



Plan National de Formation

Rendez-vous culturel et scientifique

Université de printemps d'histoire des arts

LE CORPS, ENTRE NATURE ET CULTURE

Vendredi 2 et samedi 3 juin 2017
Château de Fontainebleau – Festival de l'histoire de l'art

Le corps, l'espace, la scène. Spatialiser le corps sonore

Nadège Budzinski, professeure d'histoire des arts, formatrice pour l'académie de Créteil

La mise en lumière d'un corps peut se démultiplier à l'infini. Qu'il soit intégré à un espace scénique, architectural, urbain ou muséal, son positionnement questionne. Qui plus est, ces scénographies amènent à interroger le corps sonore. Entre jeu de miroir et de dédoublement, travestissement vocal, écho et spatialisation, que dévoilent ces représentations ?

Par ailleurs, comment cette expérience immédiate du corps peut-elle être appréhendée avec un jeune public.

La musique est par essence immatérielle et éphémère mais naturellement, elle émane de gestes corporels ou se matérialise à travers la voix. Pour autant, interroger la relation du corps humain sur scène ou dans l'espace à travers la musique n'est pas une question évidente pour le professeur de musique. Comme bien souvent, il est amené à adopter un positionnement différent car les entrées en Histoire des Arts, chronologiques ou thématiques, sont avant tout des entrées visuelles, plastiques. Aborder une thématique autour du corps, entre nature et culture, dévoilé, révélé, c'est assez spontanément aborder des domaines artistiques visuels. Comme la musique semble initialement se dérober, le professeur va donc être amené à envisager une posture différente

Visuellement, les gestes des musiciens se dévoilent volontiers sur scène, des musiciens instrumentistes virtuoses en particulier, incarnation du corps en mouvement. Ce pourrait être un premier fil conducteur envisageable que de travailler sur des gravures, des dessins, des petites statuettes de portraits à charge de musiciens. Berlioz, Franz Liszt ou Paganini, ces chefs d'orchestre ou virtuoses romantiques ont fait l'objet de nombreuses caricatures et l'étude de ces œuvres donnent à voir, par le jeu hyperbolique, des gestes que l'on peut faire observer, analyser aux élèves et ensuite confronter à des œuvres musicales. Se dévoilent ainsi l'évolution de la facture instrumentale ou la réception du public à travers les éléments caricaturés.

Cependant, pour nos élèves, le lien le plus évident entre corps et musique se personnifie dans la voix humaine. Depuis les plus petites classes de maternelles, et au cœur de la pratique musicale au collège, c'est cette émanation immatérielle du corps humain qu'ils apprennent à maîtriser à travers une posture, en apprenant à maîtriser leur souffle, la vibration de leurs cordes vocales. Un cheminement délicat et stimulant qui leur permet d'aboutir à une maîtrise de cette voix chantée qui leur impose aussi une mise à nu de soi-même. Chanter, c'est aussi une démarche corporelle intimidante car il leur faut en effet révéler aux autres une part intime de soi-même.

Voilà pourquoi j'ai privilégié des exemples choisis pour cet atelier de nature vocale car ils apparaîtront plus évidents et logiques avec des élèves de cycle 3 et cycle 4 ; mais la question du corps et du geste instrumental reste ouverte.

Autre possible qui aurait pu être développé et faire l'objet de cet atelier, celle de la codification des voix sur scène, dans le domaine de l'opéra. Chaque voix, chaque timbre et registre correspond assez spontanément à un personnage ; on peut facilement proposer des jeux d'association entre reconnaissance de voix, personnages et actions. Or, dans l'opéra, une codification se met en place qui n'existe pas nécessairement dans les autres genres vocaux. De même qu'il peut exister des canons dans la représentation du corps humain en peinture et en sculpture, de même des canons de timbres et de registres se mettent en place dans cet univers.

Mais il s'agit ici d'interroger avant tout la relation entre la musique et le corps dans un espace donné. Comme il nous fallait tisser des liens entre sculptures, musique et espace architectural, la question de la spatialisation sonore s'est donc finalement imposée, permettant des jeux de correspondance et de miroirs avec l'intervention de Claire Barbillon qui complète cet article.

I. Spatialisation de voix humaines : dialoguer avec un espace architectural ou scénique

A) Corps et espace architectural : les *cori spezzati*

Les compositeurs de la Renaissance ont tenté des expérimentations intéressantes entre espace architectural et musique. Ces expériences furent initialement menées à Venise dans la Basilique San Marco. Traditionnellement, les musiciens avaient l'habitude de se placer au cœur du transept, à proximité de l'autel, et l'écoute musicale proposée aux fidèles se trouvaient donc être frontale et émanait d'une unique source sonore. Les compositeurs vénitiens eurent l'idée d'utiliser l'espace architectural intérieur de la basilique pour réinventer cette disposition spatiale. Les tribunes, avec leurs multiples galeries et balcons, ont permises de répartir l'effectif vocal et instrumental en plusieurs petits groupes de musiciens. Ces *cori spezzati* formèrent ainsi des œuvres polychorales ce qui permit de multiplier les sources sonores et d'envelopper les fidèles dans un effet stéréophonique.

Lors des écoutes, une difficulté s'impose aux professeurs. Bien que les enregistrements récents soient de qualité, il est difficile de percevoir réellement (et uniquement par l'écoute) la disposition spatiale et les effets sonores qu'ils peuvent produire. Il semble donc logique de proposer aux élèves de tester quelques exercices de mise en espace pour qu'ils puissent par eux-mêmes ressentir les effets sonores induits : investir une salle de classe ; investir un espace au sein de l'établissement plus original, être dans un lieu clos ou un espace extérieur, concevoir un parcours musical.

Proposition d'écoute : extrait des *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli. *O quam suavis est*.

Les *Sacrae Symphoniae* est un regroupement de 16 pièces instrumentales et 45 œuvres vocales composées à l'époque où Giovanni Gabrieli était organiste à San Marco à Venise (poste occupé de 1585 à 1612), recueil publié en 1597.

« Quel esprit de suavité que le vôtre, ô Seigneur
Qui pour montrer jusqu'où va votre douceur pour votre fils,
Comblez de bien les affamés, avec le pain d'une suavité infinie que vous leur donnez du ciel,
Tandis que vous renvoyez vide les riches dédaigneux. »

En effet, comment le compositeur, par l'écriture musicale employée, réussit-il à renforcer le dispositif spatialisé des chœurs ?

Les élèves pourront percevoir l'écriture *concertato* : une écriture qui met en valeur la spatialisation par des jeux d'écho, de dialogues et d'imitations de natures différentes, telles des petits canons, des imitations espacées, des imitations plus resserrées, entrecoupées de passages plus homorythmiques (passages où toutes les voix chantent le même enchaînement rythmique, donc chantent ensemble les mêmes paroles) dans un jeu de contraste, d'opposition et de clair-obscur.

Il faudra prendre garde à ne pas présenter cette écriture musicale comme une innovation car l'art du contrepoint, fondé sur une écriture tantôt imitative, tantôt homorythmique, est un héritage très ancien, issu de l'ère médiévale. Cependant, son exploitation ici prend un sens nouveau de par sa combinaison avec le dispositif des corps spatialisés.

Les élèves pourront aussi repérer la présence d'instruments, ici dans cet enregistrement, des cornets à bouquins, des sacqueboutes et un orgue, qui participent à cette œuvre polychorale en doublant les parties vocales, selon une technique nommée « colla parte », là aussi très répandue à la Renaissance. La présence des instruments contribue grandement à jouer sur les effets de contrastes et la diversité des coloris musicaux qui s'entremêlent, aussi bien vocaux qu'instrumentaux, donne un éclat particulier à cette œuvre qui n'est pas sans rappeler la richesse de la palette des peintures et fresques vénitiennes sensiblement contemporaines.

La pratique des cori spezzatti est attestée dès le milieu du XVI^e siècle à Venise, et dont les principaux représentants furent Adrien Willaert, Andrea et Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi... tradition vénitienne qui circulera et s'installera progressivement dans les foyers européens, ce dont témoigne André Maugars dans sa *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* en 1639 :

« Pour vous faire mieux comprendre cet ordre, je vous en donneray un exemple, en vous faisant une description du plus célèbre et du plus excellent concert que j'aye ouy dans Rome la veille et le jour de Saint Dominique, en l'église de la Minerve. Cette église est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevez des deux costez du maistre Autel, où l'on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef il y avoit huit autres chœurs de musique, quatre d'un costé et de quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut [des estrades de 2,50 à 3m], éloignez de pareille distance les uns des autres, et se ragardans tous. A chaque chœur il y avoit un orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne faut pas s'en estonner puisque on peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçaurait-on trouver deux de mesme ton. Le maistre compositeur battoit la principale mesure dans le premier chœur, accompagné des plus belles voix. A chacun des autres il y avoit un homme qui ne faisoit autre chose que de jeter les yeux sur cette mesue primitive, afin d'y conformer la sienne ; de sorte que tous les chœurs chantoient d'une même mesure, sans traisner. Le contrepoint de la musique étoit figuré, rempli de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du premier chœur faisoit un récit, puis celui du 3^e, du 4^e ou du 10^e respondoit. Quelquefois, ils chantoient duex, trois, quatre ou cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitoient chacun à leur tour à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battoient l'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. [...] Il faut que je vous avoue, que je n'eus jamais un tel ravissement. [...] Dans les Antiennes, ils firent encore de très belles symphonies, d'un, de deux ou trois Violons avec l'Orgue, et de quelques Archliuths jouans de certains airs de mesure de ballet, et se respondans les uns aux autres.

Quant à la musique instrumentale, elle étoit composée d'un orgue, d'un grand clavessin, d'une lyre, de deux ou trois violons et de deux ou trois archiluths. Tantost un violon sonnoit seul avec l'orgue, et puis un autre respondoit : une autrefois, ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instruments reprenoient ensemble. »

Ce témoignage permet de mieux visualiser comment les voix des chanteurs pouvaient être spatialisées, doublées par des ensembles instrumentaux, exploitant l'architecture ici de l'église de la Minerve proche du Panthéon de Rome, jouant aussi bien sur une disposition spatiale horizontale et verticale, complexifiant ainsi considérablement l'interprétation des œuvres jouées.

B) Corps et espace scénique : mise en scène d'opéras

Dès la naissance de l'opéra, la question de la spatialisation des voix sur scène s'est posée. En étudiant la table des instruments qui accompagne l'édition de la partition de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) et en complétant cette étude par les didascalies, on présume que cette favola nécessitait un double ensemble instrumental (des didascalies tels que « à droite et à gauche » ou « placé devant et placé derrière ») et que ce double ensemble permettait de créer des jeux de spatialisation sur scène et de dialogue entre les instruments inclus dans l'espace scénique et ceux qui étaient hors scène. Etudier la scénographie permet donc d'aborder cette question avec les élèves.

Par exemple, le début de l'acte IV du *Trouvère* de Giuseppe Verdi, de 1851, se prête à cette approche. Plusieurs personnages sont sur scène et les didascalies indiquent leurs positionnements respectifs sur l'espace scénique : l'héroïne Léonora doit être placée au premier plan, au pied d'une tour dans laquelle son amant Manrico est enfermé ; on ne devine la présence visuelle du héros qu'à travers les barreaux d'une fenêtre de cette tour, en hauteur. Derrière Léonora, en arrière plan, passe un cortège de moines qui chantent un *miserere*, chant qui donne la tonalité de cette scène sombre où les personnages sont confrontés à la mort prochaine de Manrico, capturé par son rival politique et amoureux.

Quelle mise en scène est ici exploitée pour éclairer cette disposition spatiale souhaitée par le librettiste et le compositeur ? Quelle écriture musicale permet de mettre davantage en valeur cet agencement ?

Certaines mises en scène sont très respectueuses des indications du livret comme celle de Teo Otto qui opte pour une reconstitution historique (costumes, décors qui renvoient à l'Espagne du XVI^e siècle du livret). L'éclairage y est limité pour recréer une scène nocturne ; Léonora se tient au premier plan, adossée à un rocher qui symbolise le pied de la tour, passe derrière elle le cortège des moines, au second plan et émergeant des coulisses, seule la voix de Manrico se manifeste.

Verdi va accentuer cette disposition spatiale en dressant trois portraits musicaux, trois états psychologiques face à la mort.

Ainsi, le chœur des moines, exclusivement masculin, chante a cappella ; seule la cloche scande le glas des morts. En revanche, le chant de Léonora, est complété par le tutti orchestral alors que le trouvère Manrico est accompagné par la sonorité aérienne et fragile d'une harpe. Si le chant des moines est recto tono, sur une corde de récitation, celui de Léonora, d'un ambitus très large, est totalement haché, entrecoupé de silences, parfois proche du cri, suivant une ligne mélodique descendante, à l'image de sa détresse et de ses sanglots. S'y oppose celui de Manrico, puissant, serein et lumineux, symbolisant l'acceptation de sa condamnation. Cette différenciation musicale de chaque chant contribue à mieux percevoir et souligner la disposition spatiale souhaitée. L'exercice pourra donc se prolonger en cours avec des études comparatives d'autres mises en scène, et peut

volontiers se combiner avec l'étude de la question limitative de Terminales qui concerne actuellement la question de la scénographie.

II. Spatialisation des voix humaines : jouer sur l'illusion sonore

Comme nous l'avons remarqué, l'écriture musicale va permettre de renforcer, voire de se substituer à un dispositif spatialisé.

A) Jouer sur les intensités sonores et les effets d'écho

Le compositeur peut disposer de plusieurs techniques d'écritures simples et efficaces qui vont lui permettre d'engendrer des mirages sonores, de donner une impression d'espace.

Œuvre proposée : acte III, Premier tableau, *La légende de la cité invisible de Kitège et de la vierge Fevroniya*, Rimsky Korsakov, 1904.

Dans cette scène, le prince Vsevolod quitte la ville avec sa milice car la ville de Kitège est envahie par les Tatars et le prince doit aller les combattre ; il sait cependant que c'est un combat désespéré car les forces sont trop inégales. Ils font leurs adieux en quittant progressivement la ville. Les didascalies indiquent l'éloignement progressif souhaité : « ils passent l'enceinte.... Derrière les murs.....plus loin ». C'est une chanson populaire ; ce choix renvoie au contexte historique et esthétique en Russie avec la volonté de mettre en valeur le patrimoine musical national russe et de se détacher de l'influence de la musique européenne occidentale.

Comment Rimsky-Korsakov procède-t-il pour créer cette chimère musicale ?

De forme strophique, chaque répétition varie par son intensité. Si visuellement le public peut voir la milice s'éloigner et disparaître en coulisses, les élèves pourront aisément percevoir ce mouvement visuel car les chanteurs procèdent simplement à un decrescendo progressif pour donner l'illusion de cet éloignement. Le decrescendo d'intensité est doublé par un decrescendo orchestral car tout s'achève sur un solo de flûte et une mélodie à nue des violoncelles.

L'écho est un autre procédé déjà évoqué et dont de nombreux compositeurs se sont emparés. Par exemple, Berlioz, dans sa *Symphonie Fantastique* de 1830, véritable manifeste du romantisme musical français, emploie cette écriture au début du 3^e mouvement. Cela se justifie par le programme qui accompagne ce mouvement. En effet, Berlioz signe ici la première manifestation du « genre instrumental expressif », synthèse entre l'univers de l'opéra et le genre symphonique. Il a clairement explicité sa démarche dans le prologue de cette symphonie qui est intégré à un programme signé de sa main et qui donne aux spectateurs des éléments pour mieux comprendre le sens de cet univers musical, qui sans le secours des paroles, renvoie cependant à une histoire.

Œuvre : *Scène aux champs*, 3^e mouvement, *Symphonie Fantastique*, 1830, Berlioz.

Extrait du programme concernant le 3^e mouvement

« Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence... »

Comment Berlioz parvient-il à styliser ce chant pastoral ? Comment s'y prend-il pour recréer l'éloignement spatial des deux pâtres ?

Le compositeur débute ce mouvement par un double solo de hautbois et de cor anglais, instrument de la même famille, dans une écriture monodique, dénudée, sans aucun accompagnement si ce n'est quelques ponctuations en pizzicati des cordes. C'est le hautbois qui est le plus éloigné ; il peut d'ailleurs être placé en coulisses mais le plus souvent, il joue simplement pianissimo alors que le cor anglais joue dans une nuance beaucoup plus forte. Le jeu d'intensité est doublé par l'écriture en écho, puisque le hautbois répète à l'identique les phrases musicales du cor anglais.

Deux procédés complémentaires offrent des prolongements pédagogiques simples à mettre en place avec les élèves pour tester là encore des jeux de lointain ou de proximité, de circulation du son pour jouer à des effets de trompe oreille à partir du corps sonore.

B) Faire appel à la lutherie électronique

Après la seconde guerre mondiale, un intérêt recrudescant s'est manifesté pour les effets de spatialisation car cette période historique voit l'émergence de la musique électroacoustique. Cette nouvelle voie offre des potentialités aux compositeurs jusqu'alors inaccessibles.

Écoute : *Mortuos Plango, vivos voco* de Jonathan Harvey, 1980.

L'œuvre musicale est une pièce électroacoustique fondée sur l'interaction sonore entre la voix d'un jeune garçon et le son de cloches d'église. Cette combinaison sonore a été souhaitée et expérimentée par Harvey à la suite d'une expérience dans la cathédrale de Winchester. Il y entendit les voix des enfants de la chorale de cet édifice religieux se mêler aux tintinnabulements des cloches de la cathédrale. Pour recréer ce phénomène sonore et sa spatialisation, le compositeur a employé une lutherie électronique.

Par quels procédés le compositeur est-il parvenu à restituer cette expérience sonore et musicale ?

La combinaison sonore entre la voix du garçon et le son de la cloche joue sur le contraste et la complémentarité. Pour les sonorités de cloches, le compositeur a distingué et consigné deux sons différents : un coup isolé et une volée de coups. La voix de l'enfant (le fils du compositeur) a été parallèlement enregistrée à 5 reprises, en recto tono, sur une dédicace en latin inscrite sur l'une des cloches de l'édifice religieux (« Je compte les heures qui s'enfuient ; je pleure les morts et j'appelle les vivants à la prière. »). Harvey a aussi réalisé des enregistrements uniquement de voyelles ou de consonnes ou de diphtongues. C'est ce matériau brut qui est ensuite retravaillé et combiné en studio. De plus, pour renforcer les impressions de spatialisation et donner l'illusion à l'auditeur d'être placé à l'intérieur de la cathédrale et presque virtuellement sous la cloche, Harvey a exigé un positionnement spécifique des hauts parleurs, placés aux quatre angles de la salle de concert.

Conclusion : à la recherche de salles modulables

Si la confrontation avec un espace scénique ou architectural a suscité l'imagination créatrice des compositeurs pour jouer avec le corps sonore, et si la lutherie électronique a ouvert depuis les années 1950 de nouvelles potentialités pour renouveler les approches en la matière, il est aussi intéressant de remarquer que de manière concomitante, les architectes ont commencé à concevoir pour les salles de concert de nouvelles distributions des espaces intérieurs, à l'image de la Philharmonie de Berlin de Hans Scharoun ou de celle toute récente à Paris signée par Jean Nouvel. L'aspect modulable, capable de s'adapter aux nouvelles spatialisations inventées par les compositeurs, est mis à l'honneur comme en témoigne la salle de concert modulable de la Cité de la musique conçue par Christian Portzamparc. Ce sont donc, dans une certaine mesure, les architectes qui eux-mêmes s'adaptent aux nouvelles exigences de certaines œuvres musicales contemporaines.