

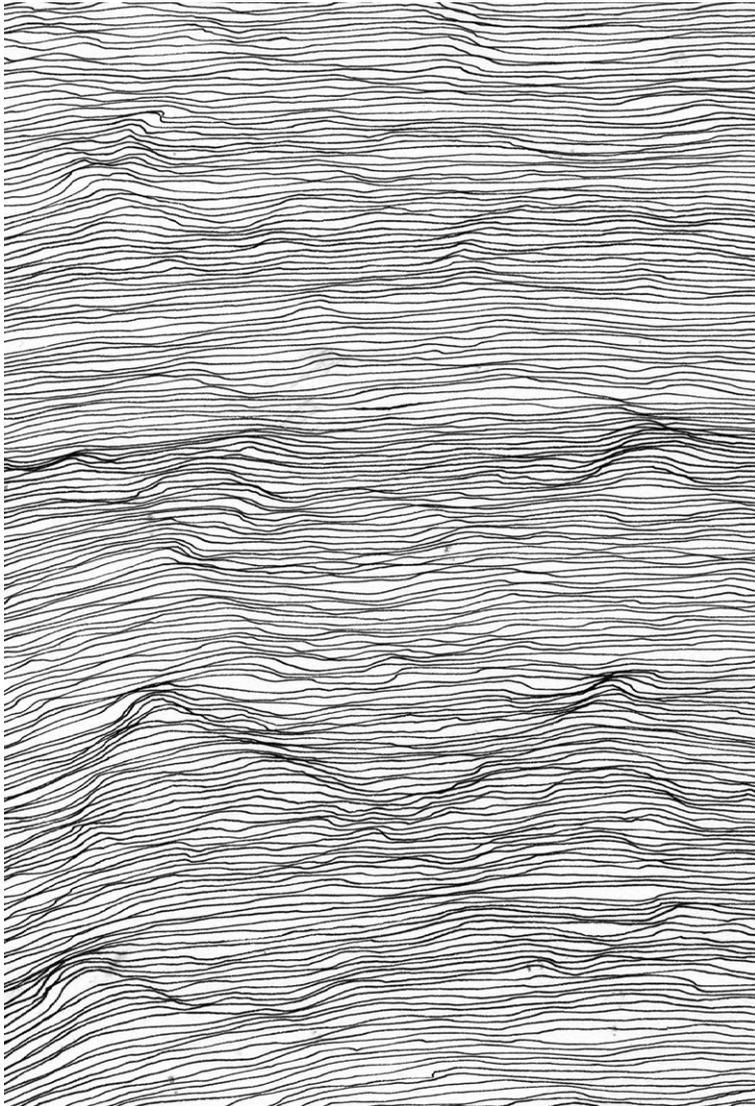
Good vibrations

Gregory Granados
Mémoire de fin d'études
D.N.S.E.P option Design mention Objet
E.S.A.D.S.E 2018
Sous la direction d'Éric Jourdan et Romain Mathieu

Je tiens tout particulièrement à remercier Régine Chopinot pour son soutien et son aide précieuse apportée pour l'écriture de ce mémoire.

Table

Avant-Propos	8 - 11
Introduire	
Planets	12 - 21
Mécaniser	
Sol si ré pif pan	22 - 25
Yon Gondrong	26 - 29
Entraîner	
Fermiers du Sukuma	30 - 35
Exprimer	
Guitar Hero	36 - 39
Air guitar	40 - 43
Suspendre	
Fred Astaire	44 - 51
Percevoir	
Onyx Ashanti	52 - 55
Atau Tanaka	56 - 57
Exister	
Régine Chopinot	58 - 65
Conclure	
Anna Gili	66 - 70



Avant-propos

Une première ligne droite s'esquisse, elle est l'aînée. Sa benjamine la seconde, elle tente de l'accompagner le plus fidèlement possible. À son tour, la benjamine devient aînée, et donne naissance à sa subordonnée...

Au fur et à mesure, un ensemble se forme dans lequel chaque entité naît de sa précédente, existe pour ce qu'elle est, donne naissance à sa suivante.

Nous assistons à un acte de société, une communauté. Vibrantes ensemble, danse et musique des lignes.

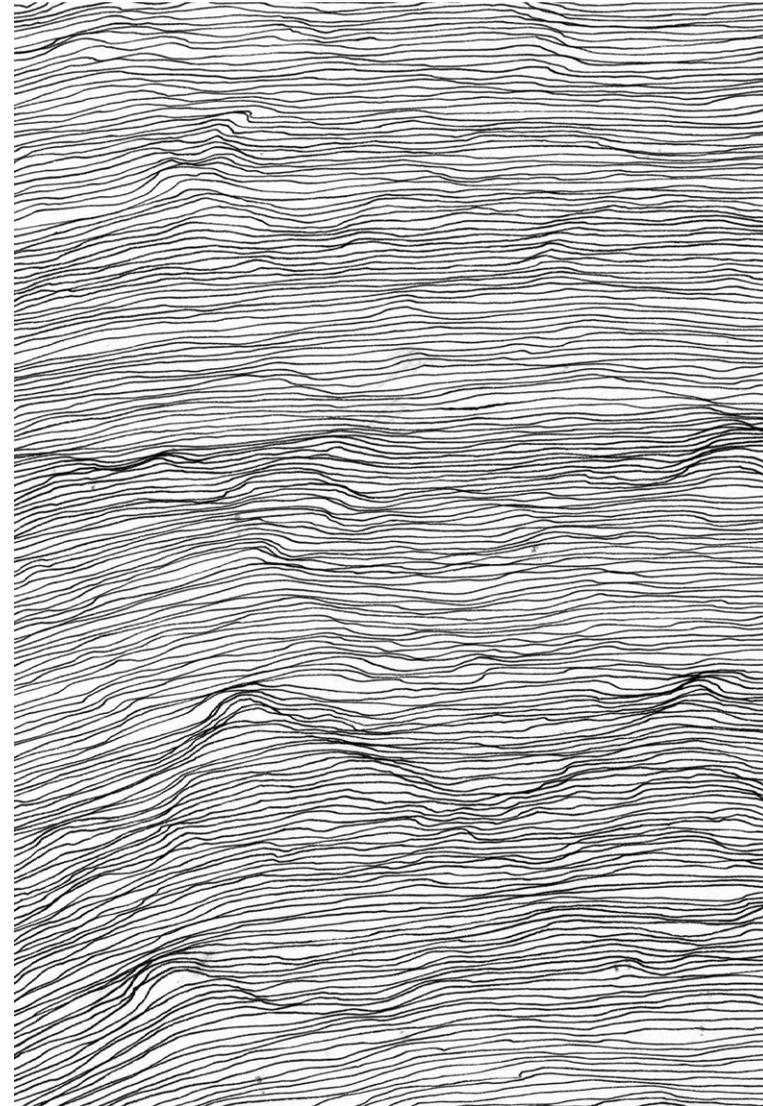
Je m'initie à la guitare à l'âge de douze ans. Quelques années plus tard, c'est poussé par l'envie de devenir luthier que j'entame une formation d'ébénisterie. À l'occasion d'un stage chez les luthiers Gérard Alonzo et Fabian Le Dosseur, luthiers spécialisés en guitare manouche, j'apprends pour la première fois à choisir une table d'harmonie.

Pincer la feuille de bois en son point neutre, la rapprocher de l'oreille, fermer les yeux, se concentrer uniquement sur le son, tapoter la feuille, écouter son timbre. Jusqu'alors, focalisé sur mes yeux et mes mains, c'est ainsi que j'ai appris à écouter le bois.

En 2013, je rencontre la chorégraphe Régine Chopinot à l'occasion d'une conférence aux beaux-arts de Toulon. Elle propose de participer à un projet nommé *Exquis2*. Je m'y inscris, pensant travailler à l'élaboration d'une scénographie. Quelques semaines plus tard, entouré de dix-neuf autres participants, danseurs, musiciens, et autres étudiants des beaux-arts de Toulon, je me retrouve debout, devant un miroir de la taille d'un mur et face à mon reflet, on me demande de danser.

Les pieds parallèles, le diaphragme ouvert, la cage thoracique en avant, les épaules en arrière, le regard à l'horizon. Jusqu'alors raide comme un bâton, c'est ainsi que j'ai commencé à écouter mon corps.

Introduire



Planets

Le 30 mars 2017, à l'auditorium Maurice Ravel de Lyon, j'ai assisté à « Planets », une pièce musicale créée par le musicien Jeff Mills en synergie avec l'orchestre national de Lyon. La pièce, imaginée comme un voyage symphonique, nous propose de partir à la rencontre des différentes planètes du système solaire. La création combine la musique électronique de l'artiste à un orchestre symphonique.

Elle nous plonge dans un univers audiovisuel évolutif.

La scène est séparée en deux, d'un côté Jeff Mills, statique, le regard porté vers le bas, un casque audio sur les oreilles. Autour de lui, plusieurs tables recouvertes d'un drap noir forment un U sur lesquelles des dizaines de machines électroniques sont disposées. De l'autre côté, l'orchestre est organisé en demi-cercle autour d'une petite estrade sur laquelle se tient le chef d'orchestre.

Au premier rang, en partant de la gauche, les violonistes. Assis, la tête légèrement inclinée sur le côté, le violon maintenu horizontalement entre clavicule et mâchoire inférieure, au-dessus duquel l'archet est tenu d'une main agile. À leur gauche, les violoncellistes. Assis, les appuis à l'écoute du sol et le corps accueillant le poids de leurs instruments, entre les jambes puis contre leurs bustes.

Le premier rang est surplombé d'une rangée de flûtistes et autres instruments à vent. Assis, instrument aux lèvres, la colonne vertébrale vivante, le diaphragme détendu, les bras pliés et légèrement ouverts vers l'extérieur libère un espace généreux pour l'expression de la cage thoracique.

À leur gauche, les contrebassistes. Debout, le corps vers l'avant, en position d'attaque. Une jambe tendue, l'autre légèrement fléchie vers l'arrière offre un maintien solide, le manche de l'instrument repose sur leurs épaules. Au dernier rang, les percussionnistes, leurs têtes hochent d'avant en arrière, en rythme. Leurs regards dominent l'ensemble de l'organisation. Entourés par leur instrument, peu visibles, des baguettes prolongent leurs bras.

La musique balance sans cesse entre deux pôles. D'un côté des mélodies classiques, parfois enveloppantes au son du gong. Parfois stridentes quand les violons surgissent et s'emparent de l'espace. Parfois légères quand les flûtes se mettent à chanter. Leur variation compréhensible provient d'une source identifiable. D'autre part, cet univers est sans cesse perturbé, déstabilisé, bouleversé par des sonorités inédites provenant de partout et de nulle part. Cette musique nouvelle, ces sons de l'inconnu impossibles à matérialiser installent une atmosphère à la fois étrange et envoûtante. C'est en bénéficiant d'une connexion particulière au chef d'orchestre, à l'aide d'un casque audio, que Jeff Mills enrichit la partition écrite au présent de la musique. À l'approche de la planète Saturne, des musiciens, installés dans le public jouèrent de façon séquencée et donnèrent ainsi une impression de déplacement de la musique. La mélodie se mit à décrire des cercles autour de moi. L'ensemble de ces facteurs mêlant symphonie classique, sonorités indescriptibles, musique écrite, musique de l'instant, se mit à tourner de plus en plus fort autour de moi et me donna l'illusion de pouvoir toucher la musique.

La nuée de l'orchestre se comporte comme un seul et unique corps au service du chef d'orchestre. Lui, au centre de l'organisation, vers qui toutes les attentions convergent, un casque audio sur la tête, arbore une

posture à mi-chemin entre précision et douceur. Prolongé d'une fine baguette tenue du bout des doigts, le bras droit dessine dans l'espace des formes abstraites et répétitives. Le bras gauche, lui, ne semble pas reproduire de schéma particulier.

Parfois, le bras tendu vers le ciel.
Parfois, la main recourbée.
Parfois, la main grande ouverte.
Parfois, le poing fermé.
Parfois, l'extrémité des doigts pointant le sol.

Les gestes chargés de directions semblent être guidés par l'émotion. Fédérant les énergies, son corps s'emporte au fil de la musique et offre un spectacle chorégraphique impressionnant. Finalement, étais-je en train d'écouter une musique, de regarder une danse, d'écouter une danse ou de regarder une musique ?

« Il y a un peu plus de 30 000 ans, la dernière mutation génétique importante de l'espèce humaine a libéré l'aire préfrontale et dégagé le cerveau antérieur, siège des associations, augmentant ainsi la capacité projective, celle de se figurer mentalement quelque chose qui n'existe pas. Depuis, sans modification substantielle l'homme imagine : il rêve de voler comme les oiseaux plonger comme les poissons, courir comme les gazelles. Mais il possédait déjà une main avec laquelle agir sur la matière ; il pouvait transformer les cailloux et les bâtons en armes ou en outils. De la rencontre de cette main, habituée à transformer l'existant grâce à une technique, et du cerveau, capable désormais d'effectuer toutes sortes d'associations, date la naissance de l'homme tel que nous le connaissons, et avec elle l'apparition du projet. D'où une nouvelle catégorie de l'imaginable : ce qui est réalisable, le pensable relié à une connaissance des moyens techniques disponibles, qui le rendent possible. »¹

18

La mutation génétique que présente Ezio Manzini dans *La matière de l'invention* coïncide en termes de temporalité avec certaines trouvailles archéologiques d'instruments de musiques. En effet, une flûte de 21,8 cm taillée dans un radius de vautour fauve, découverte dans la grotte de Hohle Fels dans la vallée de l'Ach au sud-ouest de l'Allemagne en 2008, est considérée aujourd'hui comme le plus ancien instrument de musique. D'après une datation au carbone 14, l'objet aurait environ 35 000 ans.

La science démontre que l'instrument de musique était déjà présent dans la préhistoire, cependant, l'origine de la musique, elle, demeure impossible à dater. Après tout, nous pourrions facilement imaginer que l'oiseau fossile

1. Ezio Manzini, *la matière de l'invention*, p. 48

retrouvé dans les dépôts lacustres chinois en 2008, vieux de 130 millions d'années, sifflait déjà une douce mélodie à l'aube. Selon André Schaeffner², célèbre historien, sociologue de la musique, ethnographe, critique littéraire et musical, il est très probable qu'aux origines du monde, les notions de danse et de musique proviennent d'une base commune.

« Le chant eût peut-être pu exister sans l'invention du langage, alors que la musique instrumentale, en ses formes les plus primitives, suppose toujours la danse : elle est danse. L'homme frappe le sol de ses pieds ou de ses mains, bat son corps en cadence, sinon l'agite en partie ou en entier afin de mouvoir les objets et ornements sonores qu'il porte. Telles sont les premières musiques instrumentales qu'il y ait sans doute eu ; peu dissociables de la danse. »³

19

Le corps est l'élément commun à ces deux pratiques. D'une part, parce que la danse est définie comme « art du mouvement »⁴ et de l'autre, parce que l'instrument de musique ne peut exister sans son instrumentiste⁵. La porosité entre danse et musique, mouvement du corps et geste de la main, se révèle dans certains exemples. Ce sont ces « cas limites » que je souhaite étudier. Qu'est-ce qui les lie ? Qu'est-ce qui les motive ? Pourquoi et comment existent-ils ? De quoi témoignent-ils ? Quelle est la place du corps dans ces exemples ?

Rudolf Laban⁶, danseur et chercheur spécialiste du mouvement, a créé un langage spécifique du geste dansé et l'a construit en utilisant exclusivement des verbes d'action. Je m'appuie sur ce procédé pour construire ma réflexion.

2. André Schaeffner, (1895-1980) historien, sociologue de la musique.

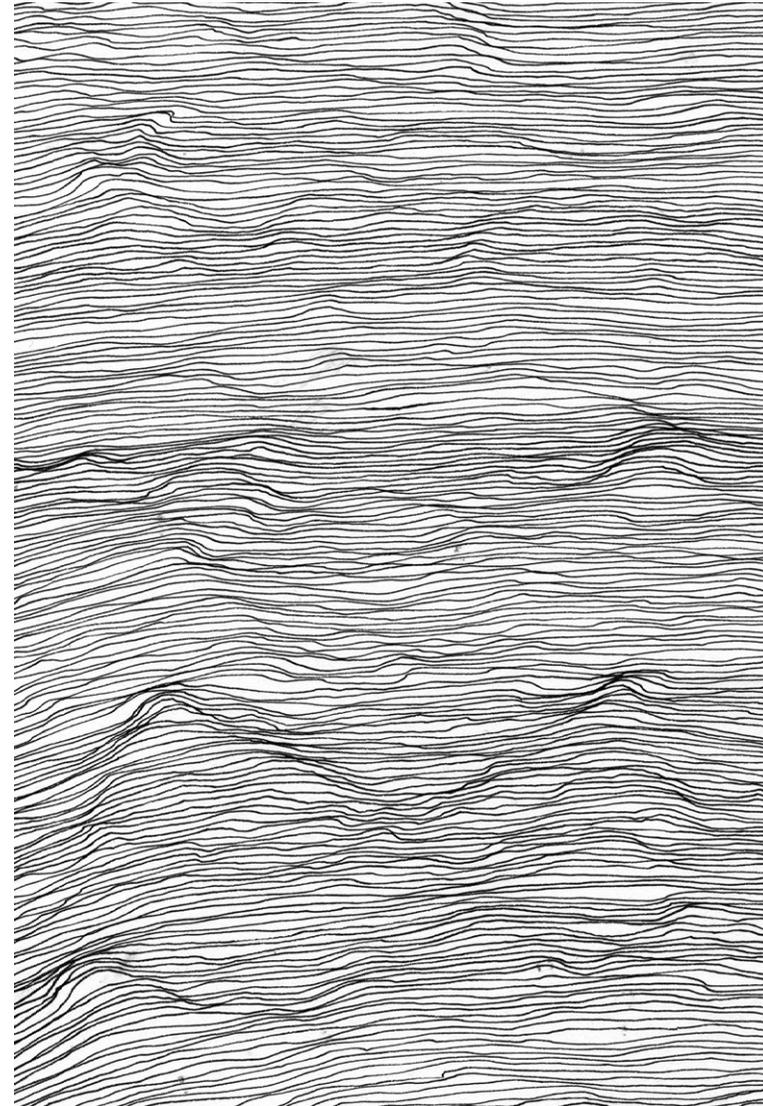
3. André Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, p. 13

4. Universalis.fr, Entrée : danse

5. Bernard Sève, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, p. 70

6. Rudolf Laban danseur, chorégraphe, théoricien du mouvement, écrivain, inventeur d'une nouvelle méthode de notation du mouvement.

Mécaniser



Sol Si Ré Pif Pan

« Affublé d'un casque avec un pompon orné de petites sonnettes, un habit dont le collet couleur amadou monte jusqu'aux oreilles, un pantalon collant bleu clair, à pont et paré de brandebourgs. Son ambition : charmer les promeneurs des Tuileries et des Champs-Élysées.

Sol si ré pif pan jouait d'une flûte de Pan qui était à portée de ses lèvres et dissimulée sous les revers de son habit ; sa main droite taquinait une guitare, tandis que l'avant-bras gauche, serré par une courroie à laquelle s'attachait un tampon, frappait une grosse caisse suspendue dans le dos par une bandoulière passée de l'épaule droite au côté gauche ; une corde, passée au même bras gauche et suspendue aussi à l'extrémité de la mandoline, retenait à la hauteur du genou un triangle frappé par un manche attaché au mollet droit au-dessus des malléoles, à l'endroit où s'attachent les pieds, étaient fixées deux cymbales, de façon à pouvoir produire une percussion en rapprochant les genoux. »¹

23

1. « Sol si ré pif pan » dans : Charles Yriarte, *Paris grotesque, Les célébrités de la rue*, p. 20

Sol si ré pif pan fut le premier homme-orchestre parisien. Il arborait à lui seul six instruments et déambulait dans les rues du Paris de 1810. Il existe encore aujourd'hui un certain nombre d'hommes-orchestres qui arpentent les rues des villes aux quatre coins du monde. Bien qu'ils soient tous différents, des éléments récurrents nous permettent de tisser des liens entre tous. Je propose d'étudier l'un d'entre eux, Lestari Yono, connu sous le nom de Yon Gondrong, homme-orchestre indonésien déambulant dans les rues de Bali depuis plus de 20 ans.

Dans la scène, l'artiste se trouve dans une rue de Bali. Il interprète la chanson de Ben E. King *Stand by me* accompagné par un guitariste assis sur le bord du trottoir. Un public formé de gens de passage s'arrête et forme un cercle autour de lui. L'homme-orchestre au milieu de la foule joue ainsi de la guitare, du Kazoo, chante et piétine au rythme de la musique. Ils battent la mesure grâce à des sangles qui relient une grosse caisse fixée dans son dos à ses chaussures.

Dans une autre scène, nous retrouvons Yon Gondrong, cette fois-ci à la télévision, il passe une audition dans l'émission *Indonesia's Got Talent*. Tout comme dans la rue, il interprète la chanson *Stand by me*. Face à lui, un groupe de quatre juges l'examinent. Au second plan, un public différent de celui de la rue est présent. Cette fois-ci, seul en scène et séparé de la foule par le quatrième mur¹, il demeure plus statique en engageant un timide tour sur lui-même.

Dans les deux exemples, la chanson *Stand by me* est interprétée. J'ai pu constater que cette chanson populaire, internationalement connue est jouée par les hommes-orchestres du monde entier.

En effet, le registre musical de l'homme-orchestre est logiquement lié au monde dans lequel il évolue. Mis à part des chansons populaires propres au pays dont il est issu, certaines musiques véhiculent souvent un message simple et positif. Elles reviennent de façon récurrente dans le monde entier, en voici une liste.

Wonderwall, Oasis, 1995

No woman no cry, Bob Marley, 1974

Knocking on heaven's door's, Bob Dylan, 1973

Old man, Neil Young, 1972

Imagine, John Lennon, 1971

All along the Watchtower, Bob Dylan, 1967

Like a rolling stone, Bob Dylan, 1965

Stand By me, Ben E. King, 1962

Dirty old town, Ewan MacColl, 1949

Amazing grace, John Newton, 1779

Qu'il soit celui de *sol si ré pif pan* ou bien de Yon Gondrong, le corps de l'homme-orchestre semble être partitionné en deux familles, l'une à vocation rythmique, constituée de gestes répétitifs est composée de : partie basse du corps, pieds chevilles genoux jambes bassin, représentent une base rythmique reliée à des instruments percussifs.

Assis ou debout, en marche ou sur place, la force musculaire des jambes et leur habilité à produire un mouvement répétitif lié au déplacement constitue la partie du corps la plus apte à générer et à maintenir un rythme.

Buste, taille, cage thoracique, épaules sont utilisés comme support sur lequel est arrimé l'ensemble des instruments. L'autre partie du corps, plus déconstruite, est affiliée aux sonorités harmoniques, mélodieuses et vocales, elle se compose de : bras, coudes, avant-bras, poignets, mains. Partie haute, nuque, tête.

1. Au théâtre, il désigne un « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs.

« Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. »
Denis Diderot (1713-1784).

Cette partie arbore des instruments mélodiques (guitare, accordéon, harmonica, flûte de pan, mélodica, Karoo, voix, etc.) ou bien des percussions occasionnelles impliquant des mouvements particuliers souvent brusques du bras, du poing ou de la tête. Bras, mains ou tête souvent reliés, par une corde ou à l'aide d'un chapeau, à une cymbale. La composition ou décomposition du corps dont fait preuve ce personnage présente des similitudes avec la manière qu'a Martin Laliberté¹ de définir l'instrument de musique.

« Martin Laliberté pense l'instrument selon le couple vocalité/percussivité, pôles opposés entre lesquels la démarche instrumentale réelle oscille. Les instruments seraient essentiellement des mixtes, tendus entre ces deux pôles ou "archétypes" entre des synthèses organologiques toujours évolutives [...] Mais à l'instar du yin et du yang bien connu, les instruments sont toujours des mixtes qui contiennent toujours une part de l'archétype adverse dans leurs caractéristiques les plus vocales ou les plus percussives. »²

À cheval entre corporalité et instrumentalité ; partitionnée entre mouvement percussif et vocal, l'ambivalence observée met en avant la vision de l'homme-orchestre. Sans faire de distinction, il pense le corps comme instrument et l'instrument comme corps. L'ensemble, par une action mécanique, un mouvement articulé, répétitif ou exclusif, génère une partition musicale. Entre corps instrumenté et geste instrumental, son approche fait écho aux origines corporelles de la musique d'André Schaeffner.

Dans ce cas, l'instrument producteur de musique et le corps sont indissociables à leur plus haut degré, il ne peut pas faire de gestes sans produire un son. Par l'assemblage,

l'accumulation, la dissociation des parties du corps, il tente de créer un unisson. Cette notion requiert une capacité extrême de dissociation des éléments corporels. Bien que la gestuelle de l'homme-orchestre génère une posture relativement inhabituelle pour le corps humain, il est intéressant de constater que paradoxalement, elle se prête bien à la marche. En effet, en performant son art dans la rue, il est aussi à la recherche de quelques pièces de monnaie.

Ce type de déplacement lui permet de produire une base rythmique stable, de ne pas s'épuiser, mais surtout, de se déplacer où il y a foule. Dans ce cas, c'est la musique qui prédomine et induit le mouvement, l'homme-orchestre est avant tout un homme instrument et l'entièreté de ses actions est motivée par une fonction bien précise.

Ici, la musique est pleinement vécue par le corps, mais principalement au sens fonctionnel.

Chacun de ses gestes actionne un élément sonore et participe à la création musicale. En « mouvant » sa musique, il donne à voir une partition gestuelle, véritable danse mécanique.

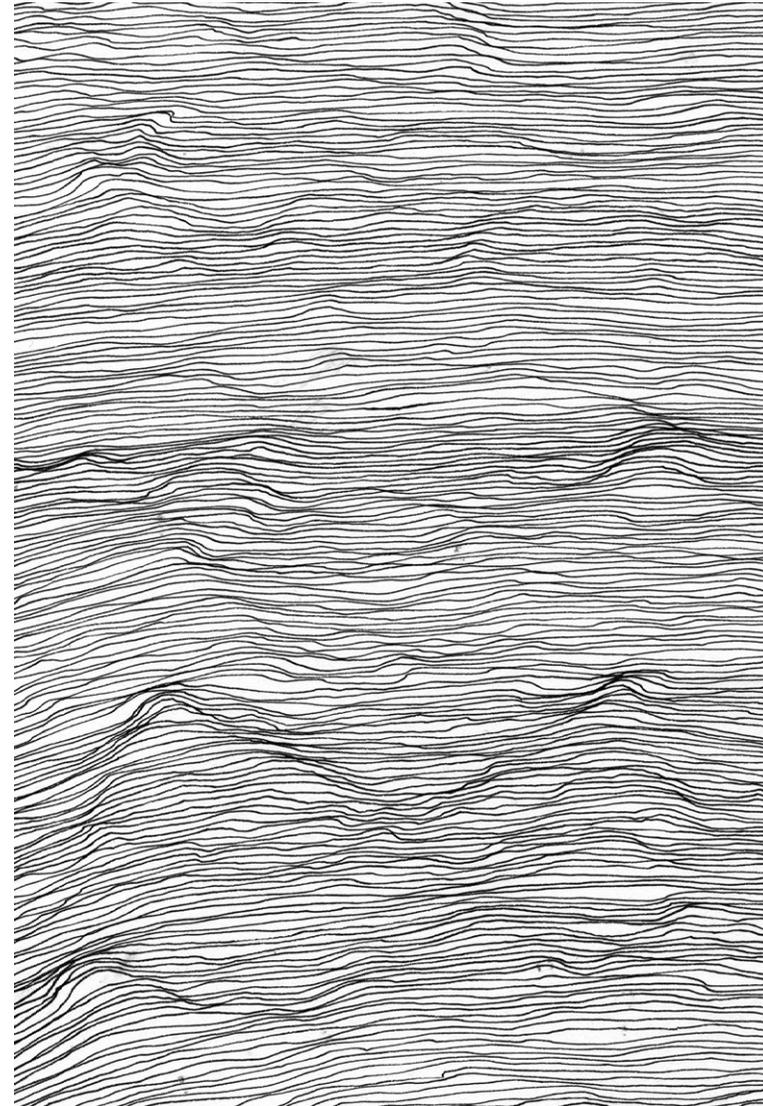
L'homme-orchestre tend à ressentir le moment où il ne fait qu'un avec la musique produite, ayant ajusté chacune de ses orthèses sonores, il devient un surhomme capable d'émettre un son pour chaque mouvement produit.

À ce stade, il ne se trouve ni dans le geste ni dans le son, mais dans l'entre-deux.

1. Martin Laliberté, compositeur, écrivain, né à Québec en 1963

2. Bernard Sève, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, p. 161

Entraîner



Fermiers du Sukuma

La scène, tirée d'un documentaire de 1995 intitulé *Musical Labor Performed in Northwest Tanzania* et réalisé par Frank Gunderson, présente quatre protagonistes en train de labourer un champ. Ce sont des fermiers musicaux du Sukuma, un peuple d'Afrique australe, premier groupe ethnique de Tanzanie.

Au premier plan, un des fermiers, les jambes à demi fléchies, le corps souple danse sur une musique produite par son acolyte de droite. Lui, joue un air relativement simple au kadete¹ tout en chantant des phrases motivantes envers l'ensemble du groupe.

Deux personnages au second plan sont en train de labourer le terrain à l'aide d'une houe². Ils utilisent leurs outils en rythme, s'en servent comme instruments de percussion et participent à la musique. Tout à coup, le danseur du premier plan se retourne, il se dirige vers la droite et sort du plan. La caméra effectue un dé-zoom de façon à voir l'entièreté des ouvriers.

Nous retrouvons le danseur au centre du plan. Maintenant armé de sa houe, il la fait voltiger dans les airs tout en ondulant du bassin. Après avoir effectué quelques pirouettes avec, il rattrape son outil et se remet à labourer le terrain en cadence avec les autres fermiers.

Nous assistons à une séance de travail telle que les fermiers musicaux du Sukuma ont l'habitude de pratiquer.

1. Violon à une corde, instrument commun dans toute l'Afrique de l'Est ayant des origines soudanaises.

2. Outil de base pour tous les travaux de la terre constitué d'un manche en bois et d'un soc en acier.

Les mouvements des fermiers-percussionnistes se composent d'une suite répétitive de quatre actions distinctes :

1. Les bras tendus, la houe est brandie dans les airs, ils arment leurs gestes.
2. Ils frappent le sol de leurs outils et détachent une petite motte de terre.
3. Ils tirent vers eux la motte de façon à créer de petites buttes sur lesquelles seront plantées les graines de coton.
4. Ils se déplacent d'un pas vers le côté puis recommencent l'enchaînement.

Ici, l'outil semble être perçu comme le prolongement du corps. L'effort de travail va être fédéré à l'unisson par le groupe. Leur lieu de travail est considéré comme lieu de répétition où l'entière du groupe forme un tout, une force de travail, mais aussi une force de parole.

Danse et musique du travail insufflent de la motivation.

L'unisson permet d'engager un rythme, une force, un état de symbiose. Il décuple la puissance d'un geste par l'action commune.

Dans le livre, *From Dancing with Porcupines to Twirling a Hoe : Musical Labor Transformed in Sukumaland, Tanzania*, Frank Gunderson utilise le terme de « musical-labor » pour définir la pratique des fermiers Sukuma.

Il émet des réserves quant au terme de « Work-songs » selon trop connoté à un passé esclavagiste.

Dans la philosophie Sukuma, le « Musical-labor » est vu comme une action performative, considéré ni comme une musique stricte, ni comme un travail, mais comme quelque chose qui relève des deux. Cette performance, non seulement allège la charge de travail, mais aussi lui donne un aspect plus ludique. Elle joue également un rôle dans la création d'une dynamique de groupe.

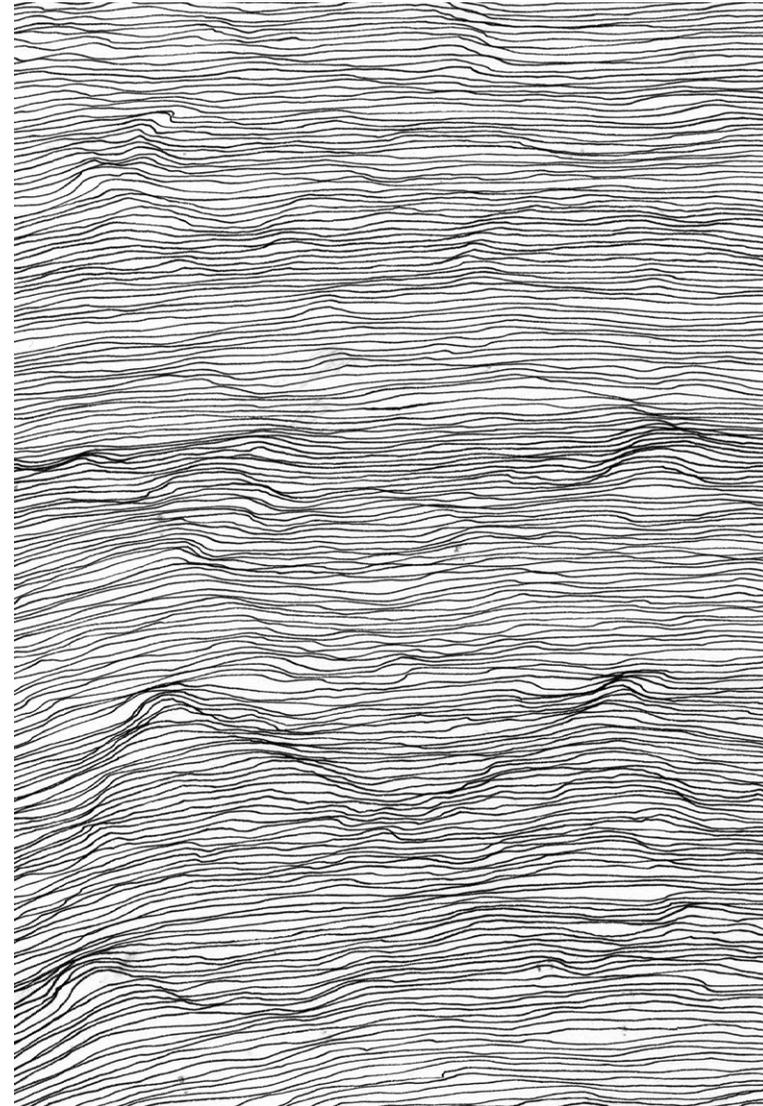
Cela crée un environnement dans lequel un discours sur le quotidien est encouragé. Travailler ensemble devient plus qu'un moyen technique de réaliser les tâches agricoles, il devient un moyen d'établir une proximité, un soutien mutuel et une solidarité communautaire. Dans l'article *Folkways : Musical Labor Performed in Northwest Tanzania*, Frank Gunderson explique :

« Lorsque les paysans ne plantent pas ou ne récoltent pas, ils se détendent, composent des chansons et participent à des compétitions. La pratique du travail et la culture de la chanson s'étendent ainsi dans les moments de loisir avec des compétitions de danse poste-récolte, où les groupes de travail des paysans se disputent les prix du bétail ainsi que le prestige. L'apparat, le spectacle et le comportement scandaleux des chanteurs dans ces compétitions de danse attirent les recrues potentielles et les futurs employeurs vers le groupe gagnant. »

Dans cet exemple, musique et danse s'incorporent à une autre notion, celle du travail. La musique, par transmission orale, est porteuse d'un discours du quotidien et permet de motiver le groupe. La danse, quant à elle, induit un rythme de travail.

L'ensemble, en créant une synergie de groupe, permet de faire face à des situations difficiles : labeur, précarité, survie. Nous assistons, ici, à un mouvement mécanique induit par le groupe. Celui-ci surpasse la simple répétition systématique et machinale d'un geste par l'entraînement mutuel. La force de cette action communautaire laisse transparaître une véritable expressivité qui s'étend jusque dans les moments de loisir.

Exprimer



Guitar Hero

À l'âge de 15 ans, je me souviens avoir assisté à un concert du groupe Aerosmith. Mon père étant passionné de Hard rock, il lui tenait à cœur de me faire découvrir une performance scénique typique de ce style de musique. Mes souvenirs de l'ensemble du concert sont assez vagues. Cependant, je me souviens d'un moment où Joe Perry¹ a donné à voir un solo de guitare.

Il avançait seul sur scène, brandissant une Fender Telecaster² de couleur claire puis se mit à en jouer. Face à un ventilateur, ses cheveux virevoltaient tandis qu'il effectuait une série de notes extrêmement rapides. Tout à coup, il porta l'instrument derrière sa tête et se mit à expédier quelques notes. Il posa la guitare au sol, enleva sa chemise, et munit de son foulard, il fit hurler sa guitare en la fouettant. Après avoir extirpé des sons stridents de son instrument, il le ramassa puis le jeta dans le ventilateur.

Je me souviens avoir été dubitatif à la vue de cette performance. Ayant moi-même toujours rêvé de posséder une Fender, je n'appréciais guère cette démonstration spectaculaire et destructrice à laquelle j'assistais. D'autre part, je m'interrogeais au sujet de la nature de ses mouvements.

Je me souviens m'être fait la réflexion au moment où il se mit à fouetter l'instrument.
« Ce n'est même plus de la guitare ».

37

1. Guitariste du groupe Aerosmith
2. Célèbre guitare électrique de la marque Fender, commercialisée à partir de 1951.

Avec le recul, la scène permet de mettre l'accent sur un point que j'aimerais éclaircir ; que se passe-t-il lorsque le guitariste développe une gestuelle qui n'a plus de rapport avec l'instrument de musique ? Que se passe-t-il quand le geste de l'instrumentiste devient spectacle, quand il n'est plus là pour être entendu, mais vu ?

Dans le but d'étudier la production de gestes qui semblent être guidés par l'expression, je propose, tout d'abord, d'introduire la notion de « geste instrumental ».

« Parmi l'ensemble des comportements gestuels [...] ceux où le contact matériel avec l'instrument existe, par intermittence ou en permanence, certains peuvent correspondre à l'intention de produire ou moduler l'énergie destinée aux tympans. Nous appellerons instrumentale cette catégorie de gestes. »¹

38

Selon Claude Cadoz, le geste instrumental représente tout mouvement intentionnel, voué à la production d'un son. C'est l'énergie musculaire biomécanique délivrée par le corps, qui, par le biais de l'instrument, se transforme en onde vibratoire et produit un son.

Ainsi, comme nous l'observons dans cette scène, les gestes qualifiés par Claude Cadoz d'instrumentaux, vont être teintés, colorés, augmentés par d'autres types de mouvements qui semblent détachés de toutes fonctions.

Les mouvements du spectacle, du jeu, de l'émotion sont les fondements d'une pratique assez particulière, l'air guitar.

La curiosité appelée air guitar consiste à reproduire sur scène les gestes du guitariste sans limites et sans guitare. Elle vit le jour en 1994 dans la ville d'Oulu en Finlande.

1. Claude Cadoz, *les nouveaux gestes de la musique* dans : Cedric Brosseau, *Aisance Gestuelle Et Expression Musicale*, p. 7

Depuis, chaque année la ville accueille les championnats du monde d'air guitar dans lesquels s'affrontent des instrumentistes virtuels venus du monde entier. Cette pratique, si étrange soit-elle, a pour but de laisser parler le corps au-delà de toute instrumentalité. Bien que le geste n'émette aucun son, l'énergie biomécanique délivrée par le corps et destinée à leur guitare imaginaire semble être intensément vécue. Dans le but de comprendre comment l'Air guitariste considère la place du corps et de l'instrument dans sa pratique, je propose de m'appuyer sur une performance ayant eu lieu lors des championnats du monde de 2017.

La scène présente Nicole Sevcik alias Mom Jeans Jeanie, une femme américaine médaillée de Bronze en 2016 en train de remettre son titre en jeu.

Au début de la prestation, Mom Jeans Jeanie se trouve au milieu de la scène, un livre à la main. Tandis qu'elle se déplace vers l'avant de l'estrade, accompagnée par la musique de Ronnie James Dio Don't Talk To Strangers, elle ouvre le livre porteur du même nom.

39

Tout à coup, portée par les cris du chanteur, elle saisit une poignée de confettis placés dans le faux livre, les jette en l'air en brandissant le poing puis se met furieusement à jouer de la guitare sans guitare. Les franges qu'elle porte à ses poignets frétilent tandis qu'elle effectue un windmill² à la suite duquel elle enchaîne un court Duck-walk³ puis un Bass-rifle⁴.

Elle continue sa parade, les yeux fermés, une jambe fléchie vers l'avant l'autre tendue vers l'arrière, le dos arqué. Après avoir joué de la guitare derrière la tête, elle l'envoie dans le public sur un cri du chanteur avant de la rattraper instantanément et d'enchaîner un shred⁵ sur le solo de Vivian Campbell⁶.

2. Signature gestuelle de Pete Townshend, guitariste de The Who

3. Signature gestuelle de Chuck Berry, reprise par Angus Young, guitariste d'ACDC

4. Signature gestuelle de Steve Harris, bassiste d'Iron Maiden

5. Technique de guitare qui consiste à jouer rapidement une suite de notes.

6. Guitariste du groupe Dio, il effectue le véritable solo

Comme nous pouvons le constater, de nombreux clins d'œil à des guitar hero célèbres sont présents dans la performance. En effet, le Guitar-Héro bien qu'il soit un instrumentiste hors pair, fonde aussi son mythe sur un ensemble de faits destinés à l'œil. Les gestes du spectacle peuvent, parfois, être accompagnés de déguisement ou de maquillages, contribuant à fonder le mythe du guitar hero. Voici une liste des signatures gestuelles les plus connues.

**360 Guitar spinning, Dusty Hill
& Billy Gibbons, ZZ Top
Tongue wagging, Gene Simmons, KISS
Guitar teeth, Jimi Hendrix
Duck walk, Chuck Berry & Angus Young, AC/DC
Windmill, Peter Dinklage, The Who
Bop, Brian Philip Welch, Korn
The sway, Glenn Raymond Tipton, Judas priest
Windmill headbang, Pat O'Brien, Cannibal corpse
Crab walk, Robert Trujillo, Metallica
Karaté, David Lee Roth**

Dans un documentaire *Tracks* sur Arte, Miri Park alias Sonick Rock, la championne du monde 2007 explique certains points de la stylistique de l'air guitar. Elle définit trois attitudes différentes de guitariste virtuel. Premièrement, le puriste, celui qui tente de reproduire au mieux le jeu du guitariste et la musique. C'est un technicien, souvent guitariste réel, il maîtrise le jeu de l'instrument et tire son plaisir de la reproduction la plus fidèle du morceau joué. Ensuite vient le scéniste, il se livre à toutes sortes d'acrobaties, amuse la foule et privilégie le côté spectaculaire et performatif. Enfin, l'air guitariste nommé comme parfait équilibre entre les deux pôles, Airness ou « idéologie de l'air ».

« C'est là qu'on atteint le zénith, tout est paisible, tu te perds complètement dans ton exécution »
Sonick Rock.

« C'est quelque chose d'insaisissable, c'est comme l'air, c'est là et puis l'instant d'après ça disparaît »
Bjoern to Rock

« C'est un monde sans guerre, c'est faire l'amour à ma copine, c'est voir de jolies fleurs dans la nature. Tout est à sa place »
Tremolo Theun

La définition officielle émise par le jury du championnat est la capacité de transformer le jeu de la guitare virtuelle en une authentique forme d'art. Ici l'instrument est le corps, il n'est contraint que par lui-même. C'est pourquoi la liberté d'action donne lieu à une infinité de propositions. Ainsi livré à une expressivité totale, un dévouement inconditionnel, une passion absolue et une connerie sans borne, l'instrumentiste sans instrument offre une danse guidée par l'émotion, pleinement vécue.

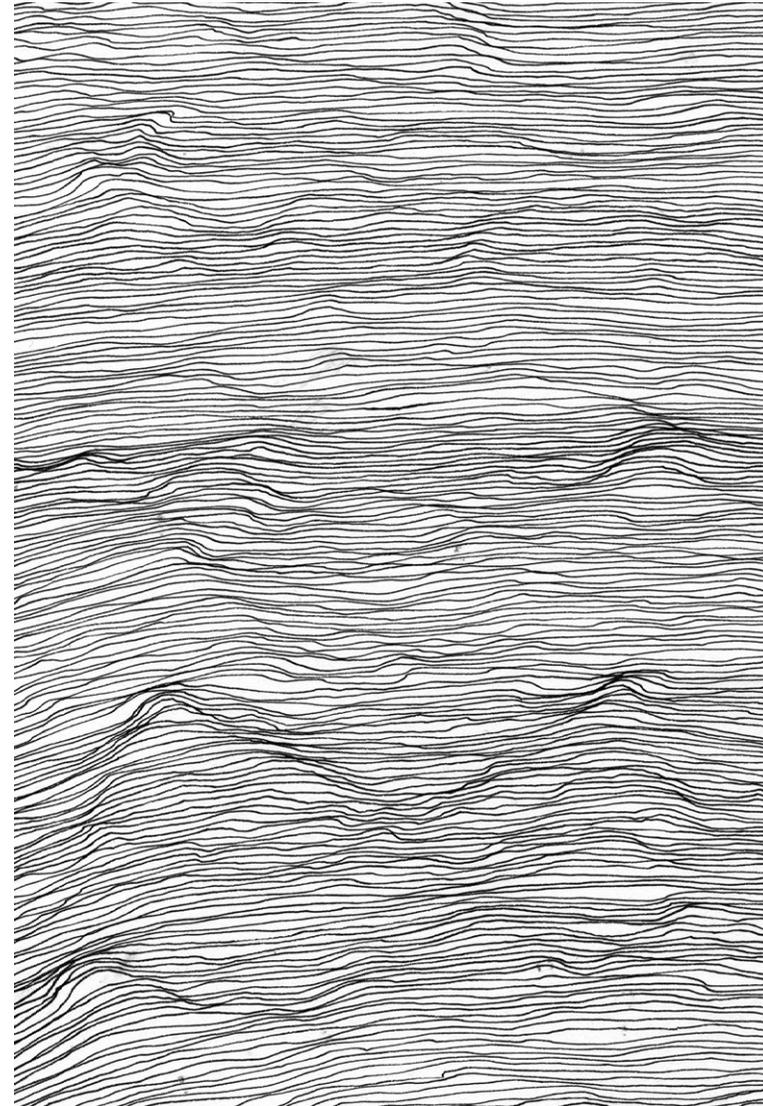
À l'inverse du mouvement mécanique, le cœur de cette discipline résonne dans la quête d'un sentiment de plénitude et dans l'expressivité de l'être humain. L'idéologie de l'air décrit par les airs guitaristes comme moment suprême de perception tant intérieur qu'extérieur s'apparente à la recherche obstinée du danseur vers l'état de grâce¹.

Je propose maintenant de nous intéresser à une danse musicale véritable, une danse des appuis, les claquettes.

1. « Aucune grâce extérieure n'est complète si la beauté intérieure ne la vivifie. La beauté de l'âme se répand comme une lumière mystérieuse sur la beauté du corps. »

Victor Hugo (1802-1885).

Suspendre



Fred Astaire

La danse percussive nommée claquettes ou « Tap-Dance » tire son origine de la fusion de deux cultures :

D'une part, l'Africaine, très en rapport avec le sol, tirant sa pulsation de la terre.

D'autre part, l'Irlandaise, la Gigue, une danse du monde celte dont la plus grande caractéristique s'opère dans la posture de la partie haute du corps, torse rigide et bras tendus. La fusion des deux cultures, regroupées par leur histoire aux États-Unis fit naître cette nouvelle danse.

En utilisant parfois, une petite plaque de fer ou une pièce de bois fixée sous les chaussures pour produire une percussion, c'est une danse des appuis et du sol. Je propose d'étudier cette danse au travers d'une figure populaire, artiste mondialement connu à partir des années 1930, Fred Astaire.

Dans la scène, tirée du film de 1940 *Second Chorus*, réalisé par Henry Codman Potter, Fred Astaire se voit remettre la baguette du chef d'orchestre par mégarde et se retrouve, au milieu de l'orchestre à devoir endosser le rôle de maestro. Au commencement de l'œuvre musicale, muni de son bâton, il tente de mimer, avec exagération, la gestuelle du chef d'orchestre. Très vite, il sort de son état statique et engage un jeu de jambes silencieux tout en continuant à diriger l'orchestre. Ensuite, comme porté par une légère mélodie, il se déplace de gauche à droite de la scène.

Tout en prolongeant son mouvement, il conclut son déplacement par un tour sur lui-même puis un saut et un grand écart. Les trompettes retentissent, il retombe sur ses pieds « clac clac » et enchaîne des pas. La comédie musicale commence.

Dès lors, le claquettiste, percussionniste s’amuse à danser au rythme de la musique tout en la dirigeant. Il accompagne et est accompagné. Il devient partie intégrante de la production musicale. À ce moment-là, à la fois instrumentiste, et chef d’orchestre, la frontière entre marionnette et marionnettiste devient floue.

En observant la scène, deux choses me frappent.

Premièrement, c’est l’étonnante facilité qu’il a à s’extraire de son propre poids. À certains moments, c’est en jouant de cette extrême légèreté qu’il ne paraît presque plus être sujet à la gravité. Ses instruments pedestres s’effacent et il survole le sol dans un parfait silence. À d’autres moments il inverse cet état et renoue avec le poids. Alors, il se met à frapper le sol engagé dans un jeu sonore.

Deuxièmement, qu’il fasse preuve d’une remarquable légèreté ou d’une pesanteur audible, ses déplacements sont toujours précédés d’un regard et mouvement de bras ou de tête. L’énergie libérée pour construire son mouvement semble toujours provenir de l’utilisation du haut du corps. Je propose d’approfondir l’analyse du mouvement dansé de Fred Astaire afin de la comprendre et de voir si elle lui est singulière. Dans sa publication *Le geste et sa perception*, Hubert Godard¹ nous éclaire sur la façon dont tout mouvement est anticipé par ce qu’il nomme le pré-mouvement, organisation et mise en branle de toute la chaîne des muscles gravitaires.

Il définit le pré-mouvement comme :

« Cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d’être debout, et qui va produire la charge explosive du mouvement que nous allons exécuter. »

En indiquant que le pré-mouvement agit sur l’organisation gravitaire, il définit celle-ci comme :

« La façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. »

Selon lui, l’ensemble est régi pour une grande part de façon inconsciente par l’anticipation et l’action des muscles gravitaires chargés d’assurer l’équilibre. Enfin, en évoquant une scène du film *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945) ou Fred Astaire et Gene Kelly effectuent une danse de manière synchronisée, il explique que des micros décalages dus au pré-mouvement sont observables à travers le ralenti vidéo.

« Gene Kelly s’assure d’abord du sol par un mouvement de jambes et de rassemblement du corps (mouvement concentrique) puis s’oriente dans l’espace par le regard ou le bras et amorce son attaque dans un repoussé du sol, suivi d’une extension dans la direction choisie. Il organise son rapport à la gravité de bas en haut, du dedans vers le dehors. »

1. Danseur (répertoire classique et contemporain), chercheur et analyste du mouvement. Maître de conférences responsable du département Danse de l’Université Paris VIII (en 1995).

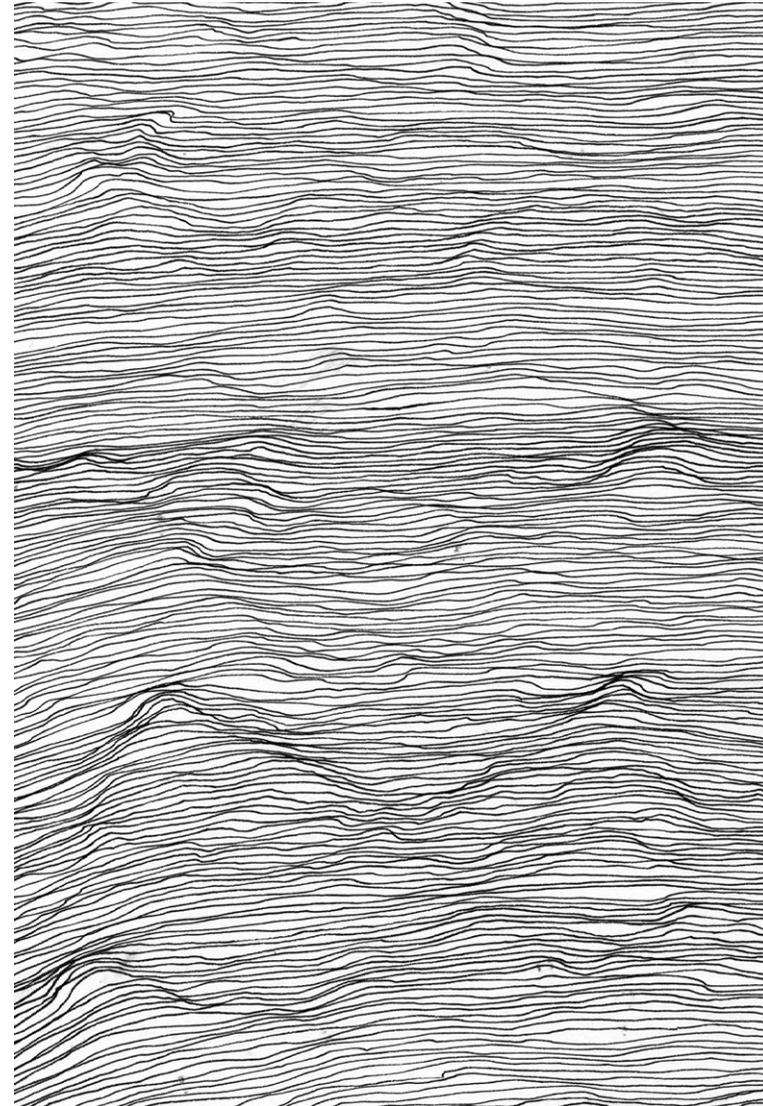
Fred Astaire, à l'opposé, commence toujours par un mouvement d'orientation dans l'espace, regard, tête ou bras : cela provoque d'abord une extension, une suspension (mouvement excentrique), puis entraîne un déséquilibre qui est ensuite stabilisé par un mouvement de jambes vers le sol. Il organise son rapport à la gravité de haut en bas, du dehors vers le dedans. Ces flux d'organisation gravitaire, qui se jouent avant l'attaque, vont alors modifier profondément la qualité du geste et le colorer de nuances qui nous « sautent » aux yeux, sans que nous puissions toujours en donner la raison. [...] c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine. »

48

Hubert Godard nous éclaire sur la façon dont l'être humain construit son mouvement, il permet de comprendre le lien entretenu par le claquettiste et son instrument, son corps. Il est à l'inverse du guitariste qui peut se déconnecter et rompre le lien avec sa guitare. L'instrument principal de cette danse des appuis est l'ensemble corps/sol (la chaussure n'étant qu'un moyen d'amplifier le rapport au sol), le claquettiste n'obtiendra le silence qu'en se faisant léger comme une plume. Ici, la pratique de cette danse requiert une écoute primordiale du dialogue entre le corps et son poids. Enfin, la maîtrise de la connexion constante au sol signe la virtuosité de cet exceptionnel artiste qu'est Fred Astaire. C'est par une connaissance subtile du corps qu'il va passer d'un état à l'autre parfois danseur, parfois musicien. Sans rupture il peut continuer à être musique même en silence, car contrairement au guitariste, son instrument est toujours présent.

1. Hubert Godard, « *Le geste et sa perception* », dans : Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, p. 225

Percevoir



Onyx Ashanti

Lors de la biennale de design de Saint-Étienne en 2017, j'ai assisté à un concert du groupe Detroit Afrikan Funkestra, une formation originaire de la ville de Detroit, États-Unis. Au début de la représentation, mon attention s'est tout de suite orientée vers l'un des membres du groupe qui revêtait un étrange instrument fixé sur son corps. Il portait des gants lumineux composés d'une multitude de pièces en plastique qui épousaient les articulations de ses doigts et poignets. L'ensemble était relié par de nombreux câbles à d'autres éléments placés sur lui. Au fil du concert, il produisait de la musique en bougeant principalement les bras.

Parfois, en mouvant l'articulation des poignets.
Parfois, en repliant ses doigts.
Parfois, les deux bras de façon dissociée.
Parfois, à l'unisson.

Entouré de ses acolytes, un « dialogue » musical surgissait en dépit d'une posture, d'un regard, et de faits qui semblaient ne pas communiquer. Son attitude était parlante ; les yeux fermés ou vers le bas, la tête légèrement inclinée, le dos courbé, les oreilles aux aguets avec des mouvements de bras refermés sur lui. Il communiquait ainsi le profond état d'écoute dans lequel il était plongé.

Absorbé par son propre univers, n'était-il pas en train de faire l'expérience de sa corporéité ?

Là où Onyx Ashanti utilise des dispositifs qui nécessitent une action (telles que la rotation du poignet ou le mouvement des doigts) pour fonctionner, un autre type d'instrument de musique corporel similaire, existe. Le Bio-Sence dont Atau Tanaka¹ est le principal représentant, est un dispositif électromyographe². Il capte l'énergie électrique émise par le corps de l'instrumentiste et le transcrit instantanément en ondes sonores. Le système nerveux et musculaire étant à la base de tout mouvement, ici, chaque impulsion électrique générée par le métabolisme humain influence la musique produite.

Bien qu'il existe une différence de fonctionnement entre les instruments utilisés par Onyx Ashanti et Atau Tanaka, la somme des gestes produits semble cependant très similaire. Je propose d'éclaircir mon propos par un exemple datant de février 2015 où Atau Tanaka présente le Myrogram, un nouvel instrument musical basé sur le même principe (électromyographie) mis au point avec Francisco Bernardo et Miguel Ortiz

Atau Tanaka, seul, face caméra, se tient debout, droit, au centre du cadre. Alors qu'il fléchit le bras gauche tout en le fixant du regard, un crépitement musical s'amorce. Sans détacher les yeux de l'avant-bras, il ouvre doucement la main puis casse le poignet, la ramène vers lui et incline le buste vers la gauche. Petit à petit, il fléchit le bras droit, y fixe le regard puis répète la même série de gestes en mobilisant la colonne vertébrale vers le côté droit.

Dans les deux exemples, Onyx Ashanti et Atau Tanaka adoptent une posture similaire et récurrente. Les pieds à l'écoute du sol. La partie basse du corps peu mobilisée. L'attention privilégiée sur les bras et la tête. Les yeux vers le bas ou fermés. La tête penchée vers l'avant ou le côté.

Les mouvements de bras partent principalement de l'extérieur vers l'intérieur. En approfondissant mes recherches au sujet d'artistes aux instruments similaires tels que Michel Waisvisz³ ou Marco Donnarumma⁴, j'ai observé une attitude semblable. Bien qu'ils aient tous leur propre instrument et façon d'interagir avec, les comportements observés ci-dessus ressurgissent et agissent comme une toile de fond, un dénominateur commun.

De quoi témoignent ces postures similaires ?

Bien que leur production soit destinée à l'oreille et à l'œil du spectateur, leur comportement semble transcrire une action autocentrée ; une volonté de se connecter et de découvrir le corps par le biais de l'instrument. Néanmoins, cette pratique révèle une ambivalence ; d'un côté, l'objet capte puis retransmet, c'est l'extériorisation d'une intériorité. De l'autre, la relation instrument/instrumentiste via l'objet instrument, agit comme une passerelle. Elle permet à l'utilisateur de se rapprocher de lui-même. Un voyage vers l'en dedans, introspectif.

Ici, l'artiste va explorer sa propre corporéité par l'expérience. Celle de la musique, voire la relation à l'instrument, développe chez l'individu une conscience directe du corps et de chacun de ses segments.

Cet état d'écoute profond offre à l'individu une conscience sensible et singulière de son corps.

1. Compositeur et interprète dans le domaine de la technologie et de la musique, né en 1963 à Tokyo, Japon.

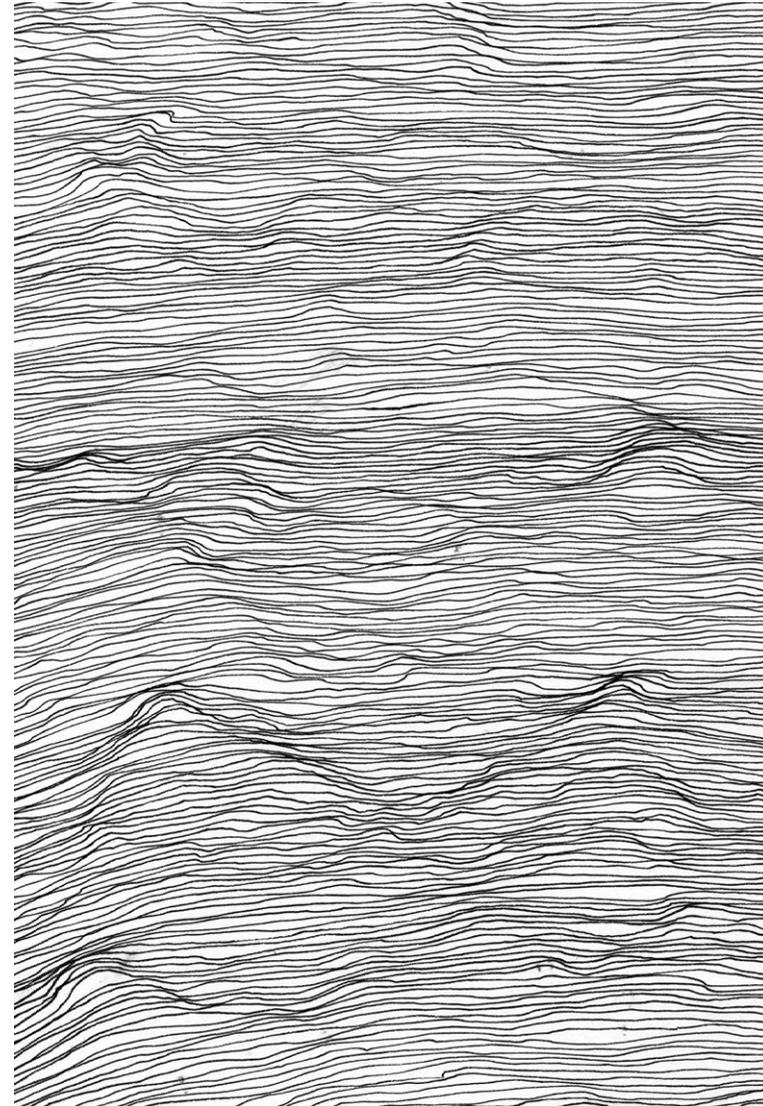
www.ataut.net

2. www.universalis.fr, Entrée : électromyographie

3. Compositeur allemand (1949-2008), Directeur artistique de S.T.E.I.M (STudio for Electro Instrumental Music).

4. Performeur, artiste sonore, musicien et écrivain né en 1984 à Naples, Italie.
marcodonnarumma.com

Exister



Régine Chopinot

Le 9 et 10 décembre 2017, j'ai participé à un atelier de recherche organisé par Régine Chopinot et Jean-Marc Montera.

À mi-chemin entre danse et musique, le projet proposait d'explorer par le travail de groupe les liens tissés, et émotions générées dans la réunion de ces deux pratiques. Sept musiciens, placés de part et d'autre de la salle étaient organisés en cercle dans lequel les danseurs évoluaient. N'étant ni l'un, ni l'autre, j'ai tout de même pris part à l'expérience en me glissant parmi les seize danseurs. Jusqu'alors simple observateur passif, cette expérience m'a permis de vivre pleinement et de façon active la fusion de ces deux pratiques.

Au fil de ces deux jours, le travail proposait d'explorer ensemble trois phases, trois états : les nappes ; le pointillisme ; l'intensité

Les nappes, aussi appelées « drone » par les musiciens, étaient définies communément par les mots « continuum » et « fluidité ». Elles dégageaient une mélodie linéaire, une musique continue, relativement lente et prenante. Immédiatement, cette ambiance sonore fit naître un comportement similaire chez les danseurs. Des envolées de bras, une ouverture des yeux, un dégagement des cervicales donnant plus de liberté à la tête. Le moteur du mouvement étant la colonne vertébrale et le regard.

Le pointillisme, caractérisé par les mots « saccadé » et « articulé », proposait une musique décomposée, ou contrairement à l'unisson produit par la nappe, les musiciens fonctionnaient à coup de questions-réponses.

De la phase déstructurée est né un jeu d'articulation, de déplacements brefs, puis de temps de suspension. Le moteur du mouvement se trouvait dans les extrémités, les mains, les pieds, la tête, les poignets, les chevilles, la nuque. À force de travail, le phénomène de questions-réponses observé chez les musiciens s'est diffusé chez les danseurs. Comme aspiré, inspiré par la phrase d'un corps, un autre prenait le temps de l'écouter puis de lui répondre. Nous participions à la construction d'un langage.

La troisième phase appelée intensité était guidée par les mots feu, énergie et Càs, un mot qui dans la langue de Lifou, une île de Nouvelle-Calédonie est synonyme d'action commune, d'unisson. Il s'agit de faire naître une communion, une union ou le groupe ne forme qu'un, tout en laissant la place à chacun d'exister. Équilibre parfait et rare entre le singulier et le pluriel, l'individu et le groupe.

Au fur et à mesure, les danseurs se mirent progressivement en connexion avec le sol pour frapper de leur pied et accompagner le rythme des musiciens. Dès lors, animés par une même pulsation dont personne et à la fois tout le monde étaient le gardien, des groupes de danseurs se formèrent pour constituer une seule et même entité. Le travail recherché à ce moment visait à convoquer simultanément l'ensemble des sens, au service d'une écoute intérieure, de soi, mais aussi de l'autre dans l'espace.

Au travers de ces trois phases de recherche, partant de la découverte progressive du corps vers l'échange puis l'union, nous construisions un véritable acte de société, une utopie.

Cet état convoque la sensorialité globale du corps humain tant vers l'intérieur, que vers l'extérieur. Ce phénomène est mis en œuvre et observable dans chacun des exemples traités dans ce mémoire :

Qu'il résonne dans la danse mécanique de l'homme-orchestre et la façon dont il partitionne, déconstruit, puis rassemble tous les éléments de son corps en mouvant sa musique.

Qu'il soit observé quotidiennement chez les fermiers musicaux du Sukuma dans leur action communautaire, leur travail mutuel et leur synergie de groupe.

Qu'il soit l'objet d'une quête nommée idéologie de l'air chez l'Air Guitariste, animé par une expressivité totale en vivant l'instrument de musique.

Qu'il soit visible chez Fred Astaire lors de son écoute constante du sol, de son corps et de son poids

Qu'il soit révélateur de l'état de profonde écoute observée chez Onyx Ashanti et Atau Tanaka.

L'ensemble de ces comportements rendent compte d'un état de conscience sensible du corps, il porte un nom, la proprioception.

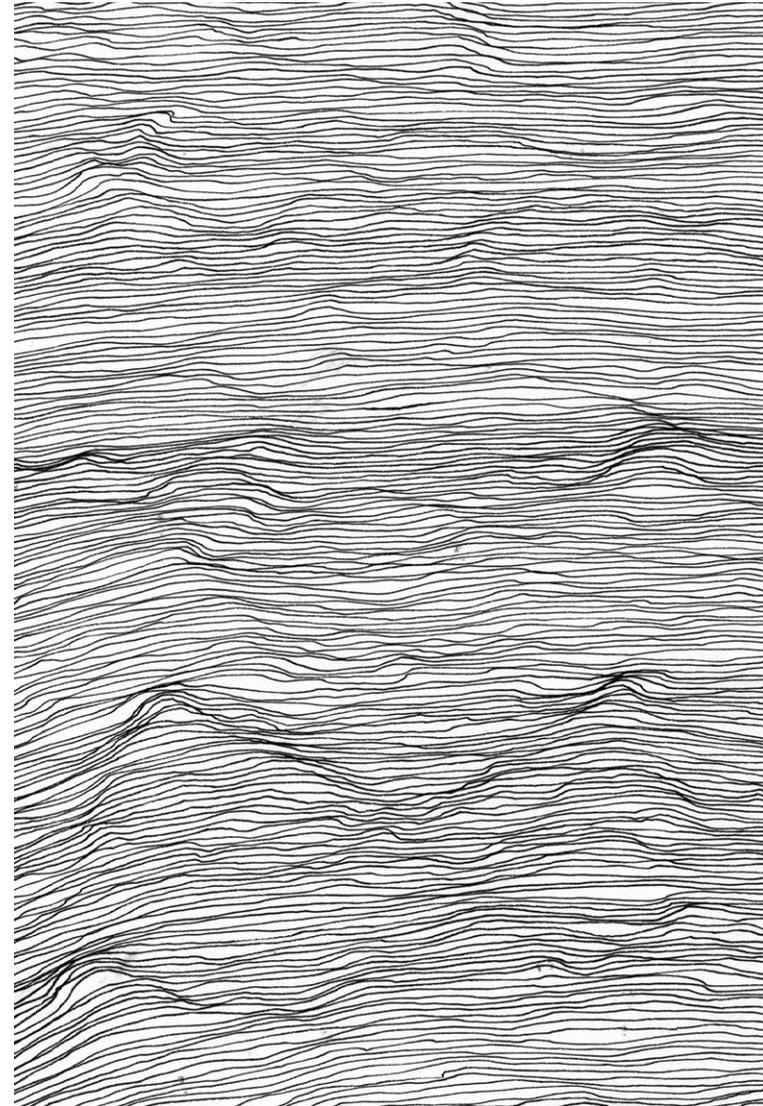
« Terme surtout employé en neurophysiologie pour qualifier un certain type de sensibilité. Cette dernière prend naissance au niveau de récepteurs localisés dans les organes profonds de la vie de relation (muscles, ligaments, os) tels que les fuseaux neuromusculaires (avec leur rôle dans l'entretien du tonus musculaire), les organes musculo-tendineux

de Golgi (enregistrement de tension), les corpuscules de Pacini (pression profonde). Les influx se propagent le long des voies de la sensibilité proprioceptive inconsciente (faisceaux spino-cérébelleux direct de Flechsig et croisé de Gowers) jusqu'au cervelet. D'autres influx seront véhiculés jusqu'au bulbe par les voies de la sensibilité proprioceptive consciente en même temps que ceux de la sensibilité extéroceptive épicrotique. Cette sensibilité proprioceptive est à l'origine du sens de la position relative des segments du corps et de l'appréciation de leurs déplacements ; de la régulation du tonus musculaire ; de la statique et de l'équilibration¹. »

Bien que la définition proposée par Geneviève Di Costanzo soit savante, elle parle toutefois d'un phénomène sensible. Il trouve sa résonance dans des pratiques physiques tels que la musique, la danse, le sport, le travail où dans une action quotidienne telle que la marche. La proprioception définit un état de conscience du corps en mouvement.

C'est un état où la frontière entre le corps et l'espace se dissipe. Il est à l'écoute de tout mouvement intérieur, mais aussi initiateur d'un dialogue avec le monde dans lequel il évolue. L'état proprioceptif nécessite une expérience du réel, pour qu'il puisse être tangible et compréhensible, il doit passer par le sensible.

Conclure



Anna Gili

« Depuis longtemps dans la haute culture comme dans les traditions populaires l'habit sonore est un mythe musical ou un instrument inaccessible Anna Gili entre dans cette histoire : son habit monumental, une sorte d'origami blanc et or avec des ailes toujours ouvertes est constitué de formes et de matériaux qui sonnent suivant les gestes du corps : la friction entre les tissus, les métaux, les pendentifs, le corps et le sol produisent des gammes variées de sons qui vont du subtil bruissement au retentissement exaspéré. Du bruit du corps au bruit du monde : le souffle, le battement mystérieux du cœur, le rythme des pas, le chant du coq et le message du cosmonaute.

67

Le monde comme système sonore. Se vêtir de son, relier l'expérimentation musicale du corps à la disponibilité phonique du monde ; du corps sonore au monde sonore à travers le vêtement sonore, quelque chose d'intuitif et d'isolé, une gaine qui enserme le corps en l'obligeant à des gestes minimes, contrôlés, formels, gothiques, un manteau abstrait pour la cérémonie d'un prêtre spatial.

Un autre "néant démonstratif" : le vêtement sonore (comme l'environnement) est un trou noir, un moment "de vide" face aux problèmes violents du monde. »¹

1 Alessandro Mendini, *Écrits d'Alessandro Mendini : architecture, design et projet*, p. 261

L'habit sonore dessiné et porté par Anna Gili est un vêtement ostentatoire et démonstratif, néanmoins, il semble guidé par la recherche d'un état proprioceptif.

Imaginé comme une peau mouvante liant le monde intérieur de la personne à la sonorité extérieure, l'objet établit une connexion bilatérale entre ces deux univers. À la fois émetteur et récepteur, il fait dialoguer l'infiniment petit et l'infiniment grand.

Dans ce cas, le designer peut être considéré comme un médiateur. Par l'expérience de l'objet, il propose à l'utilisateur de prendre conscience à la fois de son propre corps, mais aussi de l'environnement dans lequel il évolue.

L'approche expérimentale du design observé ici fait écho à ma façon de travailler. Guidé par les mots : projeter, matérialiser et expérimenter, j'articule ma pensée. Ces trois phases se répondent, elles agissent comme une boucle et créent un lien entre l'intuitif et le sensé. C'est en partant d'un imaginaire, en le matérialisant à l'aide de choses qui m'entourent puis en me nourrissant de l'expérience du réel, que je fais grandir la pensée par le souvenir sensible.

Ainsi, moi-même guidé par l'expérience de l'objet, je conçois le Design comme une pratique transversale qui propose à l'utilisateur de faire l'expérience de son propre corps et l'autorise à se souvenir de valeurs primordiales, primitives, parfois délaissées aujourd'hui.

L'expérience du corps par le design, d'objets « sensés », permettrait-elle de développer une écoute mutuelle, de soi, de l'autre, des autres ?

Bibliographie

- Pierre Bujeau, mémoire de fin d'études, ESADSE, 2013
- Cedric Brosseau, *Aisance Gestuelle et Expression musicale*, mémoire de fin d'études, CEFEDM 2008
- Claude Cadoz, *les nouveaux gestes de la musique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1999,
- John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : Le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La main courante, 2010
- Hubert Godard, « *Le geste et sa perception* », dans : Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Éditions Larousse, 1995
- Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, zones sensibles, 2013
- Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, Sillage, 2010
- Ezio Manzini, *La matière de l'invention*, Éditions du Centre Pompidou 1989
- Alessandro Mendini, *Écrits d'Alessandro Mendini : architecture, design et projet*, Les presses du réel, 2014
- Gérard Nicollet, *Chercheurs de sons : Instruments inventés, machines musicales, sculptures et installations sonores*, Éditions Alternatives, 2004
- André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Éditions Mouton Et Cie, 1968
- Bernard Sève, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, Éditions du Seuil, 2013
- Peter Szendy, *Prêter l'oreille : petite conférence sur l'écoute*. Éditions Bayard, 2017
- Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Parenthèses, 2006

Filmographie

- Thierry Demaizière *Relève : Histoire d'une création*, 2017, Film documentaire, 1 h. 50 min.
- Vincente Minnelli, *Ziegfeld folies*, 1946, Comédie musicale, 1 h. 57 min.
- Henry Codman Potter *Second chorus* 1940, Comédie musicale, 1 h. 24 min.

Documentaires

- Steven Artels, *Le cueilleur d'arbres*, Radio Télévision suisse, Reportage, www.youtube.com/watch?v=yCz3AmR4tMU
- Épisode *Tracks, Air guitar*, Arte, Reportage, www.dailymotion.com/video/x3ju89
- Épisode *Tracks, Guitar hero*, Arte, Reportage, www.youtube.com/watch?v=z_P1wBbN6tE
- Maro Chermayeff, *Soundbreaking*, Arte, Documentaire, www.creative.arte.tv/fr/series/soundbreaking
- Olivier Lemaire, *Let's dance*, Arte, Documentaire, www.creative.arte.tv/fr/series/lets-dance
- Thomas Roebbers et Floris Leeuwenberg, *FOLI: There is no, movement without rhythm*, Documentaire, www.thethird-eye.co.uk/there-is-no-movement-without-rhythm/
- Au milieu de l'orchestre*, Documentaire, www.youtube.com/watch?v=nSrzkHxC2X0

Webographie

Air guitar world championships
www.airguitarworldchampionships.com/

Cornucopie, the independent dance
<http://www.cornucopie.net/>

SOLSIRÉPIFPAN, premier homme-orchestre parisien
www.paris-a-nu.fr/solsirepifpan-premier-homme-orchestre-parisien-1810-1820/

La musique dans la préhistoire
www.hominides.com/html/dossiers/musique-prehistoire.php

L'instrument de musique : réflexions sur le geste, l'écoute et la création Jerrold Levinson methodos
www.journals.openedition.org/methodos/

Musical Labor Performed in Northwest Tanzania
www.folkways.si.edu/magazine-summer-fall-2014-musical-labor-performed-in-northwest-tanzania/article/smithsonian

Pixar one man band
www.pixar.com/one-man-band/

Yon Gondrong
www.fandalism.com/yongondrong/dqYh
www.youtube.com/watch?v=f6wWrZbrwY8

Émissions de radio

« *Atau Tanaka : je joue avec mes gestes* », émission, Arte radio, 2002
www.artradio.com/son/85/atau

« *John Cage, inventeur d'une musique inouïe* », émission, *Une vie une œuvre*, France Culture, 2016
www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/john-cage-inventeur-dune-musique-inouie-1912-1992

« *Le gai savoir - Hubert Godard* » émission, *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 2017
www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-hubert-godard

« *Les chercheurs de sons* », émission *Le Gant de toilette*, Radio Panik, 2017
www.radiopanik.org/emissions/le-gant-de-toilette/les-chercheurs-de-sons

« *Merce Cunningham* », émission, *Une vie une œuvre*, France Culture, 2016
www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/merce-cunningham-1919-2009

Remerciements

Merci à ma mère qui m'a appris à tenir debout.

Merci à mon père qui m'a transmis son amour de la musique.

Merci à Régine Chopinot qui me suit depuis cinq années, merci pour sa grande écoute, sa disponibilité et son soutien lors de l'écriture de ce mémoire.

Merci à Marie-Hélène Desestré d'avoir partagé ses connaissances, et de m'avoir orienté avec justesse.

Merci à Roland Cahen de m'avoir offert, le temps d'un déjeuner, une discussion autour de ce mémoire.

Triple merci à Benjamin Graindorge, Ronan et Erwan Bouroullec de me faire confiance et de m'accompagner dans mon projet de diplôme.

Merci à Éric Jourdan, Romain Mathieu, Tiphaine Kazi-Tani, Juliette Fontaine, Nicolas Picq et Christophe Marx, de m'avoir accompagné dans l'élaboration de ce mémoire.

Merci à Anouar Redjem-Cheibane, Flora Sider, Thomas Larbain, Lorie Bayen-El-Kaim, Laetitia Billot, Lauriane Carra, Esthelle Frois, Martin Sauvadet, Jean Wiedemann-Goiran et Christelle Perrin pour leur aide et leur incroyable drôlerie quotidienne.

Merci à Charlotte Levannier, d'être présente, et d'avoir pris le temps de corriger mes horribles fautes d'orthographe et ma syntaxe de l'enfer.

Imprimé sur les presses de l'ESADSE le 19 janvier 2018.

Typographie utilisée : DéjàVu Sérif

