, une époque²⁰, une idée²¹,

16 Agenda concert metal (consulté le 05.09.2017) : « Nargaroth à Paris ». http://www.concerts-metal.com/concert_-_Nargaroth_@_Paris-615.html.

17 Baskets Blanches (consulté le 05.09.2017) : « Fababy en concert unique le 20 décembre à La Maroquinerie ». <http://basketsblanches.com/concert-fababy-en-concert-unique-le-20-decembre-a-la-maroquinerie/>.

18 Kelly, Colin (consulté le 11.05.2014) : « Trans-Siberian Orchestra – Mephistopheles Returns ». <http://colinkellymusicinreview.blogspot.fr/2013/10/trans-siberian-orchestra-mephistopheles.html>.

19 InsideOutMusicTV (consulté le 12.09.2017) : « Leprous, From the Flames ». <https://www.youtube.com/watch?v=FZSLX1zXnfM>.

20 Mars, Bruno (consulté le 06.05.2014) : « Bruno Mars – Treasure [Official Music Video] ». <https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>.

21 Houdaj, Achraf, (consulté le 11.05.2014) : « Muse – Animals (Official Video) ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>.

une atmosphère²². Film publicitaire parce que sa durée reste extrêmement courte (en dessous des 10 minutes) et parce qu'il est produit dans le cadre de la promotion de l'album contenant le titre. Cette dénotation textuelle de la production a donc un double objectif : à la fois apporter une strate narrative supplémentaire, mais aussi renforcer l'intérêt du public autour de la nouvelle production en lui présentant un contenu original de l'un des titres de l'album.

Ainsi, ce texte met autant en avant la dimension musicale que chorégraphique, de mise en scène, etc. Nous pensons clairement au clip iconique de *Thriller* de Michael Jackson, où l'aspect fantastique du texte est amplifié par la mise en scène de la vidéo. Grâce à ce dispositif visuel, le complexe auctorial s'enrichit de nouveaux acteurs durant cette partie du développement, à savoir l'ensemble de l'équipe de tournage, du réalisateur au cadreur en passant par le *story board*. Leurs actions permettent à l'œuvre de gagner une atmosphère particulière, une dimension narrative plus affirmée, renforçant son impact rhétorique. Le clip dépasse même sa simple dimension de production annexe du projet créatif : en effet, sa dimension visuelle prend une place de plus en plus importante dans les concerts de musiques actuelles amplifiées, par le passage de ces clips lors de la prestation scénique (ce qui fut le cas pour une version remaniée du clip de *Thriller* lors de la tournée abandonnée *This is it*).

De manière plus large, Simon Frith évoque toute la dimension narrative des chansons dans la production de musiques actuelles : « de façon implicite, toutes les chansons sont des récits : elles comportent un personnage principal, l'interprète, soit un personnage adoptant une attitude, faisant face à une situation, s'entretenant avec quelqu'un (si ce n'est qu'avec lui-même) » (Lacasse, 2006 : 13). Le rôle essentiel de renfort narratif opéré par la création du clip en est d'autant plus évident : l'ajout du médium visuel aide ainsi le spectateur-auditeur à envisager l'œuvre sous un angle narratif particulier²³.

Les documents techniques

Jusqu'ici, nous avons évoqué des exemples de dénotation textuelle permettant la promotion du projet créatif vers un public donné. Or, il existe une autre catégorie de textualités qui sous-tend la production en concert, mais dont le contenu est purement technique et détermine certains paramètres du spectacle, depuis l'exploitation de l'espace scénique jusqu'à l'utilisation de matériels spécifiques. Ces textualités ne sont pas accessibles au public, en dehors de l'équipe technique et des artistes : tout d'abord parce qu'il s'agit de documents techniques définissant certains points spécifiques (choix des micros, placement scénique, agencement des titres, etc.), et parce que l'intérêt du public porte sur d'autres problématiques (notamment la qualité de la prestation).

22 Roadrunner Records, (consulté le 04.09.2017) : « Porcupine Tree – Bonnie the Cat [OFFICIAL VIDEO] » <https://www.youtube.com/watch?v=TJxPoAkTa2s>.

23 Toutefois, cela ne veut pas dire que l'œuvre musicale, son texte et la trame narrative de la vidéo vont pour autant dans le même sens. En effet, le complexe auctorial voudra peut-être jouer sur une opposition de sens, travaillant sur un espace de paradoxe entre les sens des différents médiums.

On en dénombre cinq qui assureront le bon déroulement de la représentation. Il y a tout d'abord le plan de scène, le document qui établit le placement de chaque artiste et du matériel sur le plateau. C'est un document fondamental pour la suite de la réalisation : à partir de cette configuration, la technique pourra installer le matériel lumière et de sonorisation en conséquence. De cette fiche dépendra l'installation technique dans son ensemble. Ce document peut être une représentation schématique sur papier accompagnée de sa légende, ou bien une représentation physique en modèle réduit pour visualiser exactement le placement scénique et la disposition des micros, du dispositif lumière, des éléments de décor, etc.²⁴ Parmi les autres documents internes, il y a la *setlist* (*i.e.* programme) qui détaille le déroulement des titres. L'agencement proposé n'est pas fixe et peut varier d'une représentation à l'autre. Au même titre qu'une esquisse, on peut y trouver des annotations (qui détaillent quand il faut s'adresser au public, les changements d'instruments éventuels, les changements d'accordage ou déplacements scéniques). Cette textualité a une double fonctionnalité : d'une part, elle s'adresse aux musiciens pour convenir des titres et de leur ordre d'interprétation durant le concert. Elle permet aussi de prévoir les morceaux en cas de rappel. D'autre part, il s'agit également d'un document à l'adresse de la technique, qui pourra alors établir certains détails de la représentation en les programmant (*e.g.* utilisation de tel ou tel effet sonore, utilisation de machines à fumées, lumière, etc.).

La feuille de patch a plusieurs fonctions. Elle permet d'indiquer au régisseur son les différents instruments et le détail des éléments à sonoriser (*e.g.* la prise de son de chaque élément de batterie, la combinaison Direct *injectbox*/micro pour une sonorisation de guitare basse), mais aussi le type de matériel de sonorisation que souhaite le groupe pour sa prestation (*e.g.* un certain modèle de micro pour le chanteur, utilisation de *wedge*²⁵ ou de système *in-ear monitor*²⁶ pour les retours, etc.).

Dernier document technique, la conduite lumière. Celui-ci est destiné à l'ingénieur lumière pour préfigurer l'utilisation de programmes lumières pour le spectacle. Le technicien va programmer en amont du spectacle l'utilisation de certains effets lumières à des moments précis du spectacle. C'est en cela que les documents précédents (plan de scène et *setlist*) auront un rôle crucial : il pourra encoder ses programmations successivement en suivant le déroulement du spectacle et les attentes des organisateurs (*e.g.* éclairage d'un musicien durant un solo, programmation d'un noir salle, éclairage suivant certaines formules rythmiques, etc.).

24 Tumblr (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». URL : <http://31.media.tumblr.com/>.

25 Enceinte retour à même le sol et légèrement en biais pour projeter le son vers le musicien. Appelée aussi « bain de pieds ».

26 Système de retour relié à des écouteurs pour que l'artiste puisse entendre directement dans son casque le son des retours.

Les textualités scéniques

Il s'agit des formes textuelles plus concrètes s'effectuant au cours de la représentation scénique. On peut ici distinguer deux formes de textualité scénique : celles relevant de l'exploitation de l'espace scénique lui-même, et les formes de textualité en action lors du spectacle.

L'exploitation de l'espace scénique

L'utilisation de l'espace scénique est très révélatrice des choix artistiques du complexe auctorial. L'habillage de la carcasse noire de la salle de concert permet de souligner l'ambiance du spectacle.

Considérons tout d'abord la scène en elle-même. Sa forme peut avoir un impact significatif dans l'expérience musicale du spectateur. Il s'agit d'une nouvelle strate textuelle proposée au spectateur. En effet, le changement de forme, au-delà de la classique scène rectangulaire en confrontation frontale avec le public, peut lui donner accès au public sur d'autres zones de vision du spectacle et lui donner un regard particulier sur la production en cours de réalisation. C'est le cas de la « *Snake pit* » du groupe Metallica dans sa tournée du *Black album*, où le groupe a adopté une scène de forme triangulaire, où le public avait accès à chaque pan de la scène²⁷. De plus, une partie des spectateurs avait accès à l'intérieur de la scène, apportant un regard encore plus insolite à la prestation, comme s'ils étaient eux-mêmes sur scène. Metallica a largement utilisé cette modification scénique sur de nombreuses tournées, notamment lors de la tournée *Rewired* de 2017²⁸.

Ce déplacement du public – ou du moins d'une partie de ce dernier – de l'extérieur vers l'intérieur de la scène s'est développé dans certaines productions musicales : le collectif Snarky Puppy en est un bon exemple. L'enregistrement de leurs albums s'est fait jusqu'à présent en présence du public²⁹, ce dernier étant placé parmi les musiciens dans le studio. Les auditeurs étant munis de casque permettant d'entendre le résultat sortant du système de sonorisation. C'est le cas dans l'album *Family Dinner*, où le groupe accompagne plusieurs artistes de la scène américaine actuelle, au profit d'une école de musique, le *Jefferson Center* de Roanoke³⁰.

L'habillage scénique par une mise en scène particulière est également déterminant. Au même titre que le clip est un renfort narratif de l'œuvre, les décors sont une valeur ajoutée à l'ambiance développée par le complexe auctorial. Prenons le cas du groupe de metal finlandais Lordi. Ce groupe a bâti son univers autour des productions du cinéma horrifique. Afin de rappeler cet univers,

27 Q103 (consulté le 05.05.2014) : « Metallica to Resurrect the Legendary Snake Pit ». <http://q103albany.com/metallica-to-resurrect-the-legendary-snake-pit/>.

28 Metallica (consulté le 20.09.2017) : « Lyon, France – September 12, 2017 ». <https://www.metallica.com/photos/1010953/lyon-france-september-12-2017>.

29 Exception faite de leur dernier album *Culcha Vulcha*, où ils ont renoué avec une approche plus traditionnelle de l'enregistrement.

30 Vimeo (consulté le 05.05.2014) : « Snarky Puppy–Family Diner Volume 1 ». <http://vimeo.com/album/2537309>.

l'espace scénique a été construit autour de cette idée³¹. En arrière-plan, un mur sur lequel est tracé le symbole du groupe avec du sang, le support de la batterie ressemblant à une armature rouillée d'où pendent des chaînes ; sur la droite, une poutre à laquelle sont suspendus lames et crochets, ainsi qu'un sac plastique au contenu non-identifié. Autant d'éléments qui renforcent l'aspect spectaculaire et rattaché au monde de l'horreur. Lordi le prouve avec son plateau de scène : la mise en scène a un rôle majeur dans la représentation qui est offerte aux spectateurs.

Les textualités en action

Dans le cas d'œuvres chantées, l'une des premières formes d'inscription du sens perceptible directement par le public reste les textes des œuvres. Il s'agit de la textualité signifiante la plus accessible, car l'idiome peut être compris par l'auditeur³² et le message peut être clair (ou non selon les visées de l'auteur). Mais qui dit texte, peut sous-entendre aussi sous-texte, second sens, une lecture à un autre niveau : ainsi, même si la parole est elle-même compréhensible, le sens, lui, demande peut-être une attention toute autre. Nous entrons alors dans une dimension purement herméneutique, où la compréhension du message chez l'auditeur est dépendante de son bon vouloir à chercher au-delà de la réception immédiate, *facile*.

L'utilisation de la danse pour caractériser le discours musical est particulièrement intéressante. Elle permet à la fois de renforcer une mise en situation de la création (lorsqu'elle est alliée à une mise en costume³³), donnant ainsi un renfort narratif au texte et à la musique de la production. Dans le *Funhouse tour* de Pink, la mise en scène multiplie les références visuelles à l'univers du cirque, à un environnement haut en couleur jouant plus sur le décor que sur la lumière. L'utilisation de la danse peut aussi appuyer ou accentuer la dimension rythmique de certaines pièces : c'est le cas dans les productions de Michael Jackson, comme le montre le dernier reportage de la tournée qui devait avoir lieu en 2009, intitulée « This is it »³⁴.

La lumière participe également à la mise en scène du concert. Au même titre que la vidéo, elle permet de donner une certaine ambiance, mais également un découpage scénique particulier. En interaction avec l'éclairagiste, le metteur en scène établit un dispositif scénique, créant une ambiance, un univers bien particulier autour de l'œuvre, mais surtout pour placer les spectateurs dans un espace singulier : l'exemple est flagrant dans le cas de Lordi. C'est à cet effet que l'ingénieur lumière et le metteur en scène vont concourir. Dans le cas de la tour-

31 Flickr (Consulté le 20.09.2014) : « Lordi en Barcelona ». URL: <https://www.flickr.com/photos/alterna2/3296427138/>.

32 Bien que ce ne soit pas toujours le cas.

33 Welcome2thefunhouse (consulté le 12.05.2014) : « Fun House tour: live in Australia ». <https://www.youtube.com/watch?v=tNRK7b8fJlk&list=PLYPRloK6KoxjJH6FJYRKdsSBix6OP5pQ>.

34 Pokéric (consulté le 12.05.2014) : « Michael Jackson – This Is It – Jam ». <https://www.youtube.com/watch?v=FGWT-7hEJ8o>.

née *Tension* de Nine Inch Nails³⁵, l'utilisation de la lumière joue un rôle de premier plan dans le découpage de l'espace scénique. Le placement des projecteurs, groupés en plusieurs carrés, découpe l'espace entre les différents instrumentistes sur la scène. En créant un spectacle extravagant, intimiste, sobre ou quelquefois oppressant, le spectateur est transporté dans un autre espace, un autre lieu, le temps du concert. L'œuvre ainsi contextualisée, dans un décor qui lui est propre, prend un sens particulier par rapport à l'écoute sur support audio. C'est là tout l'intérêt du lieu de spectacle : combler les manques de la mise en matière précédente, afin de donner un tout autre aspect, un tout autre éclairage à l'œuvre perçue. Sans l'action de ces acteurs, pourtant délaissés par la musicologie, un spectacle n'aurait pas forcément la portée que peut donner l'intervention de ces protagonistes.

Les textualités numériques

Le développement d'internet a eu un impact considérable sur le développement des projets créatifs. Que ce soit pour la promotion des œuvres et des artistes, ou encore comme espace de communication entre amateurs d'une musique, les espaces et stratégies d'exploitation de la sphère numérique sont extrêmement denses.

Espaces d'exploitation de la promotion artistique

Le développement d'internet a largement enrichi le domaine des paratextes musicaux. La création de sites reste un élément fondamental de la diffusion d'un projet créatif³⁶. Cette textualité donne bon nombre d'informations sur les actualités, les projets récents d'un artiste, ainsi qu'une grande variété de paratextes alimentant l'univers musical de l'artiste. L'ensemble de ces éléments contribuent à bâtir l'image d'un artiste, la personnalité supposée de celui-ci, comme le fait remarquer Dario Martinelli, en mettant en évidence les images que les auditeurs avaient d'artistes tels que Lennon et McCartney : le premier étant plus proche de l'image du rocker et le second de celle du créateur de chanson (Martinelli, 2013).

Chaque élément présent sur le site renforce un aspect particulier de cette personnalité, via des photos, des vidéos, une biographie, etc., qu'il s'agisse d'aspects positifs (e.g. proximité avec les spectateurs, par des photos) ou d'éléments plus singuliers donnant une image particulière à l'artiste (ce qui est la marque de fabrique du *shock rock*, avec comme figure de proue Marilyn Manson, ou encore l'image très sombre des artistes de *black metal*, avec une iconographie très cen-

35 Tumblr (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/b7479988ff-ce237269ab5801b3bef644/tumblr_n5k71wFYoS1s726nx03_1280.jpg.

36 Outre le site, on peut aussi envisager les pages professionnelles de réseaux sociaux (e.g. Facebook, Twitter, LinkedIn) comme appartenant à cette catégorie. Beaucoup plus répandus, et largement utilisés par des groupes amateurs comme professionnels, ces relais du site officiel sont les garants de la diffusion des productions artistiques dans les réseaux de connaissances, ou des groupes (communautés partageant un même intérêt).

trée sur la religion). Toujours est-il que le site apporte une grande opportunité de diffusion des productions artistiques au travers de différentes textualités. Ces sites peuvent être des éléments « officiels », c'est-à-dire créés par le groupe ou le label qui signe le groupe, ou des « fansites », non-officiels, rassemblant des documents tirés de sites officiels ou produits par des fans, créant des communautés d'admirateurs, qui pourront se retrouver sur ces sites pour trouver informations et documentations sur l'artiste et ses créations, passées, présentes et à venir.

L'espace numérique permet de trouver un grand nombre de documents allographes aux enjeux et objectifs particuliers. Ainsi, le documentaire retrace soit le parcours d'un artiste dans le style d'une biographie visuelle, ou dépeint une période (Justman, 2002), un concert, un événement particulier³⁷. Sous-genre documentaire, le *making of* s'attarde sur les rouages de la production, par le biais d'entretiens auprès des protagonistes de la création³⁸ (e.g. compositeur, producteur, interprète) ou de la réalisation d'un spectacle³⁹ (e.g. ingénieur du son, lumière, chorégraphe, metteur en scène). Ces documents vidéo nous permettent de mieux appréhender le travail effectué en amont du spectacle⁴⁰. Un exemple marquant de cet intérêt pour ce regard en coulisse de la production reste le *making of* du clip de *Thriller* de 1982, réalisé par John Landis⁴¹. C'est depuis ce travail d'explicitation des différentes activités menant à la création d'une œuvre (enregistrement et / ou tournage de clip) que la pratique du *making of* s'est largement répandue dans les musiques actuelles.

L'auditeur comme acteur des textualités

Avec le développement d'internet expliqué au début de cette partie, le rapport à l'œuvre et à l'artiste a clairement évolué. Nombre de textualités allographiques sont passées à la portée du moindre auditeur passionné par tel ou tel artiste. L'évolution de ces formes textuelles au travers de l'espace numérique qu'est internet a permis de nouveaux développements dans les textualités *autour* de l'œuvre, conduisant même l'auditeur à être force de commentaire. Bien sûr, les pratiques de commentaires de la part de non-spécialistes ne sont pas nouvelles pour autant, mais c'est dans cet espace d'expression qu'est la toile que l'inscription de l'auditeur comme écrivain est si flagrante. Il s'agit d'une dimension que la musicologie laisse encore largement de côté, au même titre que la sociologie a longtemps négligé la pratique amateur et ses implications, comme le rappelle Bernard Lahire : « on peut, en effet, participer à un univers en tant que pratiquant amateur (vs pratiquant professionnel), à titre simplement de consommateur (vs producteur) ou encore en tant que simple participant à l'organisation matérielle de cet univers » (Lahire, 1999 : 34). La fonction de com-

37 Metallica, *A Year and a Half with Metallica, Part 2*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

38 Metallica, *A Year and a Half with Metallica, Part 1*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

39 Jackson, Michael, *This Is It*, New-York, Sony Pictures, 2009.

40 NineInchNailsVEVO (consulté le 10.05.2014) : « Nine Inch Nails – Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed) ». <https://www.youtube.com/watch?v=1NwglhDzLN4>.

41 GMichaelJacksonHDvideos (consulté le 10.05.2014) : « Michael Jackson Making of Thriller (full movie HD) ». <https://www.youtube.com/watch?v=O1oJryL6nBA&feature=kp>.

mentateur du public contribue à sa manière à la réalisation et à la perpétuation du projet créatif.

Le paratexte étant un élément servant à discuter, commenter, critiquer une œuvre, un corpus ou des performances, le forum⁴² semble être une forme d'inscription de la pensée tout à fait pertinente. Ces pages servent aux internautes à s'exprimer, à organiser des événements autour de leur intérêt commun, à faire passer des informations sur les actualités des groupes, etc. Les messages que l'on retrouve sur ces forums donnent une idée précise des attentes des auditeurs, ainsi que de la réception des nouvelles productions par ce même public. Le forum a donc une double visée : à la fois donner un espace d'expression aux auditeurs, mais également offrir aux artistes – ainsi qu'au complexe auctorial – une vision assez nette des attentes des auditeurs quant aux projets futurs et concerts⁴³. Les messages laissés par chaque individu sur le sujet évoqué est à rapprocher d'une forme similaire d'expression que l'on retrouve dans les vidéos des plateformes de partage tels que YouTube : les chaînes de commentaires. Ces suites de commentaires, positifs comme négatifs, alimentent les sujets de discussion entre auditeurs, renouvelant de ce fait l'intérêt porté aux productions du groupe.

Divers sites d'hébergement vidéo ont permis à ce mode de dénotation textuelle d'exploser au-delà de la simple utilisation commerciale. On retrouve plusieurs types de vidéo sur ces sites. Tout d'abord, des concerts (entièrement et/ou en partie) officiels proposés par des organismes (e.g. le Java Jazz Festival⁴⁴ qui offre une grande partie de sa programmation en visualisation libre) ou des chaînes dédiées à ce genre d'événement (e.g. Vevo⁴⁵). Il peut s'agir de rediffusions d'émissions télévisuelles, avec prestation particulière d'un artiste, très souvent dans le cadre d'une tournée promotionnelle⁴⁶. On trouve aussi de nombreux enregistrements amateurs dont les buts sont très divers.

Parmi ces enregistrements, on retrouve beaucoup d'enregistrements de concerts via un téléphone mobile. Cette pratique très proche de la tendance des « *pocket films* »⁴⁷ est extrêmement fréquente dans les concerts actuels. L'objectif

42 Les forums, tout comme les sites, peuvent être créés soit par le groupe ou le label (et donc être un forum « officiel »), soit être réalisés par des fans afin de créer une communauté.

43 Ce regard de la production sur les attentes des spectateurs permettrait d'orienter alors la *setlist* au regard des préférences du public.

44 Java Jazz Fest (consulté le 06.05.2014) : « Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>.

45 Verschueren, Jamie (consulté le 06.05.2014) : « Lady Gaga Presents ARTPOP Live on the ArtRAVE Live in Brooklyn Navy Yard on Nov. 11 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=Efo-R2KdjlU>.

46 ThatBrunos (consulté le 06.05.2014) : « Bruno Mars Performs 'When I Was Your Man' on [the] Ellen [Show] ». <https://www.youtube.com/watch?v=p6wwVq157Ag>.

47 Ce phénomène fait référence à l'utilisation de la caméra d'un téléphone 3G ou 4G comme outil de réalisation visuelle : « Pour les différents acteurs partie prenante de cette technologie [téléphonie 3G], [...] il faut, pour un retour sur investissement, vendre du volume d'utilisation et donc créer de nouvelles demandes. Les communications téléphoniques traditionnelles (voix, SMS, MMS) n'étant pas suffisantes à cet égard, il y a nécessité de trouver d'autres contenus à diffuser, puisque la technologie le permet. [...] C'est ainsi qu'on note maintenant, avec l'arrivée de l'image en mouvement sur le téléphone, de multiples contenus à visionner : des films, des clips, de la télévision (infos, sports, météo, divertissements), des mobisoaps (série « 24 h chrono »), des mobisoaps (en Australie « Girl Friday », en Grande Bretagne « FanTESStic », soap sous forme de MMS), des blogs, des jeux (très p

derrière ce nouveau mode d'expérience de concert est moins d'avoir un rendu sonore et visuel de qualité (étant donné le placement de la caméra dans le public et de la qualité des microphones des smartphones), que de fournir un témoignage de sa présence lors de la représentation et de tenir lieu de souvenir, de document sur la vue depuis le public du concert⁴⁸. On trouve aussi sur ce type de plateforme la performance amateur. Nombre d'individus utilisent ce média pour enregistrer leur performance et la mettre à disposition des internautes. Il peut s'agir de reprises en performances solo⁴⁹ ou en groupe⁵⁰, mais aussi de créations personnelles, sans passer par un quelconque label⁵¹. Il s'agit alors moins d'une démarche professionnelle de promotion qu'un moyen de se faire plaisir en montrant une production personnelle. On remarque donc que ces plateformes sont des outils d'archivage de versions d'œuvres assimilables d'un point de vue philologique à des « leçons » – leçons qui peuvent être professionnelles ou amateurs – mais aussi un outil de diffusion de productions personnelles, à visée amateur, soit à visée professionnalisante⁵².

Conclusion

L'inventaire dressé au cours de cet article nous a permis de montrer une grande variété de formes textuelles, se répartissant sur un ensemble de trois espaces d'inscription bien distincts. En amont de la représentation, les éléments de promotion (affiches, *teasers*, etc.) permettent de donner une première impression afin d'attirer un public bien particulier. De plus, les différents documents techniques (feuille de patch, plan de scène, *setlist*, plan de feu, etc.) sont autant d'éléments confiés à l'équipe technique pour définir certains aspects du spectacle à venir. Concernant le spectacle en lui-même, l'espace scénique et la scène sont chargés d'éléments signifiants, permettant d'apporter certains éléments narratifs singuliers. Afin de renforcer cela, le travail lumière ainsi que la chorégraphie sont autant d'éléments de premier ordre. Enfin le troisième espace, celui des textualités liées à internet permettent de renforcer l'image de l'artiste et/ou du groupe et de créer un espace d'échange privilégié autour de l'œuvre (e.g. sites, forums, plateformes d'hébergement vidéo, etc.). Cet espace met en avant la dimension paratextuelle de l'œuvre, conduisant les auditeurs à être à leur tour commentateurs. Ainsi, tout autant que le complexe auctorial, les spectateurs sont également acteurs dans la diffusion et la perpétuation des œuvres en commentant, discutant, partageant leur vision de la production : de ce fait le specta-

48 Teatrudy (consulté le 06.05.2014) : « *Sugarland-Settlin (Live)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=4Dc7tRUN-Bw>.

49 QueenExtravaganza (consulté le 06.05.2014) : « My « Somebody To Love » audition ». <https://www.youtube.com/watch?v=dREKkAk628I>.

50 Chavez, Henry (consulté le 06.05.2014) : « *Time Won't Wait - Jamiroquai (cover)* : <https://www.youtube.com/watch?v=q5plN12R9PM>.

51 FiguresFM (consulté le 06.05.2014) : « *Figures in Motion - Get Momentum* ». https://www.youtube.com/watch?v=qf_nb_2ZzLM.

52 Dans ce cas précis, il s'agit d'une stratégie marketing assez populaire, mettant en avant le nombre de vues sur la (ou les) vidéo(s) comme argument de vente du groupe.

teur-internaute est un écrivain à part entière. Parler de formes et d'espaces d'inscription du sens de l'œuvre musicale, c'est avant tout étudier les actions et leurs modalités textuelles des différents protagonistes, qu'ils soient professionnels (*i.e.* le complexe auctorial) ou amateurs (*i.e.* l'auditeur amateur).

Œuvres citées

- BARTHES, Roland, « Le degré zéro de l'écriture », *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe*, Paris, Éditions Alternatives, 2005.
- BOURDIEU, Pierre, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, 17/18, 1999, p. 5-27.
- CONEIN, Bernard, « Cognition distribuée, groupe social et technologie cognitive », *Réseaux*, 124, 2004, p. 53-79.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, SCALDAFERRI, Nicola, « Le nuove testualità musicali », *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Vol. 2, *Approfondimenti*, Lucca, LIM, 2009.
- DE BIASI, Pierre-Marc, Legault, Réjean, « La clarté des archives », *Genesis*, 14, 2000, p. 7-12.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DEVENEY, Guillaume, *Complexe auctorial et nouvelles textualités. Approches anthropologique et philologique de la création dans les musiques actuelles*. Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2016.
- DONIN, Nicolas, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis*, 31, 2010, p. 13-36.
- DONIN, Nicolas, FERRER, Daniel, « Auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, 41, 2015, p. 7-26.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, 34, 2-3, 2006, p. 11-26.
- LACASSE, Serge, « La musique pop incestueuse : Une introduction à la transphonographie ». *Circuits*, 18, 2, 2008, p. 11-26.
- LAHIRE, Bernard, « Champ, hors-champ, contre-champs », *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, Éditions la découverte, 1999, p. 23-57.
- JACCARD-BEUGNET, Annick, « Téléphone 3G et Pocket film : l'arrivée quasi-simultanée d'une N.T.I.C. et de sa pratique artistique légitime », *Les Arts moyens aujourd'hui*, Volume 2, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 145-158.
- JACKSON, Michael, *This is it*, New-York, Sony Pictures, 2009.
- JUSTMAN, Paul, *La véritable histoire de Motown*, Paris, Mars Distribution, 2002.
- LAMARRE, Julien, *La place de la transmission écrite en musiques amplifiées*, Mémoire de Diplôme d'État, Aix-Marseille Université, 2016.
- MARTINELLI, Dario, « Authorship, Narrativity and Ideology : The Case of Lennon-McCartney », *Douzième colloque de l'ICMS*, Louvain, 2013.
- METALLICA, *A Year and a Half with Metallica, Part 1*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.
- METALLICA, *A Year and a Half with Metallica, Part 2*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

- MOORE, Allan, *Rock : The Primary Text : Developing a Musicology of Rock*, Buckingham, Open University Press, 2001.
- POUVET, Roger, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- RICARD, Bernard, *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SKLOWER, Jedediah, *Audiologies*, 10, 2013, p. 7-21.

Documents internet

- AGENDA CONCERT METAL (consulté le 05.09.2017) : « Nargaroth à Paris ». http://www.concerts-metal.com/concert_-_Nargaroth_@_Paris-615.html
- BASKETS BLANCHES (consulté le 05.09.2017) : « Fababy en concert unique le 20 décembre à La Maroquinerie ». <http://basketsblanches.com/concert-fababy-en-concert-unique-le-20-decembre-a-la-maroquinerie/>
- CHAVEZ HENRY (consulté le 06.05.2014) : « *Time Won't Wait – Jamiroquai (Cover)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=q5plN12R9PM>
- FIGURESFM (consulté le 06.05.2014) : « *Figures in Motion – Get Momentum* ». https://www.youtube.com/watch?v=qf_nb_2ZzLM
- FICKR (consulté le 20.09.2014) : « Lordi en Barcelona ». URL: <https://www.flickr.com/photos/alternaz/3296427138/>
- GMICHAELJACKSONHDVIDEOS (consulté le 10.05.2014) : « Michael Jackson Making of Thriller (full movie HD) ». <https://www.youtube.com/watch?v=O1oJryL6nBA&feature=kp>
- HOUDAJ ACHRAF (consulté le 11.05.2014) : « Muse – Animals (Official Video) ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>
- INSIDEOUTMUSICTV (consulté le 12.09.2017) : « Leprous, From the Flames ». <https://www.youtube.com/watch?v=FZSLX1zXnfM>
- JAVA JAZZ FEST (consulté le 06.05.2014) : « Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>
- KELLY COLIN (consulté le 11.05.2014) : « Trans-Siberian Orchestra – Mephistopheles Returns ». <http://colinkellymusicinreview.blogspot.fr/2013/10/trans-siberian-orchestra-mephistopheles.html>
- METALLICA (consulté le 20.09.2017) : « Lyon, France – September 12, 2017 ». <https://www.metallica.com/photos/1010953/lyon-france-september-12-2017>
- MARS BRUNO (consulté le 06.05.2014) : « Bruno Mars – Treasure [Official Music Video] ». <https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>
- MOSSER, Kurt (consulté le 05.01.2018) : « Cover Songs : Ambiguity, Multivalence, Polysemy ». <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html>
- NINEINCHNAILSVEVO (consulté le 10.05.2014) : « Nine Inch Nails – Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed) ». <https://www.youtube.com/watch?v=1NwgIhDzLN4>
- POKERIC (consulté le 12.05.2014) : « Michael Jackson – This Is It – Jam ». <https://www.youtube.com/watch?v=FGWT-7hEJ8o>
- Q103 (consulté le 05.05.2014) : « Metallica to Resurrect the Legendary Snake Pit ». <http://q103albany.com/metallica-to-resurrect-the-legendary-snake-pit/>

QUEENEXTRAVAGANZA (consulté le 06.05.2014) : « My « Somebody To Love » audition ». <https://www.youtube.com/watch?v=dREKkAk628I>

RASTIER, François (consulté le 20.08.2014) : « La sémiotique des textes, entre philologie et herméneutique : du document à l'œuvre ». http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/o2_Rastier.pdf.

ROADRUNNER RECORDS (consulté le 04.09.2017) : « Porcupine Tree – Bonnie the Cat [OFFICIAL VIDEO] ». <https://www.youtube.com/watch?v=TJxPoAkTazs>

TEATRUDY (consulté le 06.05.2014) : « *Sugarland-Settlin (Live)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=4Dc7tRUN-Bw>

THATBRUNOS (consulté le 06.05.2014) : « *Bruno Mars performs "When I Was Your Man" on [the] Ellen [Show]* ». <https://www.youtube.com/watch?v=p6wwVq157Ag>.

TUMBLR (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/334904b91b6a3bace5c47a808d56f831/tumblr_mrsmwXHCIT1s726nx07_1280.jpg.

TUMBLR (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/b7479988ff-ce237269ab5801b3bef644/tumblr_n5k71wFYoS1s726nx03_1280.jpg

VERSCHUEREN, Jamie (consulté le 06.05.2014) : « *Lady Gaga Presents ARTPOP Live on the ArtRAVE Live in Brooklyn Navy Yard on Nov. 11 2013* ». <https://www.youtube.com/watch?v=Efo-R2KdjIU>

VIMEO (consulté le 05.05.2014) : « Snarky Puppy–Family Diner Volume 1 ». <http://vimeo.com/album/2537309>

WELCOME2THEFUNHOUSE (consulté le 12.05.2014) : « Fun House Tour : Live in Australia ». <https://www.youtube.com/watch?v=tNRK7b8fJlk&list=PLYPRloK6KoxjJH6FJYRKdsSBix6OP5pQ>

