

Concert rock et théâtralité: *Secret World Live* de Peter Gabriel

Ariane Bercier

Thèse présentée à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme
de maîtrise ès arts en théâtre

Département de théâtre
Faculté des arts
Université d'Ottawa

©Ariane Bercier, Ottawa, Canada, 2016

REMERCIEMENTS

Je tiens profondément à remercier ...

... ma directrice, Mme Louise Frappier, pour sa patience, sa rigueur, sa disponibilité, son dévouement, et surtout pour tous les conseils et les corrections qui m'ont permis de me dépasser, même lorsque je croyais avoir donné le meilleur de moi-même.

... mes évaluateurs, Dr. Daniel Mroz et Dr. Anne-Marie Ouellet, pour leurs précieux conseils et commentaires.

... le corps professoral du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa pour les discussions qui ont permis de faire évoluer mon sujet.

... Mme Lori Burns, pour m'avoir permis de faire une étude dirigée sous son aile, me permettant ainsi de mieux comprendre le milieu musical et la musique rock. Merci de ta confiance et de m'avoir donné les outils pour expliquer mon sujet à ceux qui ne sont pas des experts en musique.

... Mahalia et Ian, mes collègues de maîtrise, qui ont traduit ou corrigé mes documents à remettre en anglais, autant dans ma thèse que dans mes cours à la maîtrise.

... mes camarades à la maîtrise, Isabelle, France, Stéphanie Kim, Charlotte, Marc et André pour leur écoute, leur compréhension et toutes les fois où ils m'ont prêté leur sagesse et leur expérience, me permettant de rester saine dans cette grande aventure.

... mes amis Francis, Émilie, Stephie et Frédérique qui ne sont pas à la maîtrise mais qui m'ont périodiquement demandé des nouvelles de mon progrès, me supportant à chaque étape.

... Finalement, mais non le moindre, ma famille, particulièrement Simon, Ginette, Gérald, Etienne, Annick, Steve, Guylaine et Marc. Sans vous et votre soutien, votre encouragement, votre amour, votre patience et votre foi indéfectible en moi, je n'aurais jamais pu terminer cette maîtrise.

RÉSUMÉ

Les recherches actuelles sur les rapports entre théâtre et musique dans une perspective interartistique sont très peu développées et les études théâtrales portant sur un corpus musical populaire, plus spécifiquement sur la théâtralité du concert rock, sont presque inexistantes. Cette thèse de maîtrise, qui portera sur un cas de figure précis, a pour objectif de développer les recherches sur la théâtralité des concerts de musique populaire et, plus particulièrement, de brosser les contours d'un genre scénique que nous désignons comme étant le « concert rock-théâtral », caractérisé par une utilisation importante de procédés théâtraux et dramatiques, telles que la narrativité, la figuration et la représentation. Pour ce faire, nous avons choisi comme objet d'étude le concert *Secret World Live* de Peter Gabriel (1993), par le biais d'une captation vidéo, mis en scène avec la collaboration de Robert Lepage. Dans un premier chapitre, il s'agit de présenter un survol historique du genre rock, selon une perspective permettant de souligner l'évolution spectaculaire, performative et théâtrale de cette forme scénique. C'est à partir du rock progressif, suite à l'apparition de l'album concept, que l'on remarque l'influence du théâtre sur les performances scéniques des artistes. Le deuxième chapitre a pour objectif l'analyse des chansons du concert de 1993 de Peter Gabriel *Secret World Live*, afin d'y repérer les marques de théâtralité. Le dernier chapitre a pour objet l'analyse du spectacle lui-même et examine dans quelle mesure les thèmes des chansons sont « représentés » sur scène, et si les différentes composantes du concert (jeu de l'acteur, élaboration de personnages, décor, accessoires, éclairage, projections vidéos, etc.) participent de l'élaboration d'une fable scénique.

ABSTRACT

Interdisciplinary research on the relationship between theatre and music is currently underdeveloped; studies on the corpus of popular music, specifically that of rock concerts, are virtually nonexistent in theatre studies.

My objective in this Master's thesis is to further the research on the theatricality of popular music in concert. I use Peter Gabriel's *Secret World Live* concert which was directed in collaboration with Robert Lepage, as a case study (1993, accessed via video recording), through which I define the components of a scenic genre I term "rock-theatre," which is characterized by the use of dramatic and theatrical devices such as narrative, embodiment, and performance.

In the first chapter, I present a historical survey of the rock genre's evolution as it developed its sense of spectacle, performativity, and theatricality from a design perspective. With the emergence of progressive rock and the resulting development of the concept album, we begin to see a theatrical influence on rock artists' concert performances. The second chapter analyzes the songs in Peter Gabriel's 1993 concert *Secret World Live*, in order to identify the signs of theatricality. In the final chapter I analyze the performance itself, particularly how the themes of the songs are "represented" onstage, as well as seeing how the various elements of the concert (the actor's performance, the development of characters, set, props, lighting, video projections, etc.) contribute to the development of a theatrical plot.

TABLE DES MATIÈRES

Page de titre.....	i
Remerciements.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
INTRODUCTION	1
État présent de la recherche.....	3
Originalité de la thèse et choix du corpus.....	12
Cadre théorique.....	16
Le concert rock-théâtral: définition opératoire.....	21
Méthodologie.....	22
Présentation des chapitres.....	25
CHAPITRE UN – Une histoire scénique du rock en accéléré.....	27
Prémisse au rock : histoire de la musique populaire	28
Une évolution musicale et performative, de l'audio au concert.....	30
Vers un concert rock-théâtral.....	32
Un croisement entre deux arts qui ne date pas d'hier.....	37
Et Peter Gabriel dans tout ça? La place de cet artiste dans le genre rock.....	41
Pourquoi <i>Secret World Live</i> ?.....	44
CHAPITRE DEUX- Analyse poétique et dramaturgique des chansons du concert.....	47
Une théâtralité d'intentions	47
<i>Secret World Live</i> : quinze chansons ou quinze histoires	49
L'énonciation.....	57
Les thèmes des chansons.....	65
<i>Secret World Live</i> : Un titre qui en dit long.....	65
L'intimité.....	66
Intériorité et extériorité.....	67
Le passage de la noirceur à la lumière.....	68
Les relations interpersonnelles.....	70
Communication.....	71
La quête de l'amour et de la sexualité.....	72

La solitude.....	73
Le motif de l'eau.....	74
Conclusion.....	75
CHAPITRE TROIS- Le concert <i>Secret World Live : narration, figuration et</i>	
<i>représentation</i>	76
Un monde fictif sur la scène.....	76
Un jeu «mimétique».....	77
Des personnages fictifs.....	79
Le rapport entre texte et mise en scène.....	85
La représentation: l'élaboration d'un univers de fiction par la scénographie.....	92
Sculpter l'espace par l'éclairage.....	96
La représentation par la projection vidéo et les effets spéciaux.....	101
La représentation d'un temps fictif sur la scène.....	107
La narrativité : une fable scénique.....	108
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	120
ANNEXES	136
Annexe A- Liste des musiciens du concert et leurs instruments.....	136
Annexe B- Liste des chansons du concert et leur durée.....	137
Annexe C- Tableau évolutif du concert en images et en mots.....	138

Introduction

Le caractère interartistique de la scène contemporaine est indéniable¹. En effet, les disciplines artistiques sont perméables et s'influencent les unes les autres. Or, cet aspect interartistique des arts de la scène, c'est-à-dire la relation qui existe entre les arts lorsque ceux-ci se côtoient dans la même œuvre², ne reçoit pas autant d'attention qu'il le devrait. En fait, les études sur celui-ci se limitent souvent aux rapports entre la danse et le théâtre, ou encore aux rapports entre ce dernier et les arts visuels. Plus spécifiquement, les recherches sur les rapports entre le théâtre et la musique ne se sont développées que très récemment, et elles ont surtout porté sur la présence et l'importance de la musique et du son au théâtre. Ainsi, bien que ces analyses soient de plus en plus en vogue³, elles ont presque toujours été abordées en s'attardant sur la présence de la musique dans le théâtre, alors que peu d'études

¹ Patrice Pavis, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p.13-27. Patrice Pavis désigne le phénomène interartistique comme « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation ou de la *performance* » (p.14). Marie-Christine Lesage, quant à elle, définit celui-ci comme étant une discipline qui témoigne d'une tentative de désigner des créations artistiques polymorphes que l'on peine à enclore dans un seul champ artistique. (« L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registre*, n°13, 2008, p.11.

² Vassilena Kolarova, « Le phénomène interartistique », *Sémiotica*, n°180, 2010, p.19-45.
Marie-Christine Lesage, op.cit., p.11-34.

³ En effet, de plus en plus d'études ont été faites sur la présence de la musique ou du son au théâtre. Voir en particulier les travaux de l'équipe de recherche sur le son menée par des chercheurs canadiens et internationaux (2008-2013), dont Jean-Marc Larrue et Madeleine Mervant-Roux. Cette équipe a organisé deux colloques sur le son au théâtre (l'un à Paris et l'autre à Montréal) en plus de publier plusieurs études sur le sujet, telles « Le son au théâtre I – Le passé audible », *Théâtre/Public*, numéro 197, septembre 2010 et « Le son au théâtre II – Dire l'acoustique », *Théâtre/Public*, numéro 199, mars 2011, en collaboration avec Chantal Guinebault-Slamovicz. De plus, Laurent Feneyrou a édité un recueil d'articles intitulé *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. Voir aussi les travaux de Jean-Paul Quéinnec, tel « Une pensée en action du son au théâtre », dans *Literatura: Teoria, Historica y Critica- ¿Qué teatro pensar? ¿Qué pensar del teatro?*, dirigé par Víctor Viviescas, Septembre 2011, Vol. 13 (1), URL: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23663/38910> .. Plusieurs études indépendantes ont aussi été effectuées sur le sujet : voir Mohamed Garfi, *Musique et spectacle- le théâtre lyrique arabe- Esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, Harmattan, 2009, 502 pages), Banoun Bernard, « Brecht et la musique au théâtre, entre théorie, pratique et métaphores » dans *Études Germaniques*, s.l., Klincksieck, n°250, 2008, 329 pages ; Daniel Deshay, « Le son du théâtre, un espace tactile », dans *Théâtre/Public* 197, 2010, p.20-23 et Chris Salter « Dramaturgie du son », dans *Théâtre/Public* 197, 2010, p.73-75.

ont été publiées sur le phénomène inverse⁴. Plus spécifiquement, les études sur la théâtralité du concert de musique (et en particulier du concert de musique populaire), sont très peu nombreuses⁵.

Cette thèse de maîtrise cherche à combler en partie cette lacune : l'approche interartistique semble particulièrement pertinente dans le cas des concerts rock car ceux-ci ont une propension à utiliser des composantes visuelles, technologiques (projections, éclairages, etc.) et autres (mise en scène, jeu de l'acteur, costumes, etc.), qui évoluent en collaboration pour former un tout. De plus, la musique et le théâtre, en particulier, partagent un même vocabulaire. Ces deux arts emploient en effet une terminologie similaire : on y fait référence au rythme, à des mouvements, à des montées dramatiques, à l'écoute, au dialogue, au chant, au chœur, à la répétition, etc. Même si le fait de partager un même vocabulaire et des concepts nomades⁶ ne signifie rien de substantiel sur les liens à faire entre les deux arts (après tout, une expression telle que *théâtre militaire*, qui désigne une stratégie militaire, renvoie à une réalité très éloignée du théâtre), l'utilisation des mêmes termes ouvre cependant la porte à l'analyse conjointe de disciplines qui peuvent s'avérer davantage liées qu'elles ne le paraissent à première vue.

⁴ Ou lorsqu'elle le font, les objets analysés sont souvent l'opéra et la qualité théâtrale de la musique classique ou de spectacles dits hybrides (où la musique ne devient qu'un élément parmi d'autres). Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.27.

⁵ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular music*, S.L., the University of Michigan Press, 2006, 259 p.

Stéfan Cédilot, *All I Want is U2 : le théâtral, le performatif et le spectaculaire dans le concert rock*, Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction d'Alain Fournier, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 90 p.

⁶ Frédéric Darbellay (éd.), *La circulation des savoirs: interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Berne, Peter Lang, 2012, p.13-14. Les concepts nomades sont des concepts et des méthodes qui circulent, s'échangent, s'empruntent, se transfèrent et se transforment d'une discipline à l'autre.

Il s'agira donc de se pencher sur l'influence du théâtre sur le concert de musique populaire, en particulier le concert de musique rock, une forme scénique qui présente des frontières poreuses, prédisposant à l'osmose artistique.

État présent de la recherche

Bien que le nombre d'études sur le sujet de la théâtralité de la musique soit limité, certaines se sont tout de même penchées sur la théâtralité du concert de musique en général⁷, en se concentrant principalement sur les concerts de musique classique ou l'opéra. Parmi ces ouvrages, deux études ressortent : celle de Plana et Sounac, *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, ainsi que celle de Feneyrou, *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation*.

Dans leur ouvrage, Muriel Plana et Frédéric Sounac, affirment d'emblée que «la fusion entre musique et théâtre n'aura [jamais] lieu. Aucun principe supérieur, synthétique, pas même le *Drame*, ne les absorbera, n'aboutira à leur dissolution⁸». Ainsi, les deux entités artistiques sont toujours identifiables, ce qui signifie que l'on peut déceler le théâtre dans la musique, et vice-versa. Cette relation dialogique entre théâtre et musique est d'ailleurs le sujet de l'ouvrage selon un « point de vue où l'hétérogénéité entre les arts demeure, fait question ou conflit, et engendre, justement, un plaisir esthétique autre⁹». La visée de cet ouvrage collectif, divisé en neuf sections principales, ou thématiques, constituées d'articles, d'entretiens, d'analyses et de commentaires, est donc de déterminer quels sont les techniques

⁷ Laurent Feneyrou (éd.), *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 846 pages.

Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.9-27.

⁸ Ibid., p.9.

⁹ Ibid., p.11.

et les moyens, artistiques ou autres, mis en œuvre « aussi bien dans le texte que dans la partition, dans la représentation théâtrale que dans l'interprétation musicale, tant chez l'auteur et les compositeurs que chez les interprètes¹⁰», qui témoignent de l'interaction entre les deux arts. Le collectif a aussi pour objectif d'identifier à quelles traditions historiques, esthétiques, politiques, philosophiques ou idéologiques ces arts appartiennent. L'ouvrage aborde donc les deux côtés de la médaille, en s'attardant tout autant sur les formes théâtrales qui empruntent des éléments à la musique ou qui ont une structure musicale, telles les pièces de Fernando Arrabal, que sur les formes musicales (comme le concert instrumental et l'opéra) empruntant des éléments caractéristiques du théâtre¹¹.

Selon Muriel Plana et Frédéric Sounac, le théâtre «se réfère à l'espace [...] et au texte¹²», ce qui signifie que le théâtre s'adresse principalement au sens de la vue. Cette conception du théâtre s'appuie sur la définition, paraphrasée par Sounac et Plana, qu'en donne Denis Guénoun, selon lequel, «pour qu'il y ait théâtre, [il faut] qu'il y ait mise en scène de quelque chose, mise en place d'une relation entre un texte et un espace¹³». La musique, quant à elle, serait plutôt liée au temps et au non-verbal, elle serait un art qui parlerait davantage au sens de l'ouïe. L'ouvrage cherche donc à découvrir comment sont mobilisés le corps, l'espace, le temps et le texte dans les deux disciplines artistiques ainsi que les modulations de ces quatre éléments lorsque les disciplines sont jumelées dans une même

¹⁰ Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), op.cit., p.12.

¹¹ Bien que les auteurs envisagent l'opéra comme une forme musicale empruntant au théâtre, nous sommes d'avis que le théâtre est dominant dans cette forme spectaculaire. D'ailleurs, le dictionnaire de la langue française Le Robert micro, édition de poche dirigé par Alain Rey en 1998, donne une définition de l'opéra qui vient soutenir cette position, c'est-à-dire qu'on le définit comme un ouvrage dramatique mis en musique, composé de récitatifs, d'airs, de chœurs et parfois de danses avec accompagnement d'orchestre. (p. 908).

¹² Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), op.cit., p.16.

¹³ Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé/poche, 1998, p.26 et p.31, paraphrasé par Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.16.

performance. Ainsi, les auteurs du collectif abordent autant la question du son et de la musique dans des œuvres cinématographiques, théâtrales et autres, que la mise en scène de la musique. L'ouvrage de Plana et de Sounac se penche entre autres sur le caractère « théâtral » de la musique majoritairement instrumentale et des partitions ainsi que sur les enjeux esthétiques qui ont été soulevés par les œuvres du siècle dernier. Ainsi, il est mentionné dans l'introduction que l'objectif de l'ouvrage est de découvrir dans quelle mesure la musique peut être intrinsèquement théâtrale. Plana et Sounac déclarent ainsi que la musique en soi est théâtrale lorsqu'elle prescrit un certain type de réaction chez l'auditeur, lorsqu'elle «jou[e] sur les conventions spatiales.¹⁴» Cette création d'espaces sonores et scéniques (dans l'imagination des auditeurs) se produit dans les partitions, lorsque la pièce de musique utilise la répétition de motifs, mais également lors du concert, par exemple par la réquisition du compositeur ou du chef d'orchestre que certains instruments jouent hors scène.

Ainsi, pour le concert instrumental de musique, sans spécification de temps ni de lieu, trois tendances confirment la présence de cette théâtralité. La première, se divisant en deux éléments, est premièrement le simple fait de jouer de la musique sur une scène, puisque l'action seule de présenter un concert de musique implique une mise en scène et une intention de créer un spectacle. En effet, les concerts de musique sont des représentations très codifiées, et le caractère spectaculaire de ces derniers les lie au théâtre par la simple représentation. De plus, ce qui fait en sorte que la performance musicale ait un caractère théâtral est la modification des codes de la représentation en utilisant des conventions plus théâtrales ce qui trouble ainsi les attentes du public. La deuxième tendance, quant à elle, se manifeste lorsque l'insertion de paroles dans un concert de musique purement instrumental

¹⁴ Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), op.cit., p.24.

rapproche la musique (perçue comme un mode de langage ou de communication autosuffisant) du théâtre, lequel repose davantage sur le texte et la parole. Finalement, la troisième tendance, que l'on peut observer dans les concerts de musique instrumentale, est l'apparition de modèles hybrides où la musique devient un matériau secondaire, une « vision esthétique, où l'appariement plus ou moins aléatoire joue un grand rôle [postulant] un avènement du sens non par filiation (continuité, construction) mais par "contamination"¹⁵». L'ouvrage explique que ce type de spectacle repose sur des « "rencontres" non essentielles, et voulues comme telles, entre œuvre musicale (dont la forme même peut être altérée, fragmentée) et les dimensions de l'espace (importance du lieu, souvent la nature), visuelles (peinture, calligraphie, projections), corporelles (danse, acrobatie, contorsionnisme, actionnisme), etc. ¹⁶». Les auteurs donnent comme exemple le spectacle « *Coda* (2004) de François Tanguy, [qui] devient une expérience sensorielle où le texte n'est plus qu'un prétexte musical¹⁷».

Cet ouvrage collectif a le mérite d'identifier des procédés qui confèrent une certaine théâtralité aux performances musicales et à des spectacles hybrides, procédés mis en œuvre par les concertistes et identifiés par les musicologues contemporains. Bien que cette étude ne traite pas du concert de musique populaire, on peut imaginer que certains des procédés dont il est question et mentionnés plus haut sont mis à contribution dans ces derniers, comme, par exemple, la répétition de motifs créant des espaces sonores et scéniques.

Le recueil intitulé *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XX^e siècle* et dirigé par Laurent Feneyrou cherche aussi à analyser un objet musical « non-

¹⁵ Muriel Plana (éd.), Frédéric Sounac (éd.), op.cit., p.27.

¹⁶ Ibid., p. 27.

¹⁷ Ibid., p.117.

populaire »: l'opéra. Ce collectif aborde ce genre spectaculaire sous l'angle thématique (de façon non chronologique) et selon une approche multidisciplinaire. Les textes évoquent, entre autres, les réinventions de l'opéra au cours du vingtième siècle, réinventions initiées par des emprunts à Vsevolod Meyerhold et Bertolt Brecht, deux artistes et théoriciens du théâtre qui ont révolutionné la scène théâtrale au début du vingtième siècle en mettant à l'avant-plan la musique au théâtre¹⁸. Dans la première section du collectif, intitulée « Dramaturgies musicales et scénographies », la dramaturgie musicale est définie comme l'instauration d'un lieu, sonore ou scénique, où la musique peut s'exprimer, c'est-à-dire signifier quelque chose¹⁹. L'ouvrage en entier se penche sur la dramaturgie de l'opéra, laquelle est autant basée sur le texte et la scène que sur la musique, et a comme objectif de déterminer en quoi consiste cette dramaturgie. Feneyrou aborde la question de la théâtralité de l'opéra en s'intéressant à l'inclusion de paroles, à l'élaboration d'un espace de fiction sur scène et à la création de personnages dans le spectacle. Ainsi, certains opéras se fondent sur une fable déjà établie, alors que d'autres créent une nouvelle histoire, ce qui a pour effet la modification de leur mode de réception et d'analyse dramaturgique. En effet, dans le cas de l'élaboration d'une nouvelle histoire, «une nouvelle perception de l'œuvre musicale est exigée car la dramaturgie ne se situe plus là où le spectateur la rencontrait habituellement, il faut la chercher aux confins des silences, des non dits, des absences ou des "non-compréhensions" et de la confrontation de la musique aux mots²⁰», comme dans les œuvres de Schönberg.

¹⁸ Laurent Feneyrou (éd.), op.cit., p.18 et 45.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Guilhem Souyri, « Laurent Feneyrou (éd.), Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX e siècle, Paris, La Sorbonne, coll. série esthétique, n° 7), 2003, 846 p. », Filigrane [En ligne], Traces d'invisible, Comptes rendus de lecture, Mis à jour le 30/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=115>

Les deux ouvrages que nous venons d'évoquer portent sur l'aspect théâtral des performances musicales, mais ils n'abordent toutefois pas la théâtralité du concert de musique populaire, et en particulier du concert rock. D'autres études (très peu nombreuses, cependant) portent directement sur ce corpus. Elles privilégient l'analyse de la performance, en se concentrant principalement sur le caractère complexe de l'identité incarnée par l'artiste populaire sur scène, parfois appuyée par une approche historique du rock, comme nous le verrons plus loin. Ces études se penchent sur la question de la performativité, en particulier celle du genre, pendant et hors de la prestation scénique.

Le mémoire de maîtrise de Stéfán Cédilot, intitulé *All I Want is U2 : le théâtral, le performatif et le spectaculaire dans le concert rock*, est divisé en trois chapitres référant chacun aux trois notions théoriques évoquées dans le titre. Cédilot s'est surtout intéressé aux concerts du groupe de musique U2 (bien qu'il mentionne également plusieurs autres artistes), qui sont abordés selon une approche historique, c'est-à-dire que l'auteur tente de situer les performances du groupe dans l'histoire du rock. La visée de Cédilot est de déterminer dans quelle mesure les termes « performance », « théâtralité » et « spectaculaire », qui proviennent d'une discipline autre que la musique, peuvent être pertinents pour l'analyse du spectacle rock et plus particulièrement ceux du groupe U2. Pour Cédilot, ces trois notions « sont indissociables, les unes des autres²¹ », elles sont complémentaires²² dans le contexte du concert rock. Cédilot définit la théâtralité en se référant aux travaux de Josette Féral, laquelle mentionne la fonction spectatorielle du théâtre (celui-ci est d'abord quelque chose qui est vu). Il emprunte également à Féral l'idée que la théâtralité renverrait à plusieurs procédés permettant au spectateur de la reconnaître, soit le « décor, [les] costumes et, sans doute celui

²¹ Stéfán Cédilot, op.cit., p.2.

²² Ibid., p.2.

qui occupe la plus grande place dans l'analyse de la théâtralité chez les théoriciens du théâtre, le jeu de l'acteur.²³» Cédilot s'attarde d'ailleurs, dans son mémoire, à ce dernier élément, (le jeu de l'acteur) auquel il consacre une grande part de ses analyses. Il affirme que «le degré de jeu [...] et d'émotion²⁴» des artistes du rock varie d'un artiste à l'autre. Il se penche sur la question de l'incarnation d'un personnage en lien avec le type de jeu adopté, en se référant à l'échelle de Kirby²⁵. Cédilot mentionne ainsi, avec raison, que la «manipulation de l'image et l'utilisation de la personnification ont eu pour effet de conférer de la théâtralité aux spectacles de U2²⁶», mais il affirme que ces procédés ne sont, en fait, qu'une part de quelque chose de plus grand, soit l'aspect spectaculaire du concert, lequel est créé en déjouant l'horizon d'attente du spectateur.²⁷ Certaines innovations techniques en son, projection et vidéo, également, « ont pu d'abord dépasser, ensuite graduellement nourrir l'horizon d'attente du spectateur, et avoir un effet spectaculaire²⁸». Cédilot décrit cet effet spectaculaire, en se basant sur la définition qu'en donne Picon-Vallin, comme étant ce «qui produit un effet choc visuel, auditif, émotionnel²⁹», mais il prend soin d'ajouter que ces effets doivent être « en rupture avec l'horizon d'attente du spectateur.³⁰» L'effet théâtral dans le concert rock serait donc spectaculaire en soi puisqu'il surprend, ne fait pas partie des composantes de base du concert, alors que l'aspect spectaculaire sert souvent «à rehausser la

²³ Ibid., p.5

²⁴ Stéfán Cédilot, op.cit., p.6

²⁵ Michael Kirby, «On Acting and Not-Acting», chapitre dans *Acting (Re)Considered*, sous la direction de Phillip B.Zarrilli, Londres et New York, Routledge, 1995.

²⁶ Stéfán Cédilot, op.cit., p.28. Notons que l'auteur précise aussi la fonction du décor théâtral dans le concert rock (bien qu'il ne parle pas des décors dans ses analyses sur la théâtralité) : il s'agit d'un décor qui est «utilisé ostensiblement comme dispositif théâtral et non dans le seul but d'orner la scène [et ayant] une fonction narrative dans le spectacle» (p. 6).

²⁷ Ibid., p.31

²⁸ Ibid., p.36.

²⁹ Béatrice Picon-Vallin, «Le spectaculaire de masse du théâtre au cinéma (Eisenstein dans le contexte théâtral soviétique)» dans *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, cité dans Stéfán Cédilot, *All I Want is U2 : le théâtral, le performatif et le spectaculaire dans le concert rock*, Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction d'Alain Fournier, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, p.29.

³⁰ Stéfán Cédilot, op.cit., p.29.

performance de l'artiste³¹». En s'appuyant sur les propos de Josette Féral, l'auteur définit d'ailleurs le performatif comme ce qui est «impossible à reproduire exactement dans les moindres détails [...] à cause du facteur humain.³²» Pour Cédilot, certaines actions performatives, aussi, permettent de dépasser « l'horizon d'attente du spectateur en allant au delà de sa préconception du spectacle qu'il [va] voir³³». L'auteur donne pour exemples la performance de Bob Dylan au Newport Folk Festival de 1965 ainsi que de nombreuses actions performatives tirées des concerts de U2, conçues pour étonner et même choquer le public. En bref, ce mémoire constitue un apport indéniable à la problématique de la théâtralité, du spectaculaire et du performatif dans le concert rock, même si l'on pourrait peut-être reprocher à l'auteur de s'être attardé, en ce qui concerne la dimension théâtrale, un peu trop exclusivement sur la question du personnage (par l'analyse du jeu et du non-jeu et de l'utilisation du costume, en recourant à l'échelle de Kirby) et d'avoir, par le fait même, négligé d'autres aspects spécifiquement théâtraux du concert rock.

Un deuxième ouvrage abordant directement la théâtralité, ou plutôt la représentation théâtrale de l'artiste dans le concert rock, est digne de mention : il s'agit de *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music* de Philip Auslander³⁴. Ce volume se penche en effet sur les concerts rock, plus particulièrement sur le genre *glitter / glam rock*³⁵, dont le chef de file incontesté est David Bowie³⁶. Cette étude, qui aborde la théâtralité et le genre dans le *glam rock*, observe les moyens visuels et sonores par lesquels les artistes du *glam rock*, tels que David Bowie, Suzi Quatro, Marc Bolan et Bryan Ferry, affirment leur *persona*,

³¹ Ibid., p.2.

³² Stéfán Cédilot, op.cit., p.46.

³³ Ibid., p.45.

³⁴ Philip Auslander, op.cit., 259 p.

³⁵ Les deux appellations font référence au même genre rock.

³⁶ Philip Auslander, op.cit., 259 p.

en mettant l'accent, tout particulièrement, sur la voix, les costumes et les mouvements des artistes. Philip Auslander traite aussi dans son ouvrage des notions de performance de soi, d'identité du genre et d'identité sexuelle. Ainsi, dans un chapitre consacré à David Bowie, l'auteur décrit les spectacles de cet artiste du point de vue de l'analyse de la performance (qui est toujours abordée selon l'angle du spectateur). Il mobilise les concepts de *persona* («the performer's self-presentation³⁷») et de personnage («a figure portrayed in a song text³⁸»), inspirés de la définition qu'en donne Simon Frith³⁹, pour analyser l'identité incarnée par Bowie sur scène et hors scène⁴⁰. Il démontre que les «personnages» de Bowie, parce que ce dernier les incarne même hors de ses concerts, dans la sphère publique, lors d'entrevues ou ailleurs, relèvent davantage de sa *persona* que de la sphère mimétique⁴¹. Ainsi, le personnage, chez Bowie, aurait une fonction plus performative que théâtrale. Auslander souligne aussi que David Bowie alterne entre personnages et *personae* au cœur d'un même concert, au lieu de miser sur une seule *persona* ou une seule *personnalité* (c'est-à-dire la vraie personne derrière le masque de l'artiste, «the performer as human being⁴²») reconnaissable⁴³, en utilisant des voix et/ou des accents différents, des pronoms personnels changeants (le narrateur de ses chansons parle parfois au «je» et parfois au «il») et en poussant les limites du genre et de la sexualité dans ses personnages sur scène. Enfin, Auslander mentionne aussi plusieurs techniques visuelles par lesquelles David Bowie affirme ses *personae*, en mettant l'accent, particulièrement, sur la présence d'éléments liés à

³⁷ Philip Auslander, op.cit., p.4.

³⁸ Ibid., p.4.

³⁹ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p.205 et 212 cité dans Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular music*, S.I., the University of Michigan Press, 2006, p.4.

⁴⁰ Philip Auslander, op.cit., p.5-6.

⁴¹ Ibid., p.4.

⁴² Ibid., p.4.

⁴³ Ibid., p.106.

la science-fiction⁴⁴. Les autres chapitres de l'ouvrage abordent diverses techniques utilisées par d'autres artistes pour se représenter sur et hors la scène, sans que celles-ci ne soient reliées à la notion de théâtralité (par exemple, par l'étude du genre et de la sexualité de la *persona* des artistes).

L'ouvrage d'Auslander a le mérite d'avoir mis en lumière le caractère complexe de l'identité ou des identités incarnée(s) par l'artiste de musique rock sur scène, par le recours à des notions relevant des études sur la performance. Elle ne traite toutefois pas d'autres aspects relatifs à la théâtralité des concerts rock, tels que l'élaboration d'un espace fictif sur scène ou la construction d'une fable.

Ainsi, du point de vue de la théâtralité du concert rock, les études d'Auslander et de Cédilot se concentrent surtout sur l'analyse du personnage (ou de l'identité incarnée par l'artiste sur scène), c'est-à-dire sur la dimension la plus visiblement théâtrale des performances de certains artistes rock, et ce, en s'appuyant principalement sur les théories sur la performance. D'autres aspects de la théâtralité du concert rock ont été par le fait même négligés. Cette thèse de maîtrise cherchera donc à approfondir les éléments laissés pour compte par ces études, tels que la dimension narrative ou thématique que présentent certains concerts rock, ainsi que l'instauration d'un monde fictif sur scène par le biais d'une scénographie et d'une fable.

Originalité de la thèse et choix du corpus

Les rapports entre musique populaire et théâtre ayant été peu étudiés, comme nous venons de le constater, cette thèse de maîtrise, qui portera sur un cas de figure précis, a pour

⁴⁴ Dans *Space Odity*, entre autres, et par sa représentation de lui-même, liée à cette thématique de la science-fiction, sur scène: «Bowie's alien persona was emblematic of his bi-sexual alienation from the heterosexual male-dominated world of rock music». Philip Auslander, op.cit., p.132.

objectif de développer les recherches sur la théâtralité des concerts de musique populaire et, plus particulièrement, de brosser les contours d'un genre scénique que nous proposons de désigner comme étant le « concert rock-théâtral⁴⁵ », caractérisé par une utilisation importante de procédés théâtraux.

Tout en tenant compte des recherches qui ont été faites sur le caractère spectaculaire et performatif du concert rock, nous nous pencherons sur la théâtralité de cette forme scénique en nous appuyant sur l'analyse dramaturgique du spectacle étudié.

De plus, comme les différents genres de musique populaire, tels que le pop, le country ou le rock, ont d'abord et avant tout été catégorisés en fonction de leurs éléments musicaux et sonores, et non pas en fonction des performances scéniques⁴⁶, cette thèse tentera de remédier à l'absence de classification distinguant les différents types de performances musicales, en proposant de définir un genre scénique précis, le « concert rock-théâtral ».

Cette thèse de maîtrise vise donc à explorer l'hypothèse selon laquelle le concert rock-théâtral, en tant que forme scénique, présente des marques de théâtralité lorsqu'il

⁴⁵ Notons que Bracewell (Michael Bracewell, «U2 and Rock Music as Spectacle», dans Diana Scrimgeour (éd.), *U2 Show*, Londres, Orion, 2004.) a utilisé avant nous l'expression « rock theatre » en affiliant ce dernier au théâtre audiovisuel. Pour lui, le "rock theatre" se définit par l'influence d'un vaste éventail de médias différents, de l'art visuel au monde publicitaire, à l'opéra et au cinéma, sur la performance scénique. L'auteur note aussi que U2 réinvente le concept. Auparavant, le rock cherchait surtout à faire des "bombastic attempts at heroism", sauf pour quelques exceptions dont le rock progressif, qui expérimentait avec la technologie bien avant U2, et Pink Floyd, aussi tôt que le début des années soixante, qui empruntait déjà au théâtre audiovisuel. Finalement, Bracewell aborde les productions de U2 qui cherchent, d'abord et avant tout, à élever l'expérience musicale des spectateurs lors des concerts. Malgré que l'expression de Bracewell et la nôtre peuvent être affiliées parce qu'elles se ressemblent, la définition donnée par Bracewell comporte plusieurs différences avec la nôtre, qui ne se limite pas uniquement à l'utilisation de médias sur scène.

⁴⁶ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, *Rock and Roll, It's History and Stylistic Development*, Seventh Edition, Upper Saddle River, Pearson, 2013, 437 pages. * Bien que les auteurs ne mentionnent pas directement ce que je viens de dire, leurs descriptions des genres musicaux se limitent à l'aspect sonore.

« organise une action, ordonne un espace et une temporalité, invente des personnages [bref] obéit à une dramaturgie.⁴⁷ »

Ainsi, il s'agira de cerner les éléments relatifs à la théâtralité dans le concert rock-théâtral et non pas uniquement ce qui fait de ce dernier un événement spectaculaire ou performatif. Pour ce faire, nous avons choisi comme objet d'étude l'un des concerts de Peter Gabriel, car il s'agit de l'un des artistes marquants de la musique populaire contemporaine dont les concerts nous semblent emblématiques de cette catégorie particulière de concert rock que nous désignons par l'expression « concert rock-théâtral ». En effet, dans les concerts de Peter Gabriel, beaucoup d'éléments de la mise en scène semblent converger vers une théâtralité.

Parmi tous les spectacles de Peter Gabriel, plusieurs raisons justifient le choix de *Secret World Live*⁴⁸ pour cette étude. Ce concert, disponible sur captation vidéo, nous semble inclure de nombreux éléments qui se retrouvent épars dans plusieurs concerts de ses contemporains. En d'autres mots, le spectacle emploie, à différents degrés, une multitude d'éléments théâtraux que beaucoup d'autres artistes emploient de façon plus isolée.⁴⁹ Selon ses propres mots, Gabriel a voulu, avec ce spectacle, faire du « ambitious rock theatre⁵⁰ » en utilisant des procédés théâtraux, afin de fusionner le monde du théâtre et celui de la musique rock, comme en témoigne le documentaire qui accompagne l'enregistrement dvd du

⁴⁷ Joseph Danan. *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010, p.49.

⁴⁸ *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. Il est aussi possible de voir le concert dans son entièreté sur youtube, au lien suivant: https://www.youtube.com/watch?v=p_QwA2IXK5U

⁴⁹ Ainsi, David Bowie utilise les costumes, les personnages et les décors, Green Day utilise encore à ce jour l'album concept, plusieurs autres artistes utilisent des thématiques récurrentes et globales dans leurs concerts. Gabriel, quant à lui, emploie toutes ces techniques, à des degrés divers, dans un seul et même spectacle.

⁵⁰ « The making of Peter Gabriel's Secret World Live Film » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes.

concert⁵¹. Il précise aussi vouloir créer une atmosphère et être intéressé par «the rock music performance as a form of theatre⁵²». C'est d'ailleurs pourquoi *Secret World Live* est le premier spectacle où il a sollicité la collaboration d'un artiste de théâtre réputé internationalement, Robert Lepage.

Cette thèse vise ainsi à explorer les orientations esthétiques théâtrales privilégiées par Peter Gabriel et son co-metteur en scène, Robert Lepage, dans le concert rock *Secret World Live* et à voir comment il est possible, grâce à ces éléments, de catégoriser le concert rock-théâtral selon ses spécificités performatives et selon la façon dont sont agencées les caractéristiques théâtrales du concert.

Ainsi, cette thèse cherche à prouver que la présence, à divers degrés, d'éléments théâtraux dans certains concerts de musique rock est suffisamment importante et a un impact assez important sur l'évolution globale du concert pour donner lieu à un type spécifique de concert rock, le « concert rock-théâtral ».

Nous chercherons en particulier à démontrer que la théâtralité du concert rock-théâtral se manifeste par l'instauration d'un monde fictif sur la scène, régi par la présence d'un fil narratif, ou d'une fable, surplombant le concert, de même que par la présence de personnages, « qui empruntent tout autant à la personnalité de l'interprète qu'au monde imaginaire⁵³ », ainsi que par le biais de l'éclairage, des accessoires, des costumes et du décor.

⁵¹ « The making of Peter Gabriel's *Secret World Live* Film » op.cit.

⁵² Kimi Kärki. « Chapter 16- Turning the Axis: The Stage Performance Design Collaboration between Peter Gabriel and Robert Lepage », dans Michael Drewett, Sarah Hill et Kimi Kärki. *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up*, Farnham (Angleterre), Ashgate Publishing Limited, série Ashgate Popular and Folk Music, 2010, p.226. (Traduction libre: « Dans les performances musicales du rock comme un style ou une forme de théâtre »)

⁵³ Barbara Métais-Chastanier. « Écriture(s) du cirque : Une dramaturgie? », dans *Agôn, Cirque et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308#tocfrom1n3 (consultée le 29 septembre 2015).

Cadre théorique

Il va de soi que cette thèse de maîtrise convoquera le concept théorique de « théâtralité », bien qu'il soit difficile de le définir clairement. Pourtant, il est possible de dire qu'un événement est théâtral ou qu'un spectacle est plus théâtral qu'un autre. Or, comment détermine-t-on le niveau de théâtralité d'un spectacle par rapport à un autre? Les définitions proposées par les chercheurs, bien qu'intéressantes à plusieurs égards, sont souvent lacunaires, trop inclusives ou trop restrictives, et elles ont «quelque chose de mythique, de trop général, voire d'idéaliste et d'ethnocentriste⁵⁴». De fait, il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui, dans un événement, relève de la « performance » ou de la « théâtralité ». En fait, ce qui rend les concepts de théâtralité et de performance difficiles à définir, c'est que

les effets [convoqués par l'un et l'autre] ne s'excluent [pas] mais coexistent, se chevauchent ou s'emboîtent et souvent même se cachent : ils ne constituent donc pas des modèles clairs facilement isolables mais plutôt des accents s'articulant, d'une part, autour des effets de représentation plus ou moins en conformité avec les attentes convenues de la pratique historique du théâtre, [...] comme effet-reconnaissance et effet-naturalisme, et, d'autre part, autour de l'effet-présentation, autrement dit, du fait du corps dansant, de sa matérialité, toujours susceptible de reconversion.⁵⁵

Dans son *Dictionnaire du théâtre contemporain et de la performance*, Patrice Pavis relève toutefois plusieurs éléments qui opposent ces deux concepts. Alors que l'un, le théâtral, serait associé aux notions d'esthétique, de représentation, de mimésis, de discours et de texte, d'acteur, de personnage et de mise en scène, la performance, quant à elle, se baserait surtout sur des notions liées à l'anthropologie, au processus, à la présentation (et non la représentation), à l'intensification, à la présence, au corps, au *performer*, à la *persona* et à la production⁵⁶. Selon Françoise Boudreault⁵⁷, qui s'est penchée sur la théâtralité dans les arts du cirque, cette dernière permettrait de dépasser la simple démonstration, athlétique,

⁵⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2012, p.358.

⁵⁵ Michel Fèvre. *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p.143.

⁵⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p.175.

⁵⁷ Françoise Boudreault, « Acrobatie aérienne et théâtralité », dans *L'Annuaire théâtral*, 2002, no 32, p.75-92.

musicale ou autre, et de présenter un tableau basé sur une fable, une émotion, une idée, bref, un numéro complet formant une représentation. C'est là où se situerait la différence fondamentale entre théâtralité et performance : celle-ci cherche à impressionner, à donner à voir et répond à des critères commerciaux, artistiques et autres, alors que la théâtralité dépasse la «démonstration⁵⁸» au profit du sens et d'une esthétique globale. Ainsi, plusieurs artistes de musique populaire utilisent des effets spéciaux spectaculaires, de la danse et des costumes éblouissants lors de leurs performances. Si l'on s'appuie sur les définitions que nous venons d'évoquer et qui distinguent les deux concepts de performance et de théâtralité, ces éléments utilisés par les artistes, telles la pyrotechnie et la danse, appartiendraient plus souvent qu'autrement à la sphère de la performance puisque les artistes convoquent ces procédés afin d'impressionner le public, de rendre la performance mémorable. Pourtant, certains éléments peuvent appartenir aux deux catégories, performance et théâtralité, tels que les costumes. Dans ces cas particuliers, ce n'est pas l'élément analysé mais sa fonction qui peut permettre de déterminer s'il s'agit d'un appui à la performance ou à la théâtralité. Ainsi, si le costume donne l'occasion d'en mettre "plein la vue", de surprendre ou d'ajouter du "punch" au concert, comme c'est souvent le cas avec Lady Gaga, Mylène Farmer et Diane Dufresne, il nous semble alors pencher davantage du côté de la performance que de la théâtralité. Or, ce même élément relève de la théâtralité lorsqu'il ne cherche pas seulement à amplifier l'effet spectaculaire, mais sert un but au delà de lui-même, comme par exemple lorsque le costume contribue à l'élaboration d'un personnage et permet l'évolution d'une fable. Il est donc possible que le costume (de même que le personnage) ait une fonction simultanément performative et théâtrale. D'ailleurs, Kirby dit à ce sujet que le jeu est

⁵⁸ Terme emprunté à la définition de Boudreault employé plus haut, même si la performance ne se limite pas, au sens strict, à une démonstration. (p.83)

«caractérisé par la feinte, la simulation, la représentation et la personnification, alors que son contraire serait dénué de ces caractéristiques, comme c'est souvent le cas dans la danse⁵⁹», ce qui corrobore cette idée. Il ajoute aussi que le degré de jeu de l'artiste est variable d'un concert à un autre. Ainsi, comme le souligne Cédilot, le point exact où se situe un performeur sur l'échelle de Kirby dépend de plusieurs facteurs, dont le lieu et le contexte physique. Le costume, évidemment, a plus de pouvoir symbolique dans le contexte d'une performance, mais l'identification dépend du degré avec lequel ce symbole externe est renforcé par le comportement de l'acteur. Kirby parle de la matrice symbolique (*symbolized matrix*) pour désigner un acteur qui ne joue pas mais dont le costume représente quelque chose ou quelqu'un. On parlerait ensuite de jeu reçu (*received acting*) quand il y a assez de références externes pour identifier un personnage et un contexte même si l'acteur agit de façon *ordinaire*, comme c'est le cas de n'importe quel figurant qui se contente de traverser un décor. Le jeu simple (*simple acting*) peut servir à désigner à la fois un acteur qui fait semblant sans émotion ou encore s'il utilise une émotion qui lui est réelle, sans lien avec un personnage. L'émotion serait donc ce qui distingue le jeu du non-jeu, ce qui implique aussi qu'il est possible de jouer sans bouger. Pour simplifier, Kirby oppose "I am this thing" à "I am doing these movements"⁶⁰.

Les réflexions de Kirby sur le jeu révèlent ainsi qu'un même élément scénique (que ce soit le costume ou le personnage, bien que cela pourrait tout autant être le cas de l'éclairage et des autres signes de la représentation) peut servir différents objectifs et être utilisé à divers degrés sur la scène, signifiant ainsi des choses différentes selon chaque

⁵⁹ Michael Kirby, op.cit., dans Stéfan Cédilot, op.cit., p.5.

⁶⁰ Stéfan Cédilot, op.cit., p.5-6.

situation, et parfois même simultanément, ce qui fait en sorte que la théâtralité est un concept mouvant et modulable.

De manière plus évidente, la théâtralité est ce qui renvoie au théâtre, à « une essence du théâtre⁶¹ » ou à une qualité de celui-ci, bref à ce qui « est spécifiquement théâtral⁶² ». Ainsi, pour Patrice Pavis, la théâtralité est la qualité de ce qui est théâtral. Cette définition souligne le fait qu'il est possible de reconnaître de la théâtralité dans un événement *a priori* non théâtral. Pavis mentionne aussi que le théâtral est ce « qui concerne le théâtre, qui s'adapte bien au jeu scénique (ex : une scène très visuelle dans un roman)⁶³ » ou encore, plus « péjorativement [, un] effet artificiel et affecté, jugé peu *naturel*⁶⁴ ». Pavis affirme qu' « au lieu d'aplatir le texte [...], la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'en appréhender la théâtralité⁶⁵ ». La théâtralité est alors à chercher dans l'assemblage des matériaux scéniques et dans la façon dont ces matériaux interagissent et travaillent ensemble pour transposer visuellement la fable.

Quant à Josette Féral, elle abonde dans le même sens que Bernard Dort⁶⁶ lorsqu'elle affirme que l' « intention de l'artiste, de même que la capacité de [celui-ci] de sémiotiser [donnent place aux] conditions préalables à l'émergence de la théâtralité [comme]

⁶¹ Expression utilisée par Françoise Boudreault (op.cit. p.75) en s'inspirant des définitions populaires de la théâtralité selon Roland Barthes (*Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964), Josette Féral (« La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral », dans *Poétique*, 1988, septembre, p. 347-361.), Yves Thoret (1993), Patrice Pavis (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996) ou Anne Ubersfeld (*Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, 1996).

⁶² Patrice Pavis, op.cit., 2012.p.358.

⁶³ Ibid.,p.357.

⁶⁴ Ibid.,p.357.

⁶⁵ Ibid., p.358.

⁶⁶ Pour Bernard Dort, la dramaturgie est, plus précisément, « une conscience et une pratique. La pratique d'un choix responsable [et une] décision de sens. (Bernard Dort dans Marion Boudier. Alice Carré. Silvain Diaz. Barbara Métais-Chastanier. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.20.)

processus.⁶⁷ » Ces propos laissent entendre que la théâtralité naîtrait d'abord d'une intention.

Roland Barthes, quant à lui, propose de la théâtralité une définition encore plus précise :

la théâtralité[,] c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁶⁸

Ainsi, pour Barthes, la théâtralité englobe toute les facettes liées au spectacle de théâtre, tous les signes de la représentation (costume, décor, jeu, éclairage, etc.), à l'exception du texte dramatique. Muriel Plana et Sounac affirment, quant à eux, que « l'action théâtrale est investissement d'un espace.⁶⁹ » En fait, comme le souligne Alain Girault, « le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler « théâtre » [...] est le suivant : [...] la constitution d'un monde « fictif » sur la scène [...] et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de « communication » entre l'acteur et le spectateur.⁷⁰ » Cette définition place la construction d'un monde fictif, d'un espace théâtral et d'un temps diégétique au centre de la notion de théâtralité. Pour Alain Rey, également, la théâtralité repose sur une « construction spectaculaire et une fiction [...] représentée⁷¹ ». Pour Girault et Rey, la théâtralité et la construction d'un monde imaginaire sont donc indissociables.

Finalement, la théâtralité, pour Didier Plassard impliquerait les notions de narrativité, (c'est-à-dire l'élaboration d'une histoire, constituée d'événements et d'actions), de figuration (ou l'élaboration de personnages fictifs) et de représentation, au sens de mimésis (soit l'imitation d'actions, mais par le moyen du jeu et de la mise en scène)⁷².

⁶⁷ Françoise Boudreault, op.cit., p. 80.

⁶⁸ Roland Barthes. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.41.

⁶⁹ Muriel Plana, (éd.). SOUNAC, Frédéric Sounac (éd.), op.cit., p.24.

⁷⁰ Alain Girault. «Deux Timon d'Athènes », *Théâtre/public : Texte et théâtralité*, n° 5-6, juin 1975, p.14.

⁷¹ Daniel Couty et Alain Rey (éd.). *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p.185.

⁷² Didier Plassard, «Le Postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction», *Prospero European Review- Theatre and Research*, URL: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1> ,

Dans le cadre de cette thèse, la notion de théâtralité renverra à la fois à l'idée d'intentionnalité de l'artiste (Féral), à la dimension sémiotique du spectacle scénique (Barthes) et au caractère fictif de ce qui est élaboré dans un espace donné (Girault et Rey) par l'utilisation de procédés liés aux notions de figuration, de narrativité et de représentation (Plassard). Cette conception de la théâtralité pourra recouper aussi, sans s'y limiter, la notion de dramaticité, qui «rend compte de la tension des scènes et des épisodes de la fable vers un dénouement (catastrophe ou résolution comique) et qui suggère que le spectateur est captivé par l'action⁷³».

Le concert rock-théâtral: définition opératoire

Cette recherche repose sur l'hypothèse qu'un type particulier de concert rock s'est développé dans l'histoire du rock : un genre scénique qui, en plus des composantes générales du concert rock, serait également marqué par une dimension théâtrale importante. Comme en témoignent les recherches d'Auslander et de Cédilot, le concert rock possède en effet des caractéristiques qui en font une forme scénique spectaculaire et performative. À la lumière des travaux de ces chercheurs, nous proposons la définition opératoire suivante du concert rock : il s'agirait d'un genre spectaculaire, scénique et performatif intrinsèquement interartistique⁷⁴ qui reposerait sur des composantes musicales et instrumentales rock (les partitions, le rythme et tempo, la tonalité majeure ou mineure, un volume élevé, l'utilisation d'instruments spécifiquement liés au genre rock, tels que la guitare électrique ou le clavier électronique), poétiques (le texte des chansons, l'emploi de figures de style, etc.), thématiques (le propos traité dans ces chansons), techniques (l'utilisation de l'éclairage,

traduit du texte original en Portugais «O pós-dramático, ou seja, a abstracção», publié dans *Sinais de cena*, n°18, Lisbonne, décembre 2012, 7 pages.

⁷³ Patrice Pavis, op.cit., 2012, p.102.

⁷⁴ Les arts convoqués varient entre musique, poésie (dans la forme des chansons), théâtre, art visuel, danse, etc.

l'emploi d'effets spéciaux qui ont pour but d'impressionner et de surprendre les spectateurs, telle la pyrotechnie) et performatives (par le biais de la danse, du mouvement et du positionnement des musiciens), ayant pour objectif d'impressionner un public nombreux, de le divertir et de lui présenter un spectacle mettant à l'avant-plan de la musique rock originale. Or, nous proposons l'hypothèse que le « concert-rock théâtral » contiendrait, en plus de ces éléments, d'autres caractéristiques qui en feraient une forme scénique particulière : des composantes scénographiques (décors, éclairage, projections vidéos ainsi que l'utilisation d'ombres chinoises) servant toutes à sculpter un espace fictionnel sur la scène, dramatiques (personnages, fable et thèmes unifiant le concert) et intentionnelles (le concert rock-théâtral se fonderait ainsi sur l'intention de l'artiste de livrer un message, de donner un sens particulier au concert ou de communiquer une idée ou un thème particulier, d'une manière théâtrale).

Méthodologie

D'un point de vue méthodologique, cette étude reposera sur une analyse poétique et dramaturgique des chansons du spectacle *Secret World Live* de Peter Gabriel, puis de l'analyse de la fable scénique de ce dernier.

Il s'agira de repérer l'utilisation de procédés théâtraux, dramatiques ou non, dans le spectacle à l'étude. Concrètement, la recherche cherchera à cibler les composantes d'une théâtralité qui serait intrinsèque à cette catégorie de concert que nous qualifions de «rock-théâtral», telles que la création d'un espace scénique fictif par le biais d'actions montrées (représentation), par la présence d'un personnage mimétique incarné (figuration), et par l'instauration d'une ou de plusieurs fable(s) scénique(s) (narrativité).

Ainsi, il s'agira d'analyser les «textes» du concert, tels que les paroles des diverses chansons et les discours introductifs, de même que la dramaturgie scénique, (scénographie, costumes, jeu, éclairage et multimédias (vidéos, ombres chinoises et projections)). Le concert rock-théâtral sera donc appréhendé sous l'angle de la dramaturgie par le biais de diverses notions, comme celles de fable (aristotélicienne ou brechtienne) et de personnage (et ses avatars), d'espace et de temps (dramatiques et scéniques).

Cette thèse de maîtrise convoquera également des notions de poésie lyrique afin d'analyser l'énonciation du discours. La construction de chansons relève, en général, de la poésie lyrique, «c'est-à-dire [d']une poésie d'expression personnelle vouée à l'épanchement de la sensibilité [...] identi[fi]ée par] une énonciation en première personne et [par] un contenu affectif⁷⁵». Ainsi, puisque plusieurs chansons utilisent le pronom personnel «je», il s'agira de voir si ce «je» est caractérisé similairement d'une chanson à l'autre et si celui-ci peut conférer une théâtralité au concert, en ajoutant à l'énonciation des marques d'un personnage fictif, vivant une situation fictive.

Nous réfèrerons aussi au concept de fable afin de déterminer dans quelle mesure les chansons qui composent le spectacle renvoient à une « histoire ». De plus, nous convoquerons la fable pour l'analyse de la représentation dans sa globalité par la notion de la fable scénique, en tenant compte de tous les éléments de la représentation. Nous convoquerons également la notion dramaturgique de personnage, en analysant entre autres

⁷⁵ Laurent Jenny, *La Poésie*, Genève, Édition Ambroise Barras, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html#elbiblio> .

comment celui-ci sert la fable et en déterminant la part de «fiction» dans l'identité incarnée par l'artiste sur scène⁷⁶.

Finalement, nous ferons également usage des notions d'espace et de temps, éléments importants dans la construction d'une théâtralité. Ces notions nous permettront ainsi de nous pencher entre autres sur les décors, l'utilisation de la lumière et des multimédias et l'utilisation du son, en vue de déterminer dans quelle mesure ils participent de l'élaboration d'un monde fictif sur scène. Ainsi, si le texte est envisagé comme un matériau parmi tant d'autres, selon les principes de la dramaturgie plurielle⁷⁷, l'éclairage, les projections et surtout le son (ou plutôt la musique) prennent dès lors davantage d'importance, et servent eux aussi de matériaux qui donnent sens au spectacle et qui permettent de créer un univers fictionnel sur la scène. L'analyse de ces matériaux s'avère donc nécessaire puisque chacun d'eux, qui évoluent souvent en parallèle et quelquefois en chassé-croisé, qui s'appuient ou se contredisent, a sa propre dramaturgie et génère son propre sens, contribuant ainsi à la polysémie du spectacle.

L'une des difficultés de l'analyse des concerts réside dans le fait qu'ils émettent, tout comme les spectacles de danse, « plus de signaux que de signes⁷⁸ », ce qui signifie que la communication n'est pas « directement traduisible [...], interprétable [mais qu'elle] s'ouvre à la multiplicité des interprétations.⁷⁹ » Les corps des artistes et le son des instruments évoquent des émotions chez les spectateurs qui ne sont pas directement traduisibles. Dans le

⁷⁶ Sur ce point, nous nous appuyons également sur les recherches d'Auslander autour de la notion de *persona* ainsi que sur les recherches de Cédilot se référant à l'échelle de Kirby pour évaluer le degré de mimétisme du jeu de l'artiste sur scène.

⁷⁷ Marion Boudier. Alice Carré. Silvain Diaz. Barbara Métais-Chastanier. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.41. * La dramaturgie plurielle existe « du moment que le texte littéraire n'en est pas l'armature principale »⁷⁷ et que « se côtoient une variété de genres ».

⁷⁸ Sophie Guhéry. « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », dans *L'Annuaire Théâtrale*, n°36, automne 2004, p.48.

⁷⁹ *Ibid.*, p.48.

cadre de cette thèse, l'analyse sémiotique du spectacle à l'étude permettra ainsi d'interroger la complémentarité ou le caractère contradictoire des divers éléments scéniques mis en œuvre dans l'élaboration du spectacle.

Pour finir, il est important de souligner que l'analyse de *Secret World Live* se fera par le biais d'une captation vidéo⁸⁰. Nous sommes conscientes du fait que cette méthodologie comporte ses limites puisque le spectateur n'a accès qu'aux images auxquelles les producteurs ont donné priorité et non pas à la globalité de l'expérience « live ». Cependant, puisque Gabriel a lui-même choisi les images et les séquences à mettre à l'avant-plan et a aussi décidé de l'emplacement des caméras lors de la captation, celle-ci a, du moins, l'avantage de mettre en relief les éléments du spectacle qui étaient fondamentaux pour ses créateurs.

Présentation des chapitres

L'objet à analyser est en premier lieu un spectacle de musique dans lequel vient s'incruster de la théâtralité. Il ne faut donc pas oublier les origines musicales du corpus à l'étude. Dans un premier chapitre, il s'agira donc de présenter un survol historique du genre rock, selon une perspective permettant de souligner l'évolution spectaculaire, performative et théâtrale de cette forme scénique. En d'autres mots, il s'agira de repérer l'apport de certaines innovations technologiques dans l'évolution du concert rock, telles que l'album concept, les technologies de diffusion et certaines technologies scéniques, en nous concentrant sur la naissance et le développement du concert rock progressif, puisque ce genre rock incarne un point tournant dans l'histoire de la performance scénique du rock.

⁸⁰ *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], op.cit.

Ce survol historique permettra de situer Peter Gabriel dans le développement du courant rock. Bien que cet artiste n'ait pas été le premier à déployer de nouvelles techniques sur scène, il demeure emblématique de la vague des artistes du rock progressif de la fin des années soixante et de la décennie soixante-dix⁸¹, et même avant-gardiste sur certains aspects précis, tels que l'inclusion d'une trame narrative dans un concert, la collaboration avec un metteur en scène professionnel et l'intention affichée de créer un rock « théâtral ». De plus, sa propension à l'utilisation de technologies visuelles (des projections, plusieurs méthodes d'éclairage, des ombres chinoises, etc.) permet d'autant plus d'envisager ce concert avec des outils provenant du théâtre, comme nous le verrons dans les chapitres deux et trois.

Les deux derniers chapitres seront consacrés à l'analyse du concert *Secret World Live* en vue d'en repérer les composantes qui relèvent de la théâtralité, en nous appuyant sur la définition opératoire du concert rock-théâtral que nous proposons plus haut. Tout d'abord, dans le deuxième chapitre, il s'agira de faire l'analyse poétique et dramaturgique des chansons du concert. Nous nous intéresserons d'abord aux propos des créateurs, Peter Gabriel et Robert Lepage, afin de comprendre leurs objectifs quant au concept global du concert, objectifs qui, nous le verrons, sont étroitement liés au théâtre. Nous nous pencherons ensuite sur les textes des chansons, en analysant d'abord les procédés d'énonciation, afin de déterminer « qui parle » dans chacune d'entre elles. Pour ce faire, nous convoquerons la notion poétique de « je lyrique ». Nous nous attarderons également sur le contenu des chansons, afin d'identifier les thèmes qui y sont récurrents et de voir si l'on peut y déceler une évolution narrative.

⁸¹ Qui semblent les premiers à avoir mis à l'avant-plan des éléments théâtraux dans leurs concerts.

Le dernier chapitre, quant à lui, aura pour objet l'analyse du spectacle lui-même. Il s'agira de cerner dans quelle mesure le contenu des chansons est « représenté » sur scène, et de voir si les différentes composantes du concert (jeu de l'acteur, élaboration de personnages, décor, accessoires, éclairage, projections vidéos, etc.) participent de l'élaboration d'une fable scénique, par le biais de la représentation, de la narration et de la figuration.

Une histoire scénique du rock en accéléré

Le genre rock⁸² a beaucoup évolué au cours de ses soixante années de vie. Bien qu'au départ la performance scénique ne semble pas avoir été l'objet de beaucoup d'attention de la part des artistes dans les concerts de musique populaire, elle est toutefois très rapidement devenue un élément central de l'industrie musicale. Que ce soit pour des raisons commerciales ou artistiques, les musiciens ont en effet peu à peu exploité le potentiel visuel, l'aspect scénique et performatif, de leur concert. Plusieurs des innovations majeures dans le domaine du rock ont pu survenir grâce au développement de nouvelles technologies : de nouveaux instruments ont influencé le son rock, multipliant ainsi les possibilités musicales, et de nouveaux outils scéniques, tels que les microphones sans fil, les amplificateurs, les lumières de scène et les écrans gigantesques, ont permis le développement de la dimension scénique des concerts rock.

Puisque l'objectif de cette recherche est de vérifier l'hypothèse qu'il existe une forme scénique du concert rock que, dans ses caractéristiques génériques, l'on pourrait appeler le concert rock-théâtral, laquelle serait associée à la présence d'éléments de théâtralité à même le concert, il s'agira donc, dans ce chapitre, de brosser le portrait de l'évolution du rock, en nous attachant sur les moments clés de l'histoire du concert rock. Au terme de ce parcours historique, il s'agira de situer la place qu'occuperaient ces concerts rock-théâtraux, et plus particulièrement ceux de Peter Gabriel, dans le paysage de la musique et des concerts rock.

⁸² À noter que le genre rock regroupe un nombre impressionnant de sous-catégories ou sous-genres et qu'il est très difficile d'établir des frontières claires entre ces différents sous-groupes. Même chez les musicologues, la catégorisation des genres semble ambiguë. Voir Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit.

Prémisse au rock : histoire de la musique populaire

Le concept de musique populaire, qui s'oppose à celui de musique savante⁸³, a été créé au dix-neuvième siècle⁸⁴, bien que la plupart des ouvrages sur la musique populaire porte sur la période postérieure à 1950⁸⁵. À la fin des années 1800, celle-ci était principalement constituée de la musique traditionnelle, et était transmise de génération en génération de manière orale. Elle fut par la suite diffusée par vinyle. Cette musique folklorique fut ainsi la première manifestation de la musique populaire telle qu'on la définit aujourd'hui⁸⁶. Parce que la transmission orale limitait la diffusion de la musique traditionnelle, chaque région avait toutefois développé sa propre musique « populaire ». À la fin du dix-neuvième siècle, ainsi qu'au début du vingtième, l'expression « musique populaire » ne désigne donc pas un genre précis de musique⁸⁷, mais plutôt une musique appréciée de la population⁸⁸. L'apparition de la radio, puis du *nickelodeon* (à la fin des

⁸³ « Traditional musical aesthetics is concerned with form and composition, whereas rock is concerned with the matter_of music» Mark Spicer (éd.). *Rock Music*, Farnham, Ashgate, coll. The Library of Essays on Popular Music, 2011, p.3.

⁸⁴ Larry Starr, Christopher Waterman, *American Popular Music from Minstrelsy to MP3, third edition*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 20-39.

⁸⁵ David Lonergan, «American Popular Music 1950-2000», *Community & Junior College Libraries*, 2011, Vol.17(3-4), p.155-160.

⁸⁶ La musique populaire est davantage définie par son histoire que par des caractéristiques concrètes. Or, si l'on souhaite la définir, on pourrait la caractériser ainsi: « music made commercially, in a particular kind of legal (copyright) and economic (market) system. Music made using ever-changing technology, with particular reference to forms of recording or sound storage. Music, which is significantly experienced as mediated, tied up with the twentieth-century mass media of cinema, radio and television. Music which is primarily made for pleasure, with particular importance for the social and bodily pleasures of dance and public entertainments. Music which is formally hybrid, bringing together musical elements which cross social, cultural and geographical boundaries » Fabian Holt, *Genre in Popular Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p.3-4.

⁸⁷ Il ne faut donc pas confondre le genre pop avec la musique *pop -ulaire* puisqu'il s'agit de deux catégories différentes de musique. Bien que le genre pop puisse être considéré comme de la musique populaire, les deux termes ne sont pas équivalents dans le sens qu'ils ne désignent pas la même chose.

⁸⁸ Lisa Scrivani-Tidd (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: The early years, 1951-1959*, volume 1, Westport, Greenwood Press, 2006, p.74.

années 1800), appelé par la suite *jukebox*⁸⁹, modifia toutefois les choses, puisqu'avec ces inventions, la diffusion de la musique devint plus rapide, généralisée et facile. C'est en 1914, en Belgique, que fut diffusée la première émission radiophonique, permettant à un seul émetteur de rejoindre plusieurs sources réceptrices différentes. Six ans plus tard, en 1920, une programmation quotidienne fut développée pour la radio⁹⁰. Ce nouveau médium de communication et de transmission de l'information et de la culture a connu un essor fulgurant, touchant en « 1939 [plus de neuf] million[s]⁹¹ » d'auditeurs.

Grâce à la radio, la musique populaire ne fut plus condamnée à demeurer circonscrite dans des frontières « régionales ». C'est à cette époque, soit au cours de la première moitié du vingtième siècle, que se sont développés de multiples genres musicaux qui sont, pour certains, encore présents de nos jours et qui ont eu une grande influence sur le développement du rock dans les décennies suivantes : mentionnons, par exemple⁹², le blues, le Rhythm and Blues, plusieurs variétés du jazz qui ont découlé du gospel, le western/country et le pop⁹³ (lequel s'inspire du swing des années trente, de la musique des films d'Hollywood, de celle des spectacles de Broadway et du Tin Pan Alley⁹⁴).

Au milieu des années cinquante, une décennie où le climat social est plus gai et davantage orienté vers la paix et le plaisir, après la morosité de la Grande Dépression et la

⁸⁹ La période où cette invention fut à son apogée correspond au milieu des années 50, un demi-siècle après son invention. "Jukebox." How Products Are Made. 2000. *Encyclopedia.com*. 19 Jun. 2016 <<http://www.encyclopedia.com>>.

⁹⁰ Andrew Crisell. *Understanding Radio, second edition*, New York, Routledge, 2001, p.35.

⁹¹ *Ibid.*, p.36.

⁹² Joe Stuessy, Scott Lipscomb, *op.cit.*, p.7-8.

⁹³ « In Rock's first decade, the terms « pop » and « rock'n'roll » [...] were often used interchangeably. » (Mark Spicer (éd.). *op.cit.*, p.xii.

⁹⁴ Le Tin Pan Alley était le nom donné à la musique provenant spécifiquement d'un secteur de New York de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'au milieu du siècle suivant. Cette musique était simple, accrocheuse et facile à mémoriser et à fredonner, elle était conçue pour plaire aux gens.

violence de la Deuxième Guerre Mondiale, le rock'n'roll a émergé à partir de trois genres différents de musique populaire : le pop, le R&B et le country/western⁹⁵. C'est en effet au sein de ce climat social empreint d'optimisme que des artistes ont inventé ce nouveau type de musique traitant de sujets inoffensifs et heureux, tel l'amour entre les garçons et les filles. La musique des années 50 tendit ainsi à être « confortable, plaisant, and righteous; excess was avoided.⁹⁶» Les adolescents et les jeunes adultes ont rapidement adhéré au phénomène du rock'n'roll, s'identifiant autant à la musique qu'au style vestimentaire et au comportement des artistes sur scène. Pour la première fois dans l'industrie de la musique, le produit fut conçu, pour des raisons commerciales, afin de plaire aux jeunes car ces derniers – que l'on a par la suite nommés les « baby-boomers » – constituaient un groupe démographique fort important.

Une évolution musicale et performative, de l'audio au concert

Le rock'n'roll fut le premier jalon d'une série de styles musicaux faisant partie de la grande catégorie du rock. Musicalement, le rock'n'roll «utilizes the same musical elements (rhythm, pitch, dynamics, form, timbre, etc.) found in all styles of music. How these ingredients are combined- in what proportions and with what characteristics- defines rock as a distinct musical style.⁹⁷» Or, dès son apparition, le rock fut un phénomène tout autant scénique que musical. Dès ses débuts, le rock'n'roll a en effet été associé à la danse, particulièrement au twist.⁹⁸ Non seulement le genre incitait les jeunes à danser, dans une atmosphère festive et joyeuse, mais les artistes sur scène mettaient eux aussi la danse à l'avant-plan. En effet, le rock'n'roll des années 1950 semblait reposer considérablement sur

⁹⁵ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.7-8.

⁹⁶ Ibid., p.7. Traduction libre: « confortable, plaisante et vertueuse; l'on évitait les excès».

⁹⁷ Ibid., p.1. Nous soulignons.

⁹⁸ Ibid., p.77.

des caractéristiques visuelles⁹⁹, autant par l'entremise de la danse que par les costumes flamboyants de certains de ses artistes¹⁰⁰. L'exemple le plus évident est sans contredit Elvis Presley. La performance scénique acquit dès lors un rôle de plus en plus important. Celui-ci ne cessera de croître grâce, notamment, à certains développements technologiques, à commencer par la télévision.

Bien que la télévision ait été inventée plusieurs décennies plus tôt, vers la fin des années vingt¹⁰¹, c'est en 1950, selon Eric Hobsbawm, qu'« aux États-Unis, le nouveau média a évincé la radio et le cinéma pour s'imposer comme la forme de divertissement populaire standard¹⁰² ». Contrairement à la radio ou aux journaux, ce nouveau mode de communication permettait la diffusion de matériaux visuels tout autant que sonores, ce qui a eu pour conséquence une préoccupation plus grande, de la part des artistes, envers la dimension visuelle de leurs performances musicales et l'aspect scénique de leurs concerts. De statiques¹⁰³, les performances devinrent ainsi plus dynamiques, la présentation visuelle des artistes étant mise à l'avant-plan. Le concert, surtout la dimension visuelle de ce dernier, est donc devenu une préoccupation centrale pour les artistes qui cherchaient à capter l'attention de leurs spectateurs. Pour certains genres de musique populaire, tels que le pop, le rock'n'roll, le hip hop, le techno et le disco, la performance était basée principalement sur la danse alors que pour d'autres genres, par exemple le *art rock*, le rock progressif et le *heavy metal*, la performance est devenue l'occasion d'incorporer sur la scène des éléments

⁹⁹ Theo Cateforis (dir.). *The Rock History Reader*, second edition, New York, Routledge, 2013, p.107. « drew considerable attention for its visual dimensions »

¹⁰⁰ Pensons ici aux costumes d'Elvis Presley.

¹⁰¹ Rhonda Markowitz (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: Folk, Pop, Mods, and Rockers, 1960-1966*, volume 2, Westport, Greenwood Press, 2006, p.131.

¹⁰² Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle, 1914-1991*, Complexe, 2003, p. 647.

¹⁰³ « [Sutcliffe, from the Beatles at their debut] frequently played with his back to the audience. The group had no coordinated stage costumes, no image, and no set act. » Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.88.

technologiques, visuels, performatifs et, ce qui nous intéresse particulièrement ici, théâtraux. Dans tous les cas, la performance devenait un moyen d'impressionner les spectateurs et de surpasser leurs attentes afin qu'ils soient marqués par le concert.

Vers un concert rock-théâtral

Si le théâtre musical¹⁰⁴, que l'on peut définir comme un genre performatif où le théâtre emprunte comme moyen d'expression la musique¹⁰⁵, est une forme scénique très ancienne qui s'est constamment transformée au fil du temps, de la tragédie grecque à l'opéra, les performances musicales caractérisées par une forte théâtralité (et que l'on pourrait désigner par l'expression «concert théâtral¹⁰⁶») semblent d'invention beaucoup plus récente. L'apparition de l'album concept, « [an] album in which all (or most) of the songs are related to a single idea or story¹⁰⁷ », a sans doute largement contribué à son développement. En effet, historiquement, la dimension scénique des concerts est probablement devenue une préoccupation plus importante dans le rock vers la fin des années 1960, grâce entre autres à ce phénomène non-performatif que fut la création des albums de musique. Avant la décennie soixante-dix, et plus particulièrement avant 1965, les artistes composaient des *singles* dans l'espoir de faire partie des palmarès commerciaux. Ces *singles* étaient produits et diffusés

¹⁰⁴ William A Everett, Paul R Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, numéro 22, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press Inc, 2008, p.vii.

¹⁰⁵ Cette définition nous appartient, bien qu'elle soit la synthèse de plusieurs sources, entre autres celle mentionnée dans la note précédente.

¹⁰⁶ À l'inverse du théâtre musical, le «concert théâtral» se caractériserait, selon nous, par le fait qu'il s'agit d'une performance d'abord musicale à laquelle sont ajoutés des éléments de théâtralité alors que le «théâtre musical» «est moins à chercher du côté des formes musicales nouvelles que du côté du théâtre» (Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre, mots et moeurs du théâtre*, Paris, Les Usuels, dictionnaire Le Robert, 2009, p.552.) Dans le théâtre musical, la musique vient soutenir le développement de l'action, alors que l'inverse semble se produire dans le concert théâtral : des éléments relevant de la théâtralité viennent appuyer la musique. Ces deux concepts sont donc en opposition, le parfait contraire l'un de l'autre. Ainsi, par l'inversion des termes du concept de «théâtre musical», l'expression «concert théâtral» a l'avantage de mettre en relief la discipline prédominante dans le genre dont il est question et relève la véritable différence entre ces deux grandes formes scéniques.

¹⁰⁷ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.99. (Traduction libre: «album dans lequel toutes (ou la plupart) des chansons sont liées par une seule et même idée, ou histoire»)

très rapidement. Cependant, un changement s'est produit avec le développement des albums de musique, lesquels permirent de concevoir les chansons d'un même artiste comme appartenant à un ensemble cohérent, ce qui n'était pas possible lorsque chaque chanson était diffusée de manière indépendante¹⁰⁸. Grâce aux albums, les artistes ont eu dès lors davantage de liberté pour composer des chansons commerciales et des chansons qui étaient davantage artistiques, puisqu'elles faisaient partie d'un tout. Ils n'avaient donc pas autant à s'assurer que **toutes** les chansons de leur album soient commerciales et acclamées comme *hit single* puisque les gens achetaient tout l'album, et non pas chaque chanson individuellement.

Bien que ces albums permirent déjà de concevoir les chansons comme étant liées entre elles, ce n'est cependant que vers la fin des années soixante que les albums sont devenus plus conceptuels. Ceux-ci reposaient sur un élément unificateur : « [one] unifying idea¹⁰⁹ ». Ce sont les Beatles qui ont créé le premier album concept : *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band* (en juin 1967)¹¹⁰. À la suite de ce premier album concept, beaucoup d'artistes se sont mis à en produire.

Au cours de la décennie soixante-dix¹¹¹, le rock a connu une autre évolution majeure et cruciale grâce, entre autres, au délaissement de certaines thématiques traditionnelles, tel l'amour innocent de jeunesse, pour des sujets plus sérieux et d'actualité. Le public cible ayant vieilli, de nouvelles thématiques sont développées pour refléter davantage l'intérêt et les préoccupations de ces baby-boomers adultes. L'intention première de certains artistes n'était dès lors plus autant de viser la commercialité et l'accessibilité de leur musique, que de

¹⁰⁸ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.97-99.

¹⁰⁹ Mark Spicer (éd.).op.cit., p.74 (Traduction libre: «idée unifiante».

¹¹⁰ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.97-99.

¹¹¹ Ibid., 437 pages.

faire de la musique innovatrice. C'est de ce principe qu'est né le *art rock*¹¹². Ce genre empruntait des techniques musicales à d'autres courants qui bénéficiaient d'un plus grand prestige aux yeux des musicologues. Ainsi, le rock, qui est au départ une forme de musique populaire, utilise à partir de ce moment des techniques issues de la musique classique ou du jazz. C'est dans cette veine du *art rock* que sont ensuite apparus le rock progressif et le *glam rock*, aussi appelé le *glitter rock*¹¹³, qui empruntent, quant à eux, des techniques au théâtre.

Les artistes du *rock art*, du rock progressif et du *glam/glitter rock*¹¹⁴ ont envisagé le concert comme une prolongation de l'album, comme sa mise en scène conceptuelle et thématique. Comme le précise Mark Spicer, les concerts de ces formes du rock sont ainsi des « live shows to further extend an album's concept, sometimes with props, lights, and images, but also at times by acting songs out in a theatrical manner. Peter Gabriel¹¹⁵, David Bowie, Pink Floyd, and Alice Cooper were perhaps the best known for this.¹¹⁶ » Ainsi, David Bowie, par exemple, a incarné des personnages sur scène à l'aide de costumes excentriques, le plus connu étant sans contredit Ziggy Stardust. On peut ainsi formuler l'hypothèse que c'est avec le développement de ces catégories du rock que l'utilisation de procédés théâtraux s'est multipliée sur la scène.

Ainsi, les genres musicaux du *glitter / glam rock*, du *rock art* et du rock progressif ont vraiment propulsé la performance des concerts rock en direction du théâtre. Le concert

¹¹² Ibid., p.216.

¹¹³ Philip Auslander, op.cit., 259 p.

¹¹⁴ Le seul élément pouvant différencier les deux genres est que le *glam / glitter rock* passe par la représentation de l'androgynie et de la sexualité.

¹¹⁵ À noter que Gabriel est le premier nommé dans la liste et que celle-ci n'est pas en ordre alphabétique. Cela laisse donc présager qu'il est soit le plus important ou le premier à l'avoir fait (Bowie était pourtant un artiste prolifique avant l'arrivée de Gabriel sur la scène rock internationale).

¹¹⁶ Mark Spicer (éd.). op.cit., p.74. (Traduction libre: «des concerts pour prolonger la thématique de l'album conceptuel, quelquefois avec des éclairages, des accessoires et des images, mais aussi par la façon dont les chanteurs incarnent leurs chansons et les paroles de celles-ci de façon théâtrale. Peter Gabriel, David Bowie, Pink Floyd, et Alice Cooper sont parmi les plus connus à avoir procédé ainsi»)

fut dès lors considéré comme un élément primordial et indépendant dans l'industrie musicale, ouvrant la porte à de nouvelles possibilités et à une plus grande créativité pour les artistes. À partir de ce moment, le spectacle rock fut systématiquement une prolongation des albums de musique des artistes et a permis aux créateurs de «mettre en scène» leurs chansons.

Après l'invention des albums concepts, le rythme de l'évolution de la technologie scénique s'est accéléré, un autre facteur qui semble avoir favorisé le développement d'une dimension théâtrale dans le concert rock. En effet, la technologie visuelle a été, et est toujours de nos jours, mise au profit du concert rock pour créer des effets spéciaux. Les lumières de scène, par exemple, peuvent produire des effets par leur couleur, leur intensité ou les éléments de la scène qu'elles mettent en relief, et elles permettent d'orienter le regard du spectateur vers un élément ou un endroit précis de la performance. Les écrans ont aussi donné la possibilité aux artistes de présenter leur spectacle dans de plus grandes salles sans que les spectateurs les plus éloignés de la scène soient désavantagés. Ces écrans ont servi à projeter des images, des clips, des mini-films ou des segments (en direct ou non) d'éléments précis de la scène, de la salle ou d'ailleurs. Ces choix visuels peuvent être significatifs en association avec la musique ou avec les autres éléments scéniques. Ainsi, ces avancées technologiques ont sans aucun doute contribué à développer l'aspect spectaculaire et visuel des concerts.

La technologie sonore a servi, elle aussi, à l'amélioration de la réception des concerts et à la transformation de la performance des artistes. L'invention de meilleurs appareils techniques, tels les amplificateurs et les différentes consoles de son, a en effet eu un impact sur la qualité sonore des performances, surtout lorsque le concert a lieu dans de grands

espaces où l'acoustique ne fut pas conçue, à l'origine, pour des concerts de musique. Cependant, ce sont des innovations comme les micros sans fils¹¹⁷ qui ont vraiment eu l'impact le plus grand sur la performance : ces derniers ont non seulement amélioré la qualité sonore du concert mais ont aussi augmenté les possibilités de mouvement et de déplacement du chanteur ou du musicien sur la scène. Ainsi, l'artiste n'est dès lors plus constrict à un périmètre restreint sur le plateau et cette nouvelle liberté permet à ce dernier, s'il le souhaite, de se déplacer vers ses musiciens ou encore de chanter au sein même de la foule ou à l'arrière-scène. Avant l'apparition de cette nouvelle technologie, les chanteurs étaient contraints de performer sur place, en demeurant presque immobiles à cause de la présence de fils ou du pied de leur micro, ce qui limitait leurs gestes et leurs déplacements. L'arrivée des micro-casques dans les années quatre-vingt a aussi permis aux chanteurs de se déplacer tout en ayant les mains libres, leur donnant la possibilité d'exécuter des gestes multiples et une liberté de mouvements encore plus grande. Ces nouvelles technologies, qui ont été principalement développées au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, ont été constamment perfectionnées depuis leur invention.

Pendant les années 80, grâce à ces développements technologiques et à la montée de l'intérêt pour l'aspect scénique des concerts de la part des artistes autant que des spectateurs, le concert rock s'est radicalisé, avec l'invention du *heavy metal*, qui a poussé à l'extrême certains éléments tels que le maquillage scénique afin d'amplifier l'effet théâtral sur scène. Les artistes du genre avaient un but très précis : «creating a highly theatrical stage act that

¹¹⁷ Le microphone sans fil fut popularisé et est devenu accessible dans les années quatre-vingt, bien que ce soit en 1976 que les premiers artistes les aient utilisés pour des performances *live*.

consisted of tidbits of violence, the occults, sadomasochism, and animal abuse¹¹⁸». Lors de cette décennie, les vidéos de musique, communément appelés vidéoclips, se sont développés, mettant encore une fois l'accent sur l'image et la transposition scénique (ou visuelle dans ce cas-ci) des albums, parfois en lien direct avec les concerts et parfois de manière indépendante.

Finalement, la dernière décennie du vingtième siècle et les débuts du vingt et unième siècle ont vu l'internet et les technologies audio-visuelles (telles que les hologrammes, les projections, la communication visuelle en direct, etc.) croître et devenir accessibles, changeant quelque peu le mode de diffusion de la musique. Bref, de nos jours, les artistes peuvent avoir recours à de multiples techniques afin de développer la dimension scénique – et parfois même théâtrale — de leur concert grâce à ces développements technologiques et aux innovations scéniques et musicales qui ont eu lieu dans le dernier demi-siècle.

Un croisement entre deux arts qui ne date pas d'hier

Bien avant l'apparition du genre rock, des performances mêlaient déjà musique et théâtre de façon importante, souvent désignées par l'expression générale de « théâtre musical », et dont l'origine remonte, en Occident, au théâtre grec.

Ainsi, les rapports entre théâtre et musique ne datent pas d'hier. À l'époque baroque s'est développé un genre musical particulier, diamétralement opposé à la musique purement instrumentale et basé sur la qualité sonore: il s'agit de l'opéra. Celui-ci est né du désir de

¹¹⁸ Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.295. (Traduction libre: «créant un univers très théâtral consistant en des segments de violence, des éléments liés à l'occulte, au sadomasochisme et à l'abus animal»)

faire revivre la tragédie grecque dans sa dimension musicale tout autant que théâtrale¹¹⁹. Au cours des années, l'opéra a pris de l'importance et s'est répandu dans le monde sous différents noms¹²⁰, qui constituent divers sous-groupes : la *zarzuela* en Espagne, l'opérette, le semi-opéra en Angleterre, l'opéra-ballade, le *singspiel* allemand, l'*intermedio* (aussi appelé *intromessa*, *introdutto*, *tramesa*, *tramezzo*, parfois même *intermezzo*), la *favola in musica*, qui signifie la « fable en musique », l'*opera buffa* (un type d'opéra-comique), l'*opera seria* (son opposé, c'est-à-dire un type d'opéra sérieux), le *dramma per musica*, qui signifie « drame en musique », et bien d'autres.

Ce genre, peu importe son appellation, est axé principalement sur la performance. Le rock finira d'ailleurs, plusieurs siècles plus tard, par s'en inspirer¹²¹. L'opéra n'est, par contre, pas le seul genre unissant musique et théâtre. Dans l'histoire du théâtre, les tragédies grecques emploient déjà la musique et les chants pour ponctuer l'action et pour faire office d'intermède musical¹²². Au Moyen Âge, les mystères religieux « utilisent eux aussi la musique et la danse dans le cours de la narration¹²³ », tout comme les drames liturgiques, de l'époque romane jusqu'à la fin de l'époque gothique. À l'époque baroque, Shakespeare écrit des pièces de théâtre qui ont inspiré de multiples opéras et pièces musicales de tout genre. À la fin du XVI^e siècle naît, en France, le ballet de cour, et dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, Molière invente la comédie-ballet (*Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple). Il y eut aussi, au fil des siècles, l'invention du mélodrame, du burlesque, de la revue, des

¹¹⁹ Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*. Estella (Espagne), Librairie Arthème Fayard et Éditions Henry Lemoine, Coll. Les indispensables de la musique, p.776.

¹²⁰ Eugène de Montalembert, Claude Abromont, op.cit., p.776-855 et 1075-1081.

¹²¹ Voir plus bas le passage sur les opéras rock des années 70, expression qui désigne des concerts de théâtre musical employant plusieurs éléments du rock, par exemple, la comédie musicale *Grease*.

¹²² Eugène de Montalembert, Claude Abromont, op.cit., p.1076.

¹²³ Ibid., p.1076.

drags shows, et de beaucoup d'autres types de spectacle qui relèvent de la grande catégorie du théâtre musical.

Finalement, il ne faut pas oublier le théâtre de Brecht, auquel on fait souvent référence lorsqu'on utilise l'expression de «théâtre musical». En effet, «dans la dramaturgie brechtienne, la musique transmet, commente, instaure un contrepoint et une dramaturgie complémentaires, mais non parallèles, avec des textes vivants.¹²⁴» Brecht s'est ainsi intéressé de près à la musique au théâtre, créant des pièces telles que *L'opéra de quat'sous*, construites sur des modèles musicaux¹²⁵.

Outre l'opéra et les formes précédemment nommées, les disciplines artistiques du théâtre et de la musique ont pu se croiser dans ce qui constitue l'une des origines de la musique populaire nord-américaine, soit le *minstrel show*¹²⁶. Ce spectacle est reconnu pour être «the first form of musical and theatrical entertainment [featuring] mainly white performers who artificially blackened their skin and carried out parodies of African American music, dance, dress and dialect¹²⁷ ». Ce type de spectacle, qui était en fait une forme de spectacle de variété, aux États-Unis, employait de la musique populaire.

De plus, la comédie musicale, un genre très populaire aujourd'hui, s'est développé autour du concept de la pièce de théâtre mise en musique et incluant du chant, tout comme l'opéra, mais sans nécessairement la présence de dialogues chantés. Ainsi, la comédie musicale a comme but de présenter une histoire suivie, dramatique au sens aristotélicien du

¹²⁴ Laurent Feneyrou, op.cit., p.99-100.

¹²⁵ Brecht n'est évidemment pas le seul dramaturge à s'être intéressé aux formes musicales, pensons aussi à Fernando Arrabal et à bien d'autres.

¹²⁶ Larry Starr, Christopher Waterman, op.cit., p. 20.

¹²⁷ Ibid., p. 20. (Traduction libre: «La première forme musicale et théâtrale où des hommes blancs noircissaient leur peau afin de parodier la musique, la danse, l'habillement et le dialecte des Afro-Américains»)

terme, où la musique et les chansons font avancer l'histoire mais sans que chacun de ses dialogues soit chanté¹²⁸. Ce genre, qui porte aussi plusieurs noms, tout comme l'opéra, n'est par contre pas contraint à un style musical particulier. Il existe donc des comédies musicales jazz, country, blues, pop, rock, etc. Les comédies musicales les plus connues sont les *Broadway Musicals*, présentées dans des salles de plus de 500 sièges, principalement dans le district des théâtres de New York, bien que ne s'y limitant pas.

C'est dans les années 70 que certains spectacles furent par la suite désignés comme des opéras rock. La comédie musicale rock, aussi appelée rock musical ou opéra rock, est en effet un type de comédie musicale qui insère « a significant amount of rock music in its score [ex :] *Hair* (1968), *Jesus Christ Superstar* (1971), *Little Shop of Horrors* (1982), [...] *Rent* (1996), *Mamma Mia!* (2001), and *Spring Awakening* (2006).¹²⁹ » Cependant, ces éléments musicaux ne sont pas les seules caractéristiques rock qui se retrouvent dans ce genre. L'opéra rock emprunte aussi d'autres éléments au rock : « rock decibel level, lighting, and the use of hand microphones or headsets¹³⁰ » La création de l'opéra rock révèle le rapprochement qui s'est fait entre les concerts de musique rock et l'opéra, une forme où le théâtre et la musique sont intrinsèquement liés. Cependant, il ne faut pas confondre l'opéra rock avec le type de spectacle que nous proposons de désigner comme le « concert rock-théâtral ». Bien que les deux formes utilisent presque les mêmes composantes, la différence principale se trouve dans la prédominance d'une discipline par rapport à l'autre, la musique l'emportant sur la dimension théâtrale dans le cas du concert rock-théâtral.

¹²⁸ William A Everett, Paul R Laird, op.cit., 411 pages.

¹²⁹ William A Everett, Paul R Laird, op.cit., p. 294. (Traduction libre: «une grande utilisation de musique rock dans les partitions, par exemple, *Hair* (1968), *Jesus Christ Superstar* (1971), *Little Shop of Horrors* (1982), *Rent* (1996), *Mamma Mia!* (2001), et *Spring Awakening* (2006)»)

¹³⁰ Ibid., p. 294. (Traduction libre: «le haut niveau du volume/ bruit en concert, l'éclairage, et l'utilisation de microphones sans fils ou de micro-casques»)

Et Peter Gabriel dans tout ça? La place de cet artiste dans le genre rock.

Depuis les débuts du rock, plusieurs artistes et groupes musicaux ont intégré des éléments de théâtralité au sein de leurs concerts. Elvis Presley, David Bowie, U2, Pink Floyd, Queen, Alice Cooper, Kiss, Elton John, Madonna, Michael Jackson, Lady Gaga et Peter Gabriel, pour n'en nommer que quelques-uns, ont tous, en effet, intégré des caractéristiques théâtrales dans leurs performances scéniques, telles que l'utilisation de costumes, l'incarnation de personnages ou le développement d'un fil narratif tout au long d'un même spectacle.

Ainsi, Elvis Presley, connu comme le « *king* » du *rock and roll* et reconnu pour ses « suggestive bodily movements¹³¹ », a contribué au développement du concert rock-théâtral par l'importance qu'il accordait à ses costumes de scène. Dans la décennie des années 60, les *Beatles* ont été les *stars* incontestées du courant rock « mainstream¹³² », avec la création d'un très grand nombre de *hit singles* et de l'album conceptuel *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. David Bowie a aussi énormément contribué au développement de ce type de spectacle par la création sur scène de personnages fictifs, tel *Ziggy Stardust*. « He [was] a musical chameleon, he was able to transform the sound of his music and change his persona radically and seemingly endlessly. ¹³³ » Dans les années quatre-vingt, Madonna et Michael Jackson ont, quant à eux, vraiment forgé leur place par des chansons qui narraient des histoires selon le point de vue de personnages, incarnés ou non sur la scène.¹³⁴ Finalement, Lady Gaga a su

¹³¹ Theo Cateforis (dir.), op.cit., p.13. (Traduction libre: «mouvements corporels suggestifs»)

¹³² Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., 437 pages.

¹³³ Ibid., p.354. (Traduction libre: «Il était un caméléon musical, capable de transformer le son de sa musique et de se transformer radicalement et de façon illimitée»)

¹³⁴ Pensons au narrateur de la chanson *Billie Jeans*, qui raconte son histoire en expliquant qu'il ne connaît pas cette femme qui donne son nom à la chanson et qu'il ne peut donc pas être le père de son enfant, malgré les

se faire remarquer par son excentricité et son habileté artistique à choquer et à faire réagir les gens, dans un monde où la numérisation des trames audio rend accessibles toutes les musiques, en plus d'utiliser de nombreux accessoires et costumes sur scène.

Le groupe Genesis et, plus particulièrement, Peter Gabriel semblent toutefois occuper, dans l'histoire du développement de la théâtralité du concert rock, une place à part. Genesis était en effet reconnu au début de la décennie soixante-dix pour l'incorporation de personnages, l'utilisation de costumes et d'accessoires, l'insertion de petites histoires entre les chansons et l'excentricité théâtrale de Peter Gabriel, qui était à cette époque le chanteur du groupe.¹³⁵ Gabriel a été l'un des membres fondateurs de Genesis alors qu'il était encore étudiant au secondaire, vers la fin des années soixante¹³⁶. Il participa à la conception des albums intitulés *From Genesis to Revelation* (mars 1969), *Trespass*, *Nursery Cryme* (novembre 1971), *Foxtrot* (octobre 1972), *Selling England by the Pound* (octobre 1973) et finalement de l'album le plus connu de la période où Gabriel était chanteur du groupe, *The Lamb lies down on Broadway* (novembre 1974). Lorsque les chercheurs parlent du groupe Genesis de cette époque, ils prennent souvent la peine de mentionner « Peter Gabriel and Genesis¹³⁷ », soulignant ainsi l'influence majeure, et parfois même déterminante, qu'a eue Gabriel sur la conception des albums et des spectacles du groupe.

dières de cette dernière. Pensons aussi à Madonna qui explique l'amour de deux points de vue diamétralement opposés dans *Like a Virgin* et dans *Like a Prayer*.

¹³⁵ Stephen Lambe, *Citizens of Hope and Glory: The Story of Progressive Rock*, Gloucestershire, Amberley, 2011, p.151. «It was [...] the surreal theatricality [Gabriel] brought to his Genesis performances that impressed. » (Traduction libre: «C'était [...] la théâtralité surréelle [que Gabriel] apportait aux performances de Genesis qui impressionnait»)

¹³⁶ Michael Drewett, Sarah Hill et Kimi Kärki, *Peter Gabriel, From Genesis to GrowingUp*, Farnham (Angleterre), Ashgate Publishing Limited, série Ashgate Popular and Folk Music, 2010, p.225-240.

¹³⁷ Theo Cateforis (dir.), op.cit., p.160.

Les performances théâtrales de Gabriel dans les concerts de Genesis ne furent pas planifiées. En effet, Gabriel a commencé à insérer des éléments théâtraux dans les spectacles de Genesis de manière accidentelle, ou du moins de façon impromptue : puisque les musiciens du groupe étaient immobiles lors de leurs concerts, afin de permettre au public de mieux se concentrer sur la musique, et que les intervalles entre chaque chanson pouvaient être très longs lorsque les musiciens devaient accorder leur instrument, Gabriel s'est mis à raconter des histoires qu'il improvisait entre les segments musicaux, afin de divertir le public. Ces histoires se sont par la suite développées et complexifiées. Dès *Trespass*, Gabriel a commencé à se costumer et à apporter des accessoires et des éléments de décor afin d'illustrer les histoires qu'il racontait¹³⁸. Enfin, Genesis a produit *The Lamb Lies Down on Broadway* en 1974, un album concept qui a ensuite donné lieu à un concert lié par une ou plusieurs idées directrices et thématiques, dans lequel Gabriel incarnait le personnage principal des chansons, avec des décors et des costumes conçus spécialement pour l'occasion¹³⁹. Avec les années, de la fin de la décennie soixante jusqu'en 1975, cette présence narrative de Gabriel entre les morceaux s'est multipliée jusqu'à devenir une signature du groupe.

Gabriel a par la suite continué à se costumer, à élaborer des décors et à apporter des accessoires sur scène, même dans sa carrière solo. Il est parmi les premiers à avoir transposé l'idée même de l'album concept vers la performance et à avoir transformé le concert en une trame narrative continue, ou du moins liée par une même thématique. Cependant, ce ne sont pas ces innovations qui font de Gabriel un cas de figure exemplaire pour cerner les composantes du concert rock théâtral, mais bien le fait qu'il soit emblématique d'une

¹³⁸ Michael Drewett, Sarah Hill et Kimi Kärki, op.cit., p.184.

¹³⁹ *The Lamb lies down on Broadway*, 1974. Joe Stuessy, Scott Lipscomb, op.cit., p.213.

tendance : Peter Gabriel a su se démarquer et entrer dans l'histoire en tant que figure importante d'un genre qui met à l'avant-plan la performance scénique et son caractère théâtral

Alors que Genesis a divergé du rock progressif vers un « pop » plus accessible, avec à sa tête Phil Collins, Peter Gabriel, qui a quitté le groupe en 1975, a continué sa carrière en solo en s'efforçant d'inclure la musique du monde dans ses chansons et d'intégrer la technologie dans ses spectacles, tout en développant la dimension théâtrale de ceux-ci.

La théâtralité dans les spectacles de Peter Gabriel a évolué avec les années : elle n'est plus un procédé chargé de combler les temps morts de la représentation mais bien une approche qui vise à donner du sens¹⁴⁰, consciemment, à un spectacle, ce qui nous semble une des caractéristiques du concert-rock théâtral. La carrière solo de Gabriel lui a permis d'expérimenter avec sa musique comme il n'avait encore jamais pu le faire au sein d'un groupe¹⁴¹. Il a publié quatre albums éponymes et a aussi composé la trame sonore de films, tels *Birdy* et *Passion*. En 1986, il a lancé son album *So*, qui fut numéro un des palmarès britanniques¹⁴², puis, six ans plus tard en 1992, il créa l'album *Us*, qui regroupe la majorité des chansons interprétées dans le concert *Secret World Live*, et que l'artiste présentera en tournée l'année suivante.

Pourquoi Secret World Live?

Parmi tous les spectacles donnés par Peter Gabriel, *Secret World Live* nous semble emblématique des concerts rock-théâtraux parce qu'il inclue une variété d'éléments

¹⁴⁰ Gabriel parle en effet de son intention de théâtraliser son spectacle dans l'entrevue qu'il donne en supplément à son DVD *Secret World Live*.

¹⁴¹ Daryl Easlea, *Without frontiers: The life and music of Peter Gabriel*, London (Angleterre), Overlook Omnibus Press, 2014, 416 pages.

¹⁴² Ibid.

empruntés au théâtre. *Secret World Live* comporte treize chansons dans la section principale du concert et deux rappels, ce qui fait quinze chansons au total, sans entracte¹⁴³. Le matériel pour la captation vidéo du concert, d'une durée de 135 minutes, utilise des segments enregistrés de deux concerts (en novembre 1993), dans le nord de l'Italie, à Modena, dans le Palasport di San Siro, qui peut contenir jusqu'à 18 000 spectateurs. Les artistes performant sur deux scènes, l'une rectangulaire et l'autre circulaire, toutes deux reliées par une longue passerelle. En plus de la scénographie, consistant, entre autres, en accessoires variant d'une chanson à l'autre, un écran géant flotte en permanence au-dessus de la scène rectangulaire, permettant de projeter des images du concert en direct ou de petits clips programmés d'avance pour certains moments du concert que même les spectateurs les plus éloignés peuvent voir. De plus, outre deux moments où Peter Gabriel introduit les chansons verbalement, entre *Come Talk to Me* et *Steam* et entre *Sledgehammer* et *Secret World* (cette dernière introduction parlée se faisant autant par le biais d'une vidéo pré-enregistrée de Gabriel que par l'artiste lui-même, en direct sur scène, en italien), les chansons sont liées de façon instrumentale. Ces transitions musicales, quelquefois fluides (entre les chansons *Across the River* et *Slow Marimbas* par exemple) ou encore marquées par des interruptions drastiques dans la musique (par exemple, entre la version lente de *Steam* et la version plus rythmée de la même chanson), donnent l'impression que le concert consiste en une seule grande chanson comportant plusieurs mouvements, puisque la musique n'arrête presque jamais.

Par l'analyse de *Secret World Live*, nous nous efforcerons de cerner les caractéristiques qui sont au fondement d'un type de concert rock, le concert rock-théâtral,

¹⁴³ Voir dans l'Annexe B la liste complète des chansons du concert, dans l'ordre, ainsi que leur durée.

afin d'en brosser le portrait, caractéristiques qui peuvent se retrouver à des degrés divers dans d'autres concerts rock-théâtraux. Gabriel emploie en effet des costumes, une trame narrative, des personnages, des décors, de l'éclairage et il combine ces éléments de manière réfléchie, intentionnelle et consciente afin de produire du sens. À cet égard, Gabriel se distingue de la plupart des artistes populaires car, en règle générale, « [even if there is a] remarkable drift in the musical, visual, and verbal [...] aspects to a unified theme or art work, [...] the chief protagonist [usually don't] know where [he's] going with this¹⁴⁴ », ce qui n'est pas le cas de Gabriel, lequel cherche consciemment à créer du sens lors de ses performances et à établir un contact que l'on pourrait qualifier de théâtral avec son public. Finalement, si la théâtralité d'un spectacle passe par la sémiotisation que les spectateurs en font, et par l'intentionnalité de l'artiste qui le produit, l'exemple de *Secret World Live* ne pourrait pas être plus pertinent et mieux choisi pour cette recherche sur la théâtralité du concert rock.

¹⁴⁴ Theo Cateforis (dir.), op.cit., p.161. (Traduction libre: «Même s'il se produit un glissement important dans les aspects musicaux, visuels et verbaux d'un thème unifié ou d'une œuvre d'art, le créateur principal ne se rend normalement pas compte qu'il fait cela»)

Chapitre 2: Analyse poétique et dramaturgique des chansons du concert *Secret World Live*

Le genre scénique que nous désignons comme étant le « concert rock-théâtral », dans l'introduction, serait caractérisé par une utilisation importante de procédés théâtraux et dramatiques, telles que la narrativité, la figuration et la représentation, et serait constitué principalement de composantes scénographiques et textuelles permettant l'établissement d'un monde fictif sur la scène. Ainsi, il y aurait théâtralité dans le spectacle parce qu'il y aurait cette présence d'éléments narratifs, figuratifs et représentatifs ainsi que l'élaboration d'un monde fictif sur scène, par le biais de divers procédés. Afin de tester la véracité de ces affirmations, nous examinerons d'abord, dans ce chapitre, les textes qui constituent le spectacle, c'est-à-dire les chansons du concert. Il s'agira donc de déterminer si ces discours élaborent une ou des histoires, et de repérer les thèmes qui y sont développés. L'objectif de ce chapitre est donc de faire l'analyse poétique et dramaturgique des chansons du concert de *Secret World Live* de Peter Gabriel, en vue de déterminer de quelle manière les chansons en elle-même élaborent un monde fictif.

Mais avant de procéder à cette analyse, nous nous pencherons d'abord sur les propos des artistes concepteurs du spectacle – Peter Gabriel et Robert Lepage – afin de cerner les intentions artistiques qui ont présidé à sa création.

Une théâtralité d'intention

Dans l'entrevue qui se trouve en supplément de la captation vidéo de son concert de 1993, *Secret World Live*, Peter Gabriel déclare qu'il s'agit du «biggest visual thing that [he

has] done live¹⁴⁵», c'est-à-dire qu'il s'agit de sa mise en scène la plus ambitieuse, sur le plan visuel, depuis le début de sa carrière. Dans la même entrevue, Gabriel souligne également son intention de créer une atmosphère théâtrale dans son concert et affirme qu'il a toujours été intéressé par «the rock music performance as a form of theatre¹⁴⁶». De plus, Kimi Kärki décrit aussi le concert *Secret World Live* comme étant du « ambitious audiovisual theatre¹⁴⁷ », « designed in a way to have a narrative, start to finish.¹⁴⁸ » En affirmant avoir voulu créer un concert rock construit pour former «an intrinsic narrative of [its] own¹⁴⁹» et en précisant que « each track flows from one into the next [to] tell a story¹⁵⁰ », Peter Gabriel et Robert Lepage laissent eux-mêmes entendre que leur concert est construit sur un modèle se rapprochant de la fable théâtrale et qu'ils ont voulu présenter une histoire unifiant le concert.

Ces déclarations d'intention confèrent déjà au spectacle de la théâtralité, car, si l'on en croit Josette Féral, celle-ci n'est pas une qualité intrinsèque et préexistante à la représentation, «une condition d'émergence au théâtral¹⁵¹», mais plutôt le résultat d'un «processus de théâtralisation¹⁵²». Ainsi, la théâtralité émergerait d'abord de l'intention des artistes de « faire » du théâtre, c'est-à-dire de créer des images, une histoire, un message, un sens, bref un univers théâtral.

¹⁴⁵ « The making of Peter Gabriel's Secret World Live Film » op.cit. (Traduction libre: «La plus grande production visuelle qu'il a réalisé en direct »)

¹⁴⁶ Kimi Kärki, op.cit., p.226. (Traduction libre: «Dans les performances musicales du rock comme un style ou une forme de théâtre»)

¹⁴⁷ Ibid., p.225. (Traduction libre: «Théâtre audiovisuel ambitieux»)

¹⁴⁸ « The making of Peter Gabriel's Secret World Live Film », op. cit. (Traduction libre: «Pensé d'une façon à avoir une trame narrative, du début à la fin »)

¹⁴⁹ Ibid. p.225. (Traduction libre: «Est construit pour former une trame narrative intrinsèque (au spectacle) »)

¹⁵⁰ Ibid. p.225. (Traduction libre: «Chaque chanson se transforme fluidement en la suivante pour conter une histoire »)

¹⁵¹ Josette Féral, op.cit., p.81.

¹⁵² Ibid., p.81.

Ainsi, Peter Gabriel a affirmé de manière non équivoque son désir de conférer une dimension théâtrale à son spectacle, intention que les critiques ont clairement perçue dans le spectacle lui-même, une journaliste du *Rolling Stone* mentionnant que *Secret World Live* élaborait « *on the dramatic potential inherent in [the songs]* ¹⁵³ ».

Secret World Live: quinze chansons ou quinze histoires?

Si l'on examine les chansons du spectacle, il semble que quelques-unes d'entre elles relatent en effet une histoire¹⁵⁴ (ou du moins une situation¹⁵⁵) distincte. De plus, toutes comportent des thèmes communs, qui tissent des liens entre elles, liens qui, au final, permettent d'envisager le concert comme un tout et non comme la juxtaposition de pièces (ou morceaux) individuelles et indépendantes.

En effet, les quinze chansons du concert décrivent une situation particulière, ou l'état d'une ou de plusieurs personnes, et mettent à l'avant-plan des thèmes communs. Le concert s'ouvre sur la chanson *Come Talk to Me*, écrite l'année même du début de la tournée, en 1993, et tirée de l'album *Us*. Cette chanson traite des difficultés que peuvent rencontrer deux individus à communiquer, causées par de la réticence ou des malentendus. Les paroles de la

¹⁵³ Susan Richardson, «Peter Gabriel: Secret World Live», dans *RollingStone*, 20 octobre 1994, URL: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/secret-world-live-19941020>, (page consultée le 25 juillet 2016).

¹⁵⁴ Le terme «histoire» est habituellement utilisé dans l'analyse des récits ou du théâtre (la fable), mais il n'est pas souvent associé aux chansons (qui relèvent d'abord de la poésie). En narratologie, l'histoire est définie comme étant la succession d'événements et d'actions (équivalent de la fable au théâtre) racontés par un narrateur sous forme d'un récit. « A story is a fabula that is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An event is the transition from one state to another state. Actors are agents that perform actions. They are not necessarily human. To act is define here as to cause or experience an event. » Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, third edition, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p.5.

¹⁵⁵ Ce mot renvoie en narratologie aux notions de situation initiale et de situation finale, dans un schéma narratif. Il peut aussi renvoyer à la notion de situation d'énonciation, où un locuteur énonce un discours, dans un temps et un espace donné.

chanson suggèrent que ces deux personnes ont jadis partagé une grande intimité, mais qu'elles ont dû, à la suite de certains événements, s'éloigner l'une de l'autre.

La deuxième chanson du concert est *Steam*, que l'on peut également retrouver sur l'album *Us*, et qui a aussi pour sujet la relation intime entre deux personnes. Cette chanson met toutefois à l'avant-plan la différence sociale entre un narrateur, de peu d'instruction, et une personne davantage cultivée. Ce dernier affirme connaître cette femme mieux qu'elle ne se connaît elle-même («You know your culture from your trash, [...] you know your sinner from your saint [...] you know your green from your red [...] But I know you. [...] Give me steam, lady¹⁵⁶»). *Steam* aborde la question de la solitude et du désir. La chanson a aussi pour thèmes l'attirance sexuelle et les pulsions, qui sont évoquées à l'aide de plusieurs métaphores.

Les troisième et quatrième chansons, *Across the River* et *Slow Marimbas*, s'amalgament dans le concert. La transition entre les deux chansons est si subtile qu'elles ne semblent former qu'une seule piste sonore. Les deux chansons sont instrumentales : la deuxième chanson ne comporte en effet aucune parole ni aucune utilisation de l'instrument vocal alors que dans la première, il n'y a que cinq mots répétés en boucle, en addition aux improvisations vocales en falsetto¹⁵⁷ présentées sous forme d'échos entre Gabriel et Shankar, son choriste et violoniste. Ainsi, même sans paroles, la relation entre deux personnes est tout de même au cœur de la performance, comme en témoigne l'utilisation du duo.

¹⁵⁶ « Steam » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Tu reconnais la culture de ce qui n'est pas de qualité, tu connais la différence entre les saints et les pêcheurs, tu distingues ton vert de ton rouge, mais moi je te connais toi. Donne-moi de la vapeur ma jolie»)

¹⁵⁷ Le falsetto est l'utilisation d'une voix aiguë. Véronique Bisson, *Approche du poétique dans la chanson francophone québécoise*, Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction de Dominique Garand, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p.74.

Après *Slow Marimbas* vient la chanson *Shaking the Tree*, expression anglaise qui signifie « agir afin de faire advenir quelque chose ». Gabriel chante celle-ci à des destinataires qui, contrairement à la plupart de ses autres chansons, sont ici clairement identifiées, c'est-à-dire qu'il s'adresse à toutes les femmes africaines, bien que le narrateur utilise un discours direct et le singulier pour donner l'impression qu'il s'adresse à chacune de ces femmes de façon individuelle, comme en témoigne la phrase «you're more than just a wife¹⁵⁸». Dans cette chanson, Gabriel souligne l'inégalité qui existe entre les hommes et les femmes du continent africain, laquelle rend la relation entre les sexes très problématique. La chanson change également la perspective thématique dominante jusqu'à présent (surtout masculine). En effet, les femmes sont le destinataire principal de cette chanson, alors que dans les chansons précédentes, ce dernier était neutre, indéfini ou un homme. De plus, la chanson aborde encore une fois les problèmes de couple, engendrés par un manque de communication, auquel Gabriel propose d'ailleurs une solution, en incitant les femmes à exprimer leurs opinions.

Vient ensuite *Blood of Eden*, qui met en relief la relation du couple originel, Adam et d'Ève. Avec cette chanson, Gabriel représente le couple sous l'arbre du jardin d'Éden, Adam et Ève cherchant à communier sans jamais y parvenir à cause des péchés du monde qu'ils auraient engendrés.

San Jacinto ne traite pas, à priori, des mêmes thèmes que les autres chansons, mais plutôt de la révolution des Texans contre les Mexicains à San Jacinto, en 1836, et des obstacles encourus par un peuple amérindien des États-Unis, de même que du rite de passage

¹⁵⁸ «Shaking the Tree», *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Tu es plus qu'une simple femme»)

de l'enfance à l'âge adulte des enfants de douze ans de la tribu apache. La chanson raconte donc l'histoire combinée du soldat texan inexpérimenté devant affronter une armée plus nombreuse et mieux entraînée et de l'enfant apache devant retrouver seul son chemin la nuit dans les montagnes après avoir été mordu par un crotale; la chanson construit un parallèle métaphorique entre ces deux peuples décimés qui se battent et s'accrochent encore à leurs traditions, à leurs convictions et à leur culture malgré tous les obstacles qui se dressent devant eux. Gabriel dépeint une image positive des Amérindiens, qui continuent de « hold the line¹⁵⁹ », en faisant un lien avec la bataille de San Jacinto qui s'est déroulée au Texas un siècle et demi plus tôt. Cette chanson, la seule qui ne se trouve pas sur l'album de *Secret World Live* mais qui a été ajoutée au concert, souligne d'autant plus les thèmes traités dans les autres chansons du concert. En effet, la thématique du conflit, abordée dans les autres chansons par le biais des relations de couple, continue de se développer ici à travers la bataille opposant non pas deux personnes mais bien deux peuples opprimés (les Texans et les Apaches) qui luttent pour conserver leurs coutumes et qui se battent, de façon métaphorique ou littérale, pour leurs droits et leur culture dans un monde qui cherche à les évincer, et où la communication est difficile, et parfois même impossible. Plus que jamais, les narrateurs de cette chanson, l'enfant et le soldat, sont seuls, envers et contre tous. Ils doivent affronter de grands dangers sans l'aide de personne, malgré la peur et l'isolement («the line of strength that pulls me through the fear¹⁶⁰»). Finalement, cette solitude est dépeinte par le fait que les narrateurs ne mentionnent aucune autre personne qu'eux-mêmes, pas même dans la description des lieux ou de la situation le matin du jour où aura lieu le rite

¹⁵⁹ « San Jacinto » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment LTD, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: « peinture rouge, plumes d'aigle, les coyotes hurlent et appellent, ça a commencé »)

¹⁶⁰ Ibid., (Traduction libre: « la ligne de force qui me tire de cette peur »)

de passage (si l'on excepte la mention du «medecine man» qui n'interagit aucunement avec l'enfant). Cette solitude fait écho à celle des individus des autres chansons, comme par exemple dans *Come Talk to Me*, *Digging in the Dirt* et *Washing of the Water*.

Dans la huitième chanson du concert, qui s'intitule *Kiss that Frog*, le narrateur est un homme en pleine possession de ses moyens, conscient de ses charmes et attraits pour le sexe opposé. Ici, la chanson est moins l'évocation d'une situation, comme dans les chansons précédentes, qu'un récit s'inspirant du conte des Frères Grimm: *The Frog Prince*. La chanson semble dépeindre le type d'homme qui drague dans les discothèques et qui est prêt à tout pour finir la nuit avec une femme, lui promettant qu'elle ne regrettera pas sa décision et qu'elle y gagnera un prince, en faisant un parallèle avec le conte pour enfants. Il y a ainsi plusieurs allusions rappelant l'évolution du conte, tels la présence des mêmes personnages, la princesse et la grenouille, la balle tombant dans la mare, le baiser nécessaire pour transformer la grenouille en prince, etc. Ainsi, le narrateur, c'est-à-dire la grenouille / le prince, cherche à recevoir un baiser et les faveurs de la princesse, en tentant de la convaincre par divers moyens :

Sweet little princess, let me introduce this frogness. [I'm] all puffed up, wanna be your king [...] lady kiss that frog. [...] So what's one little kiss, one tiny little touch, [I'm] wanting it so much, I swear this is royal blood running through my skin. [...] don't you know that this tongue can kill [...] come on baby get wet with me.¹⁶¹

Il est donc également question, dans cette chanson, de séduction et du couple, mais de solitude aussi, puisque les deux parties ne semblent jamais s'abandonner l'une à l'autre et que la séduction semble avoir été vaine.

¹⁶¹ « Kiss that Frog » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Belle et douce princesse, laisse moi introduire cette grenouille visqueuse. Je suis gonflé à bloc, et veux être ton roi. Allez, embrasse cette grenouille. Qu'est-ce qu'un petit baiser, un petit toucher? Je le désire tellement. Je le jure que du sang royal coule dans ces veines. Et tu sais que cette langue peut tuer. Allez bébé, mouille-toi avec moi»)

Washing of the Water apparaît comme une confession adressée par le narrateur à une rivière. Il avoue avoir l'impression de sombrer et demande à l'eau de l'aider, de faire en sorte qu'il n'ait plus à souffrir autant. Il cherche la force d'affronter ce qu'il tente de fuir et ce qu'il redoute («cause if I follow through, I face what I denied¹⁶²»), c'est-à-dire la présence féminine, ou, en d'autres mots, l'amour. Il implore donc l'eau de l'aider à surmonter sa solitude («kill that emptiness, that loneliness I hide¹⁶³»).

Solsbury Hill est la dixième chanson du concert, l'une des plus connues de Gabriel. Elle évoque la situation d'un jeune homme qui refuse une opportunité afin de poursuivre d'autres rêves, même si son entourage le trouve un peu fou de le faire¹⁶⁴. Le narrateur regarde le paysage du haut d'une colline en affirmant que ce nouveau départ est ce dont il a besoin.¹⁶⁵ La chanson a une dimension autobiographique, car elle a été écrite immédiatement après que Gabriel eut quitté *Genesis*, lequel commençait à acquérir du succès, afin de tenter sa chance en solo. La chanson exploite ainsi les thèmes de la solitude et de la recherche du bonheur, thèmes qui semblent au cœur du propos du spectacle.

La chanson *Digging in the Dirt* évoque, quant à elle, un meurtrier qui reconnaît la part obscure qui réside en lui et qui le force à commettre des atrocités, cette forte pulsion qui réussit à le contrôler et à lui faire poser des gestes abominables. Or, le narrateur cherche à affronter cet aspect de lui-même, à s'en débarrasser, même s'il sait que le périple ne sera pas

¹⁶² «Washing of the Water», *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Parce que si je continue, je dois faire face à ce que j'ai rejeté»)

¹⁶³ Ibid. (Traduction libre: «Tue ce sentiment de vide, cette solitude que je cache»)

¹⁶⁴ Même si l'opportunité refusée et les autres rêves ne sont pas spécifiés dans la chanson, Gabriel parlait évidemment, en écrivant la chanson, de sa décision de quitter le groupe Genesis afin de se concentrer sur sa vie de famille et sur sa carrière solo.

¹⁶⁵ Spencer Bright, *Peter Gabriel: An authorized Biography*, London (Angleterre), Sidgwick & Jackson, 1999, 524 pages.

agréable. Même s'il est seul dans sa démarche, isolé du monde par son problème, il cherche tout de même du soutien et de l'aide de son entourage.

Dans la chanson la plus connue de Gabriel, celle qui a grimpé au top des palmarès dès sa sortie en 1986 sur son album *So*, Gabriel séduit la gent féminine en brossant un portrait de ce qu'elle pourrait obtenir de lui. La chanson *Sledgehammer* est ainsi truffée de métaphores sexuelles mettant à l'avant-plan la force masculine et le pouvoir de l'homme, comparés à des machines puissantes : «You could have a steam train, if you just lay down your tracks, you could have an aeroplane flying [...] You could have a bumper car, bumping [...] I want to be your sledgehammer, Why don't you call my name.¹⁶⁶» Ainsi, le narrateur incarne la force sexuelle masculine à son apogée. Cette chanson reconduit donc, elle aussi, les thèmes de la séduction, de la sexualité, de la quête d'amour et, finalement, de l'attrance entre deux personnes.

La dernière chanson de la section principale du concert est *Secret World*. Elle parle de mondes secrets, comme en témoigne le titre, que l'on garde cachés en chacun de nous. Les thèmes abordés rappellent ceux des chansons précédentes : la communication, la solitude, l'intimité et les relations de couple. Dans cette chanson, le narrateur affirme vouloir s'ouvrir aux autres et les laisser entrer dans son intimité.

Le premier rappel est *Don't Give Up*, un duo formé de Peter Gabriel et Paula Cole (bien que la chanson ait été enregistrée originalement avec Kate Bush). Cette chanson est la première du concert où deux voix narratives sont entendues à même la chanson, permettant

¹⁶⁶ « Sledgehammer » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Tu pourrais avoir un train à vapeur, si seulement tu plaçais les rails, tu pourrais avoir un avion volant... ou une auto tamponneuse, fonçant... je veux être ta masse, pourquoi ne cries-tu pas mon nom?») »

un dialogue réel. Ce procédé permet d'atténuer la distance existant entre les genres tout au long du concert, c'est-à-dire de concilier les perspectives féminines et masculines, puisqu'il s'agit de la première fois où l'on entend simultanément une voix féminine et une voix masculine s'exprimer. Il s'agit d'ailleurs de l'une des chansons les plus « narratives » du concert. En effet, le premier locuteur, l'homme du couple, se dit découragé, car il doit affronter plusieurs défaites dans sa vie, chose qu'il n'a jamais appris à faire. Il retourne au lieu de sa naissance, là où les arbres ont brûlé et où tout est perdu à jamais. Il ne peut plus supporter la situation et se rend sur un pont où il envisage de se suicider. Le deuxième locuteur est une femme qui s'efforce de le soutenir en lui disant de ne pas laisser tomber et en lui témoignant son affection. Dans cette chanson, on peut repérer une situation initiale, où le protagoniste « was taught to fight, taught to win¹⁶⁷ », ainsi qu'un élément déclencheur qui lui fait tout perdre et échouer dans tout ce qu'il entreprend. Le dénouement de cette « histoire » demeure incertain, car, à la toute fin de la chanson, il n'y a pas de réel changement quant à la situation dépeinte tout au long de la chanson¹⁶⁸. Il ne manque qu'un dénouement pour transformer cette situation en récit. Ainsi, tout en présentant l'amorce d'une histoire, la chanson constitue essentiellement la description de l'état d'âme d'un homme vivant une période difficile. Enfin, si les thèmes traités dans la chanson sont encore une fois l'amour et les relations entre homme et femme, il s'agit de la première chanson dans le concert où le couple est dépeint positivement, présenté comme solidaire, et où les problèmes ne découlent pas d'un manque de communication. En fait, le couple semble ici la solution au problème et non la source de ce dernier.

¹⁶⁷ « Don't Give Up » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: « On lui a appris à se battre, appris à gagner »)

¹⁶⁸ Gabriel remédie à cela dans le concert, comme il sera question dans le prochain chapitre.

Ultimement, le concert se termine avec *In your Eyes*, une chanson optimiste dépeignant les relations amoureuses de manière positive. Le narrateur de la chanson réussit à briser le mur qui s'était érigé entre lui et sa confidente en lui faisant connaître ses sentiments. Lors du refrain, il ose lui dire qu'il l'aime; ce faisant, il combat ses instincts masculins qui l'incitent à se taire et à garder ses émotions pour lui, bref, à ne pas laisser parler son cœur. Cette chanson vient clore le concert sur une note positive, rythmée et légère. Les deux rappels, *In your Eyes* et *Don't Give Up*, sont ainsi les seules chansons qui mettent en scène le couple de manière positive, en présentant des individus qui réussissent à communiquer, à se soutenir et à connaître le bonheur.

Il ressort de ce survol des chansons composant le spectacle la récurrence de certains thèmes, qui permettent de tisser des liens entre elles. Même si chacune de ces chansons prise individuellement ne constitue pas un récit en tant que tel¹⁶⁹, il est toutefois possible de les envisager comme des épisodes d'une seule histoire, que le spectateur est amené à construire, à l'aide des éléments visuels et sonores constituant le spectacle, ce que nous chercherons à démontrer dans le prochain chapitre.

L'énonciation

Ainsi, les chansons du spectacle mettent à l'avant-plan une situation, présentée le plus souvent par le biais d'une énonciation que l'on peut qualifier de lyrique, c'est-à-dire qui a pour objectif l'expression subjective et personnelle des émotions d'un individu, et ce, par l'emploi du «je». Le «je» est en effet utilisé dans chacune des chansons du concert, sauf dans deux d'entre elles: *Slow Marimbas*, qui ne contient aucunes paroles, et *Shaking the Tree*, qui

¹⁶⁹ Il s'agit de textes poétiques qui évoquent une situation liée à des émotions ou à des pensées spécifiques et qui abordent certains thèmes.

utilise le pronom personnel «nous». Dans quelques chansons (beaucoup moins nombreuses, toutefois), le narrateur, bien qu'employant le «je», est en retrait, et évoque une situation (ou une histoire) qui ne le concerne pas personnellement ou peu, mais dont il est témoin.

La plupart des chansons du spectacle relèvent donc principalement de la poésie lyrique, «c'est-à-dire une poésie d'expression personnelle vouée à l'épanchement de la sensibilité [...] identifi[ée par] une énonciation en première personne et [par] un contenu affectif¹⁷⁰». Puisque toutes les chansons utilisent la première personne (au singulier ou au pluriel), il est pertinent de se demander si ce «je» est caractérisé de manière semblable dans chaque chanson. Cette question n'est pas nouvelle; en effet, le caractère fictif ou non du «je» qui s'exprime est l'une des questions principales que suscite l'utilisation du lyrisme en poésie. Peut-on identifier le sujet lyrique à l'auteur (ou dans ce cas-ci le chanteur-compositeur) ou est-ce un personnage fictif qui réquisitionne la parole de ce «je»? Puisque le texte d'un poème ou d'une chanson est souvent personnel et subjectif, il est difficile de le dissocier de son auteur. C'est d'ailleurs l'effet que produisent la plupart des chansons de Gabriel : on peut avoir l'impression, le plus souvent, qu'il ne représente rien d'autre que lui-même. Pour Charles Batteux¹⁷¹, toutefois, « le *je lyrique* imite [...] un être qui éprouverait des sentiments qu'il n'éprouve pas tout à fait, ou en tout cas pas dans la situation où il écrit [car] l'esthétisation poétique comporte selon lui une part de fiction¹⁷²». Dans certaines chansons de Gabriel, il est clair que le «je» apparaît parfois comme entièrement fictif (comme dans *San Jacinto* où les deux narrateurs sont des êtres que l'on peut dissocier

¹⁷⁰ Laurent Jenny, op.cit.

¹⁷¹ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe 1746*, cité par Laurent Jenny, *La Poésie*, Genève, Édition Ambroise Barras, 2003, URL: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elinteg.html#elbiblio> .

¹⁷² Laurent Jenny, op.cit.

aisément de Gabriel lui-même¹⁷³), mais on peut dire que la plupart des textes des chansons mettent en scène un «je» que l'on peut pourrît aisément qualifier d'autobiographique (ou percevoir comme tel). Si l'on se réfère aux théories de Kate Hambürger, qui distingue trois types différents d'énonciation (réelle, feinte et fictive), la chanson *San Jacinto* relèverait d'une énonciation fictive (c'est-à-dire assumée par un personnage fictif que l'on peut percevoir comme tel, bien qu'elle utilise le « je »), alors que d'autres chansons de Gabriel relèveraient d'une énonciation réelle (ou autobiographique)¹⁷⁴.

Dans *Kiss that Frog*, par exemple, même si le narrateur est clairement associé à un personnage de conte, il n'est pas véritablement une grenouille : il utilise cette métaphore pour parler de lui-même, c'est-à-dire un narrateur masculin que l'on peut associer sans trop de difficulté à Gabriel lui-même, et qui pourrît évoquer un épisode réel de la vie de l'artiste. Il en est de même pour la chanson *Solsbury Hill*, inspirée du départ du chanteur du groupe Genesis. Elle n'aborde pas ce sujet directement mais évoque plutôt la situation d'une personne (Gabriel?) qui commence une nouvelle étape, non-spécifiée, de sa vie. Toutefois, lorsque la chanson mentionne « So I went from day to day, Though my life was in a rut. Till I thought of what I'd say, which connection I should cut. I was feeling part of the scenery, I walked right out of the machinery¹⁷⁵ » il est facile d'attribuer ces propos au véritable Gabriel, lesquels pourrît renvoyer à ce qu'il a éprouvé lorsqu'il faisait partie du groupe Genesis. Il

¹⁷³ De manière intéressante, c'est aussi la chanson où la narrativité est aussi manifeste (on y raconte une histoire).

¹⁷⁴ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html#el042100>. L'énonciation feinte, quant à elle, imite si bien le réel, qu'il est impossible de « trancher sur sa réalité si ce n'est à partir de critères matériels externes Laurent Jenny donne pour exemple l'énonciation dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, qui feint si bien la réalité, que seuls quelques éléments paratextuels non-discursifs révèlent son caractère fictif (le nom du narrateur qui diffèrent du nom, par exemple).

¹⁷⁵ « Solsbury Hill » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Je me promenais, jour après jour, je pensais que ma vie s'enlisait dans la routine, jusqu'à ce que je pense à ce que j'allais dire, à quelles connections je devais couper. Je faisais partie du décor, j'ai quitté la machine»)

mentionne faire partie du décor, souligne que son expression artistique était submergé par les désirs du groupe et par le besoin de répondre aux critères commerciaux et finalement, il exprime son désir de quitter ce monde du *show-business* (la machine en question, dans les paroles). Cependant, ces paroles ne sont pas explicites et ne renvoient pas automatiquement à la vie de Gabriel : il faut d'abord l'aide de paratextes, tel la biographie artistique de Gabriel¹⁷⁶, pour comprendre la similarité entre les paroles et l'événement réel. Ainsi, bien que la vie de Gabriel soit transposées métaphoriquement sur une autre situation, l'énonciation de cette chanson n'est pas réelle (autobiographique) mais elle est plutôt feinte puisqu'il est difficile dans celle-ci, ainsi que dans plusieurs autres telles *Come Talk to Me* et *Digging in the Dirt*, de départager, sans l'aide de documents externes, la réalité de la fiction. Ce besoin d'user de paratextes est donc ce qui permet de catégoriser cette chanson d'énonciation feinte et non d'énonciation réelle.

Malgré tout, certains éléments, insérés dans les chansons, s'éloignent de la biographie de Gabriel. Ces éléments expliquent aussi que nous caractérisons ces chansons comme ayant une énonciation feinte et non réelle. Ainsi, un autre passage de la chanson permettant de distinguer ces deux types d'énonciation existe, dans lequel on retrouve plusieurs métaphores. Dans *Solsbury Hill*, les paroles de la chanson mentionnent : « When illusion spin her net, I'm never where I want to be, And liberty she pirouette, When I think that I am free. Watched by empty silhouettes, Close their eyes but still can see, No one taught them etiquette¹⁷⁷ ». Ces métaphores extériorisent les sentiments de Gabriel et donnent des caractéristiques humaines aux objets, donnant l'impression que ceux-ci sont animés. Si les énoncés sont ici « figurés »

¹⁷⁶ Daryl Easlea, op.cit., 524 pages.

¹⁷⁷ « Solsbury Hill » op.cit. (Traduction libre: «Quand l'illusion tourne son filet, je ne me retrouve jamais où je veux être, quand la liberté fait une pirouette, quand je pense être libre, observé par des ombres vides, qui ferment leurs yeux mais qui peuvent quand même voir. Personne ne leur a montré l'étiquette»)

(c'est-à-dire métaphoriques), ils peuvent néanmoins être attribués à Gabriel même et non à un « je » fictif.

Malgré l'importance de l'énonciation feinte et autobiographique (ou réelle), beaucoup d'autres chansons du concert relèvent de l'énonciation fictive, par exemple *San Jacinto*, puisque l'énonciation est assumée par un personnage fictif, autre que l'auteur, et que la distinction entre réalité et fiction est perceptible sans l'aide de paratextes.

Ainsi, l'énonciation au «je» peut être perçue, selon les chansons, comme étant fictive ou autobiographique. Dans ce dernier cas, la fictionnalité n'est toutefois pas toujours absente de l'énonciation. En effet, Laurent Jenny explique qu'« entre la conception d'un «je» lyrique entièrement fictif et celle d'un *je lyrique* purement autobiographique ou empirique, il y a place pour une troisième voie, intermédiaire, qui accorde au «je» *lyrique* un statut particulier, notamment marqué par l'impersonnalité¹⁷⁸ » et que l'auteur désigne comme étant un «je» figuré. Ce concept d'énonciation impersonnelle, c'est-à-dire revêtue d'un caractère universel, renvoie à une caractérisation qui permet de rendre compte d'une catégorie générale. Cela permet de théoriser une énonciation qui se situe entre l'énonciation autobiographique (ou réelle) et l'énonciation fictive, où le «je» parle de soi, mais dans des termes qui permettent d'appliquer ses réflexions à une catégorie plus générale. Dans *Secret World Live*, puisque les chansons sont en anglais, cette dynamique de l'impersonnalité est d'abord mise à l'avant-plan par le fait que le sexe du narrateur est ainsi souvent indéterminé : il n'y a pas de marque du masculin ou du féminin dans les pronoms ni dans les adjectifs, ce qui donne peu d'indications sur le genre des narrateurs, même dans le cas de chansons où l'énonciation est «réelle». De plus, comme les chansons présentent une situation selon le point de vue subjectif d'un « je »,

¹⁷⁸ Laurent Jenny, op.cit.

le narrateur est peu caractérisé (qu'il soit autobiographique ou fictif), l'essentiel du propos visant à rendre compte de l'état d'âme du narrateur face à cette situation.

*Dans certaines chansons, le «je» peut typifier le narrateur « en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme) ¹⁷⁹». Ainsi, le «je» autobiographique, qui renvoie à la personne de Gabriel, peut acquérir une dimension plus générale, en parlant en tant qu'homme de tous les hommes ou même de l'humanité dans son ensemble. Les situations auxquelles les narrateurs des chansons font face (des peines d'amour, des envies de meurtre, des tentatives de séduction) viennent renforcer l'universalité du propos. Dans plusieurs des chansons de Gabriel, telle *Blood of Eden*, le narrateur, à première vue singulier, est universalisé par sa généralité, représentant donc un groupe plus grand que lui-même: un genre, une nation ou un peuple entier. Par exemple, dans *Blood of Eden*, le refrain suggère cette généralisation par l'utilisation de la troisième personne : «the union of the woman, the woman and the man¹⁸⁰» et ensuite l'utilisation du «nous» et du «je» dans les couplets. Gabriel évoque ainsi le couple d'Adam et d'Ève, mais en utilisant le nous, il associe ce couple à sa situation ainsi qu'à la situation du couple moderne qui semble avoir de la difficulté à se faire confiance et à connecter.*

Ce «je» qui s'exprime à travers les chansons (qu'il soit autobiographique, fictif ou «figuré») s'adresse souvent à nul autre que lui-même, comme dans un soliloque. Dans *San Jacinto*, par exemple, bien que la chanson commence par une description extérieure des lieux, les narrateurs, qui s'expriment tous deux par la voix de Gabriel simultanément, ont eux-mêmes comme destinataire. Dans *Across the River* et *Solsbury Hill* les chansons sont

¹⁷⁹ Laurent Jenny, op.cit.

¹⁸⁰ « Blood of Eden » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «L'union de la femme, de la femme et de l'homme»)

plus descriptives que destinées à quelqu'un en particulier. Dans d'autres chansons, par contre, le narrateur s'adresse clairement à quelqu'un d'autre que lui-même, bien que ce destinataire puisse être une autre personne ou une chose (comme dans *Washing of the Water*). C'est le cas de *Come Talk to Me*, où le narrateur tente de rétablir la communication avec cette (ou ces) personne(s) (nous y reviendrons), et de *Sledgehammer*, où le narrateur tente de séduire une ou plusieurs femmes (la singularité ou la pluralité de ces personnes est un élément indéterminé dans ces chansons à cause de l'utilisation du «you», en anglais, qui désigne autant une personne unique qu'un groupe de personnes), ainsi que dans *In your Eyes*, où l'énonciateur s'adresse à une femme en particulier.

Quelques cas particuliers se retrouvent par contre dans *Secret World Live*. Dans *Steam*, le narrateur ne parle pas à quelqu'un mais plutôt de cette personne. Cette deuxième personne n'est pas autant le destinataire de la chanson que le sujet de celle-ci, du moins dans les couplets de la chanson. Dans *Don't Give Up*, l'on peut retrouver deux locuteurs, l'homme et la femme en duo, qui utilisent donc le «je» et le «tu». En effet, l'homme parle de lui-même et de ses sentiments alors que la femme s'adresse directement à lui. Bien que les deux voix puissent donner une impression de dialogue, la communication entre les deux narrateurs n'est pas réciproque puisque la femme répond à la réplique de l'homme sans que ce dernier n'en ait conscience ou ne réagisse à sa réponse. Il n'y a donc aucun bouclage dans le « dialogue » en question, donnant plutôt l'impression que l'homme s'exprime sous la forme d'un monologue subjectif et que la femme, bien qu'elle tente de dialoguer, n'y réussisse pas. Dans *Digging in the Dirt*, le narrateur utilise le «je», (*I*) ainsi que le «you», par exemple dans la phrase : «this

time you've come too far¹⁸¹». Ce qui diffère des autres chansons, c'est que dans les deux cas, par le «je» et le «tu», l'énonciateur parle de lui-même. Quand il utilise le «you», il s'adresse particulièrement à une partie de lui-même qu'il extériorise et à laquelle il s'adresse comme si celle-ci ne faisait pas partie de sa personne. Finalement, dans *Kiss that Frog*, le narrateur utilise le pronom «il» pour parler du prince grenouille. Or, au milieu de la chanson environ, il y a un transfert au pronom personnel «je» : «I swear this is royal blood, running through my skin¹⁸²». Ce changement dans l'utilisation du pronom suggère que tout au long de la chanson, le locuteur parle de nul autre que de lui-même par le biais du pronom personnel «il», ce qui rajoute au caractère prétentieux du personnage. Dans la suite de la chanson, le locuteur alterne l'utilisation des deux pronoms. En majorité, la parole est adressée à quelqu'un, bien qu'il y ait plusieurs soliloques. De plus, compte tenu du caractère lyrique de la plupart des chansons, il n'est pas étonnant que la voix de ces destinataires ne se fassent pas entendre.

Finalement, il existe une distinction entre un narrateur homodiégétique (qui fait partie de l'histoire qu'il raconte en tant que témoin) et autodiégétique (il est le héros de l'histoire qu'il raconte). Le narrateur des chansons de Gabriel est surtout autodiégétique, grâce à la forme lyrique de celles-ci. La seule exception à cela est la chanson *Shaking the Tree*, où la femme africaine est au centre du propos alors que le narrateur, lui, ne semble pas africain. Il est possible de voir cela dans les paroles de la chanson, alors que le narrateur chante : «this is your life [...] it's your day¹⁸³». La chanson n'utilise aucunement la première personne du singulier ni du pluriel. Le seul pronom utilisé dans cette chanson est le «you», confirmant que la chanson parle de cette autre personne et non pas du narrateur.

¹⁸¹ « Digging in the Dirt » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment LTD, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Cette fois, tu es allé trop loin»)

¹⁸² « Kiss that Frog » op.cit. (Traduction libre: «Je jure que c'est du sang royal qui coule dans mes veines»)

¹⁸³ « Shaking the Tree » op.cit. (Traduction libre: «c'est ta vie [...] c'est ta journée»)

En récapitulant, les chansons du concert *Secret World Live* utilisent un «je» surtout lyrique, dont le statut de fiction varie d'une chanson à l'autre. En effet, ce dernier est parfois autobiographique car il est identifié à Gabriel lui-même, parfois un personnage de fiction (un «je» fictif), et parfois, il acquiert le statut de «type» (le «je» figuré). L'association du «je» autobiographique avec la personne de Gabriel permet parfois de caractériser cette voix comme étant masculine, mais le caractère universel que prend parfois le «je» permet de dépasser, à l'occasion, cette caractérisation genrée de la voix poétique.

Les thèmes des chansons

Secret World Live : un titre qui en dit long

Ainsi, la plupart des textes des chansons du concert ne constituent pas des histoires en soi (sauf quelques exceptions); elles présentent plutôt des situations variées par le biais d'une voix narrative s'exprimant au «je», surtout de manière lyrique, et dont la dimension fictive varie d'une chanson à l'autre. Ce qui semble prédominer est la récurrence d'un sujet lyrique que l'on peut associer à l'auteur des chansons (Gabriel), mais qui est parfois revêtu d'une dimension plus universelle. La récurrence de ce sujet lyrique permet de tisser des liens entre les chansons, comme si chacune d'elles renvoyait à des situations vécues successivement par un homme représentatif d'un type. Or, la permanence de certains thèmes, d'une chanson à l'autre, contribue également à créer des liens entre elles, et même à suggérer un fil narratif. C'est d'ailleurs pourquoi l'analyse de ces thèmes revêt une importance centrale dans l'analyse poétique et dramaturgique des chansons d'un concert rock-théâtral.

Le premier élément significatif d'un spectacle est son titre. Celui-ci donne souvent des repères quant au fil narratif ou aux thèmes qui unissent les différentes parties du

spectacle. D'emblée, ce titre comporte plusieurs connotations: celui de mondes cachés, de secrets, de confessions, etc. De plus, dans le concert, on retrouve la chanson éponyme du spectacle vers la fin et elle est introduite par Gabriel, qui affirme qu'en chacun de nous, il existe un univers secret, même si tout semble calme à l'extérieur, et qu'il est parfois possible de percevoir un écho de ce monde intérieur, une perturbation subtile, à la surface. Ce thème du secret fait partie des thèmes récurrents du concert puisque la plupart des chansons sont des confessions, c'est-à-dire qu'elles formulent des aveux et partagent des impressions subjectives, de la part des narrateurs, que les spectateurs entendent en position de voyeur, puisque ces secrets ne leur sont, bien sûr, pas adressés directement.

L'intimité

Si l'on en croit Kimi Kärki, il est clair que la préoccupation principale de Gabriel et de Lepage était, pour ce spectacle, de construire et de conserver un lien intime et privé entre la scène et la salle, entre les artistes et les spectateurs, en dépit des espaces inhospitaliers et non-conçus pour une représentation artistique où ont eu lieu les représentations (des arénes la plupart du temps, comme ce fut le cas lors de l'enregistrement de la captation vidéo en Italie, ou des espaces extérieurs à grand déploiement). Robert Lepage déclare en effet à ce sujet : «Peter wasn't just doing "Shock the Monkey" and dancing around. He was also trying to be very intimate and saying profound dark things, and that was quite a challenge, to be intimate in a huge unintimate place¹⁸⁴». Aussi, ce thème occupe une place importante dans les textes des chansons.

¹⁸⁴Kimi Kärki, op.cit., p.225.

La chanson *Secret World* traite ainsi des secrets que l'on garde pour soi et de ceux que l'on partage avec d'autres ; de l'importance du secret dans la dynamique des échanges amoureux : « In our secret world, we were colliding, All the places we were hiding love. ¹⁸⁵ » Dans plusieurs chansons, le narrateur révèle des choses personnelles à un destinataire, désigné ou implicite, et, du même coup, au public, en vertu du phénomène de la double destination. Ces dévoilements révèlent une part d'intimité. Ainsi, le narrateur de *Come Talk to Me* et celui de *San Jacinto* exposent leur peur, alors que dans *Don't Give Up* et *Washing of the Water*, les énonciateurs dévoilent certaines faiblesses, et que dans *Sledgehammer*, *Steam* et *Kiss that Frog*, les hommes osent exprimer leurs désirs. Or, ce n'est pas la seule manière dont s'immisce l'intimité dans le spectacle. En effet, la présence du couple dans plusieurs chansons (comme *Come Talk to Me*, *Blood of Eden*, *In your Eyes* et *Don't Give Up*) ajoute également un facteur intime.

Intériorité et extériorité

Le dévoilement des secrets, qui est une part importante du concert, est au cœur d'un autre thème central: le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. On retrouve des traces de cette dynamique entre intériorité et extériorité dans plusieurs chansons du spectacle, autres que *Secret World*, à commencer par *San Jacinto*, *Digging in the Dirt*, *In your Eyes* et *Shaking the Tree*. Dans *San Jacinto*, il y a un glissement dans le discours alors que le jeune narrateur change graduellement le point de vue de ce qu'il voit vers ce qu'il ressent, de l'extérieur vers l'intérieur. On passe de la description des lieux à une description métaphorique de la peur. Dans *Digging in the Dirt*, le meurtrier combat contre lui-même afin

¹⁸⁵ « Secret World » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment LTD, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «Dans notre monde secret, nous entrons en collision. Toutes ces places où nous cachions l'amour»)

d'extérioriser son agressivité pour pouvoir s'en débarrasser: il cherche à expulser cette part honteuse afin de pouvoir vivre en paix avec lui-même. Puis, dans *In your Eyes*, le narrateur mentionne ceci : «All my instincts, they return. And the grand facade, so soon will burn. Without a noise, without my pride, I reach out from the inside.¹⁸⁶» Le narrateur, encore ici, cherche à lutter contre des prédispositions qui l'incitent, par fierté ou orgueil, à se taire et à ne point avouer ses sentiments. Il va malgré tout détruire, de façon métaphorique, cette façade qui l'isole, et avouer ses sentiments. Finalement, dans *Shaking the Tree*, le narrateur tente de convaincre les femmes africaines de briser le silence qui s'élève entre les hommes et les femmes, les incitant à dévoiler leur for intérieur au monde entier afin de changer la situation dans laquelle elles vivent quotidiennement. Finalement, dans les quatre chansons, un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur est mis à l'avant-plan, confirmant l'importance de la thématique du dévoilement à l'œuvre dans *Secret World Live*.

Le passage de la noirceur à la lumière

Dans la même optique se trouve un autre glissement: celui qui mène de l'obscurité à la lumière. Dans l'entièreté des chansons du concert, il y a une alternance entre monde lumineux et monde nocturne. Évoquant d'abord l'obscurité («I stood in this sun sheltered place¹⁸⁷»), les paroles de *Secret World* soulignent ensuite la transformation du narrateur qui embrasse la lumière et accepte cette dernière «with no quilt and no shame, no sorrow or

¹⁸⁶ « In your Eyes » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment LTD, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «tous mes instincts me reviennent, et la grande façade qui m'habitude bientôt brûlera. Sans aucun bruit, sans orgueil, je cherche à atteindre au plus profond de moi-même»)

¹⁸⁷ « Secret World » op. cit., (Traduction libre: «Debout dans ce lieu protégé du soleil »)

blame¹⁸⁸». L'accès à la lumière est associée à la clairvoyance, à une plus grande lucidité, comme en témoignent les paroles suivantes : «seeing things that were not there¹⁸⁹».

In your Eyes est la première et la seule chanson où le monde obscur est absent. Dans cette chanson, les allusions au jour («Days pass¹⁹⁰»), à la lumière et à la vision («In your eyes, I see the light and the heat¹⁹¹») se succèdent : même les obstacles à la lumière sont détruits à même les paroles comme il est possible de le constater dans la phrase suivante: «and the grand facade, so soon will burn¹⁹²».

Solsbury Hill est aussi une chanson où les thèmes de l'obscurité et de la lumière prennent place. En effet, bien que les paroles de cette dernière spécifient que l'action prend place la nuit, grâce à la réplique «I could see the city lights [...] Eagle flew out of the night¹⁹³», l'atmosphère de la chanson, elle, est lumineuse. Non seulement le rythme est plus rapide que dans la plupart des chansons, mais le narrateur prend une décision qui le rend heureux. Ce changement positif, permet cette ouverture à la lumière, à la connaissance et à la découverte d'un monde nouveau de possibilités.

Digging in the Dirt, quant à elle, parle d'une partie de l'âme du narrateur qui serait «dark and sticky¹⁹⁴». D'ailleurs, tout semble noir et sombre dans cette chanson alors que même l'énonciateur est dans l'obscurité, aveuglé: «I get so blind¹⁹⁵».

¹⁸⁸ « Secret World » op.cit. (Traduction libre: Sans culpabilité ni honte, tristesse ou blâme»)

¹⁸⁹ Ibid. (Traduction libre: Voir des choses qui n'y étaient pas»)

¹⁹⁰ Ibid.. (Traduction libre: «Les jours passent»)

¹⁹¹ Ibid.(Traduction libre: «Dans tes yeux, je vois la lumière et la chaleur »)

¹⁹² Ibid. (Traduction libre: «Et la façade, bientôt brûlera»)

¹⁹³ « Solsbury Hill » op.cit. (Traduction libre: «Je peux voir les lumières de la ville, les aigles volant dans la nuit»)

¹⁹⁴ « Digging in the Dirt » op.cit. (Traduction libre: «Sombre et collant»)

¹⁹⁵ Ibid.(Traduction libre: «Je deviens aveugle»)

Dans *Washing of the Water*, le narrateur tente de se débarrasser de la noirceur qui l'habite, et qui est symbolisée par l'eau, le destinataire de son discours, qui peut l'engloutir et l'emmenner dans ses profondeurs : «swallow me deep inside¹⁹⁶», «I feel like I'm sinking in¹⁹⁷».

Les relations interpersonnelles

Comme nous l'avons déjà mentionné, les relations humaines sont au cœur du spectacle, ce que souligne Kimi Kärki, pour qui « *Secret World*, a concept based on Gabriel's *Us* album (1992), had a narrative of relationships and communication between men and women, in both a metaphorical and biographical sense¹⁹⁸ ». Chacune des chansons de *Secret World Live* met en effet à l'avant-plan la dynamique d'une relation, que ce soit au sein d'un couple, comme dans *Blood of Eden* et *Don't Give Up*, entre deux personnes (*Sledgehammer* et *Kiss that Frog*), entre deux groupes de personnes, comme dans *Shaking the Tree*, ou même entre deux éléments, comme l'eau et l'homme dans *Washing of the Water*. Dans *Come Talk to Me*, une personne tente de reconstruire la relation qu'il avait autrefois avec quelqu'un. Dans *Steam*, *Sledgehammer* et *Kiss that Frog*, le narrateur use de séduction afin de charmer le sexe opposé. *Digging in the Dirt* met à l'avant-plan un homme qui, voulant se débarrasser de son côté obscur, cherche un soutien: «stay with me, I need support¹⁹⁹». *Blood of Eden* met en relief le couple originel, Adam et Ève. Finalement, *In your Eyes* et *Don't Give Up* mettent en scène des couples qui réussissent à communiquer, qui s'épaulent dans les temps difficiles et qui vivent de beaux moments.

¹⁹⁶ « *Washing of the Water* » op.cit. (Traduction libre: «Pourrais-tu m'avaler profondément, à l'intérieur»)

¹⁹⁷ Ibid. (Traduction libre: «Je me sens couler, me noyer»)

¹⁹⁸ Kimi Kärki. op.cit. (Traduction libre: «*Secret World*, basé sur l'album *Us* de Gabriel (1992), était un récit sur les relations, les liens et la communication entre les hommes et les femmes, autant dans une perspective métaphorique que biographique»)

¹⁹⁹ « *Digging in the Dirt* » op.cit. (Traduction libre: «Reste avec moi, j'ai besoin de support»)

La communication

Les relations interpersonnelles sont également traitées par le biais du thème de la communication. Le besoin de communiquer et de communier avec les autres est l'un des fils conducteurs des chansons du spectacle. Dès la première chanson du concert, Gabriel chante en effet «please, talk to me²⁰⁰». Cette première chanson donne ainsi le ton pour le reste du concert.

Or, ce n'est pas la seule chanson qui aborde ce thème. Dans *In your Eyes*, qui clôt le concert, le refrain mentionne: «I reach out from the inside²⁰¹», c'est-à-dire qu'il va chercher les mots pour s'exprimer dans son coeur et dans son for intérieur, tout juste avant le début du refrain, là où le narrateur avoue son amour à la femme qu'il aime. Le thème de la communication est également repris tout au long du concert: dans *Shaking the Tree*, le message n'est autre que d'encourager les femmes africaines à parler, à révéler leurs sentiments et à dénoncer l'injustice qu'elles subissent sur une base régulière : «Open your heart, show him the anger²⁰²». Finalement, la communication se retrouve même dans le style de certaines chansons, comme dans *Don't Give Up* où les répliques entre l'homme et la femme se font écho, et se répondent (du moins la femme répond à l'homme): il y a ici, pour la seule et unique fois, une véritable opportunité de communication à deux voix entre deux individus.

²⁰⁰ « Come Talk to Me » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment LTD, 2012, 135 minutes. (Traduction libre: «S'il te plaît, parle-moi»)

²⁰¹ « In your Eyes » op.cit. (Traduction libre: «Je puise dans mon for intérieur»)

²⁰² « Shaking the Tree » op.cit. (Traduction libre: «Ouvre ton coeur, montre lui ta colère»)

La quête de l'amour et de la sexualité

Une thématique récurrente dans le concert est sans contredit celle de la recherche de l'amour. Dans *Sledgehammer*, *Steam* et *Kiss that Frog*, le narrateur exprime un désir davantage sexuel et physique qu'émotionnel : «I want to be your sledgehammer [...] I've been feeding the rhythm, Going to feel that power, build in you [...] All day and night, come on and help me do²⁰³». Le narrateur de *Steam* déclare quant à lui : «Can't you see I've lost control I'm getting indiscreet, You're moving in so close 'til I'm picking up [...] this heat, Give me steam [...] It's going to blow, it's going to break, This is more than I can take²⁰⁴» et celui de *Kiss that Frog* souligne « So what's one little kiss, one tiny little touch, Ah, he's wanting it so much [...] Princess you might like it, if you lower your defense²⁰⁵». Dans les trois cas, un homme charme une femme afin qu'elle se laisse séduire et qu'il puisse lui procurer du plaisir, ultimement dans le but de se sentir moins seul. Dans d'autres chansons, le narrateur ne recherche pas seulement le plaisir mais aussi l'amour, comme, par exemple, dans *Blood of Eden* («we wanted the union, oh the union of the woman, the woman and the man²⁰⁶») et dans *In your Eyes* («In your eyes, I am complete²⁰⁷»). Ces deux exemples révèlent une soif d'union, un désir de communion émotionnelle.

²⁰³ «Sledgehammer» op.cit. (Traduction libre: «Je veux être ta masse, je nourris le rythme, pour sentir ce pouvoir grandir en toi toute la journée et la nuit, viens et aide-moi à le faire»)

²⁰⁴ «Steam» op.cit. (Traduction libre: «Ne peut-tu voir que j'ai perdu le contrôle, que je deviens indiscret, tu bouge si près de moi jusqu'à ce que je ramasse rattrape... la chaleur, donne-moi de la vapeur... Ça va exploser, ça va briser, c'est plus que je ne peux supporter»)

²⁰⁵ «Kiss that Frog» op.cit. (Traduction libre: «Alors qu'est-ce qu'un seul baiser, un petit toucher. Ah, il le désire tellement.... Princesse, tu pourrais aimer cela si tu abaissais ta garde»)

²⁰⁶ «Blood of Eden», op.cit., (Traduction libre: «Nous voulions l'union, oh l'union de la femme, de la femme et de l'homme»)

²⁰⁷ «In your Eyes» op.cit. (Traduction libre: «Dans tes yeux, je suis complet»)

La solitude

L'importance accordée au thème des relations n'a d'égale que celle donnée aux thèmes de l'isolement et de la solitude, sa parfaite contrepartie. Les textes des chansons évoquent souvent la solitude au sein même du couple, comme dans *Blood of Eden* («I caught sight of my reflection²⁰⁸»). Dans *San Jacinto*, les propos des narrateurs révèlent leur sentiment de solitude, perceptible dans leur incapacité à interagir avec leur environnement. Le type de dialogue utilisé dans cette chanson appuie d'ailleurs le propos : cela donne l'impression que le narrateur a peur, qu'il a le souffle court, que son esprit analytique est aiguisé sous l'effet de l'adrénaline, etc. Le narrateur énumère ainsi ce qui se passe comme en une sorte de narration : «We will walk- On the land, We will breathe – of the air, We will drink- from the stream, We will live – hold the line²⁰⁹». Ces répliques ne sont en fait qu'une sorte de soliloque puisque le soldat de la chanson se les dit à lui-même pour se donner du courage. Ainsi, encore une fois, Gabriel met à l'avant-plan la thématique de la communication difficile, par son langage laconique et par l'absence de destinataire pour les paroles du soldat. Cela souligne aussi l'isolement et la solitude du narrateur qui n'a pas de destinataire à son discours.

Dans *Digging in the Dirt*, le narrateur doit supplier pour avoir de la compagnie («stay with me²¹⁰») alors que dans *Kiss that Frog*, il a recours à la séduction pour contrer sa solitude («Come on baby get wet with me [...] Come on baby jump in with me²¹¹»). Même

²⁰⁸ « Blood of Eden » op.cit. (Traduction libre: «J'ai vu ma réflexion dans le miroir»)

²⁰⁹ « San Jacinto » op.cit. (Traduction libre: «Nous marcherons sur la terre, nous respirerons l'air, nous boirons de la rivière, nous vivrons, gardons la ligne»)

²¹⁰ « Digging in the Dirt » op.cit. (Traduction libre: «Reste avec moi»)

²¹¹ « Kiss that Frog » op.cit. (Traduction libre: «Allez bébé, mouille-toi avec moi. Allez bébé, saute avec moi»)

dans *Don't Give Up*, où l'homme et la femme²¹² sont présents, l'homme se sent seul face à ses problèmes («I am a man whose dreams have all deserted [...] but no one wants you when you lose²¹³») alors que la femme tente désespérément de lui montrer qu'il n'est pas seul («don't give up cause you have friends [...] you still have us²¹⁴»), confirmant le sentiment d'isolement de l'homme mais tentant d'y remédier.

Le motif de l'eau

À ces nombreux thèmes que nous venons de relever s'ajoute le motif de l'eau, qui apparaît de manière récurrente dans les textes des chansons, que ce soit de manière littérale ou métaphorique. Tout un lexique renvoyant à l'eau est en effet utilisé dans les chansons : par exemple, dans les titres *Washing of the Water*, *Steam*, *Kiss that Frog* et *Across the River*, ou dans les paroles de *Don't Give Up* («Going to stand on that bridge [cause] whatever may come, and whatever may go, that river's flowing²¹⁵»), etc. Par opposition, des allusions au manque d'eau et à l'assèchement sont perceptibles dans *Digging in the Dirt* ou dans *Come Talk to Me* où Gabriel parle métaphoriquement de la non-communication en la comparant à un désert aride.

Ainsi, dans le texte, l'eau est représentée de façon littérale (pensons particulièrement à celle qui coule sous un pont dans *Don't Give Up*, ou à l'eau évoquée dans *Across the River* et *Washing of the Water*) mais aussi de manière métaphorique (la non-communication

²¹² C'est l'interprétation de la chanson qui permet d'attribuer un genre au deuxième narrateur. L'indétermination du genre dans cette chanson, comme dans beaucoup d'autres, contribue à universaliser davantage le propos (du moins dans les textes). Le premier narrateur, par contre, est identifié comme masculin comme le démontre la citation qui suit, dans le texte, ce qui est une exception dans le concert (sauf pour *Kiss that Frog* où le narrateur, le prince, est aussi masculin).

²¹³ « Don't Give Up » op.cit. (Traduction libre: «Je suis un homme abandonné de tous ses rêves, personne ne veut de soi lorsque l'on perd»)

²¹⁴ « Don't Give Up » op.cit. (Traduction libre: «Ne laisse pas tomber, parce que tu as encore des amis, tu nous a encore»)

²¹⁵ «Don't Give Up» op.cit. (Traduction libre: «Je vais me tenir sur ce pont car peu importe ce qui arrive, peu importe ce qui vient, la rivière coulera»)

comparée à un désert dans *Come Talk to Me*, ou l'ambiguïté du mot *wet* dans *Kiss that Frog* («get wet²¹⁶»)).

Conclusion

Au final, le concert de Peter Gabriel et de Robert Lepage contient plusieurs thèmes qui reviennent d'une chanson à l'autre, permettant d'envisager le concert comme une évolution d'un fil narratif scénique, comme nous le verrons au chapitre suivant. Cette récurrence des thèmes confirment d'ailleurs l'intention originale des créateurs du concert de faire de *Secret World Live* un concert s'inspirant de la forme théâtrale. Ainsi, chacune des quinze chansons du concert met à l'avant-plan les thématiques de la communication, des relations interpersonnelles, du secret, de la recherche de l'amour, de l'isolement et du doute, en plus de souligner des passages de l'obscurité à la lumière et de l'intérieur vers l'extérieur. Finalement, c'est l'énonciation inspirée de la poésie lyrique, avec l'utilisation du «je» autobiographique, figuré ou fictif, qui permet une liaison entre les différentes chansons par l'impression que ce personnage qui se situe entre réalité et fiction demeure le narrateur d'une chanson à l'autre.

Malgré tout, c'est véritablement les éléments scéniques du concert qui peuvent réussir à établir cette cohérence sur scène, confirmant cette présence d'un fil narratif. C'est aussi sur la scène que s'établissent réellement les trois composantes principales de la théâtralité du concert rock-théâtral, comme nous le verrons au chapitre suivant, c'est-à-dire la représentation, la figuration et la narrativité.

²¹⁶ «Kiss that Frog» op.cit. (Traduction libre: «Mouille-toi»)

Chapitre 3: Le concert *Secret World Live* : narration, figuration et représentation

Un monde fictif sur la scène

Alors que le concert est d'emblée une forme scénique marquée par le lyrisme, la présentation et la performance, nous proposons l'hypothèse que le concert rock-théâtral est une forme scénique musicale dans laquelle on retrouve des composantes de théâtralité telles que la narrativité (élaboration d'une histoire, constituée d'événements et d'actions), la figuration (élaboration de personnages fictifs) et la représentation (imitation d'actions (par le moyen du jeu et de la mise en scène)). Le concert serait donc par moments théâtral lorsque des acteurs/musiciens représenteraient des actions formant une histoire. Ces trois composantes auraient ainsi comme objectif de créer et de représenter un monde fictif sur la scène, déjà suggéré dans les matériaux textuels du concert, qui serait construit et concrétisé d'une manière visuelle sur scène par le biais des divers éléments de la représentation.

Après nous être penchée sur certaines caractéristiques formelles (narrativité, énonciation) et sur la dimension thématique des chansons au chapitre précédent, il s'agit dans ce chapitre d'analyser la mise en scène du spectacle ainsi que de passer en revue chacun des éléments de la représentation afin de déterminer dans quelle mesure ces composantes contribuent à l'élaboration d'une fable scénique, c'est-à-dire de voir comment la mise en scène suggère une fable, et ultimement, participe à la théâtralité comme nous venons de la définir, par la représentation, la figuration et la narrativité. De surcroît, il s'agira de déterminer, entre autres, de quelles façons les éléments de la mise en scène configurent l'espace et la temporalité scéniques afin de créer un monde fictif.

Un jeu «mimétique»

Comme l'a relevé Aristote, la différence principale entre un texte littéraire et une représentation théâtrale est la façon par laquelle une action est « imitée » : une épopée ou un roman imite les actions humaines à l'aide de mots, alors que le théâtre montre des personnages en action, par le biais du jeu de l'acteur.

Dans *Secret World Live*, Gabriel joue souvent comme le ferait un acteur, en utilisant une gestuelle mimétique pour l'interprétation de la plupart des chansons et en accomplissant des actions en lien avec les paroles des chansons.

Ainsi, dans *San Jacinto*, Gabriel s'installe sur un dispositif scénique qui, visuellement, ressemble beaucoup à un radeau qui flotterait sur la rivière de San Jacinto. Ce dispositif fait avancer Gabriel sur la scène grâce à un tapis roulant. À cet instant précis de la chanson, Gabriel représente un soldat se préparant à aller attaquer silencieusement les Mexicains ou encore l'enfant qui a peur et qui est perdu, seul la nuit dans les montagnes et vallées de San Jacinto. Dans *Across the River* puis *Slow Marimbas*, Gabriel «rame» d'une scène à l'autre, en emmenant tous ses musiciens avec lui dans son «bateau²¹⁷». Les

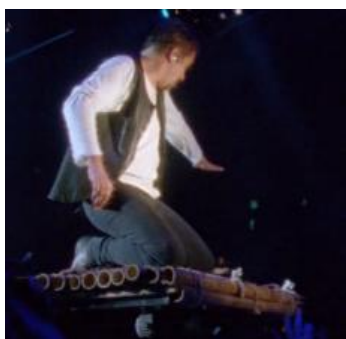


Figure 1.0 *San Jacinto* Gabriel est installé sur un "radeau" qui avance sur la passerelle reliant les deux scènes.



Figure 2.0 *Slow Marimbas* Gabriel rame d'une scène à l'autre, sur une rivière fictive.

²¹⁷ Son bateau n'est en fait que la passerelle liant la scène circulaire à la scène rectangulaire. Gabriel donne l'impression de ramer dans un bateau qui transporte tous les musiciens puisqu'ils demeurent tous immobiles mais avancent tout de même sur une rampe de type tapis-roulant.

mouvements mimétiques accomplis par Gabriel suggèrent ainsi la résistance qu'oppose l'eau lorsque le bâton de pluie, qu'il utilise en tant que rame, en touche la surface. Sans le jeu de Gabriel, il ne s'agirait là que d'un déplacement des musiciens d'une scène à l'autre.

De plus, dans *Kiss That Frog* tout comme dans *Steam* et dans *Sledgehammer*, Gabriel effectue des mouvements explicitement sexuels. Ces mouvements illustrent le propos de ces chansons et donnent à Gabriel une attitude séductrice, virile et confiante qu'il démontre en bougeant son bassin dans un mouvement rappelant une relation sexuelle.



Figure 3.0 *Steam* Gabriel présente son bassin à la foule, mettant à l'avant-plan sa sexualité.

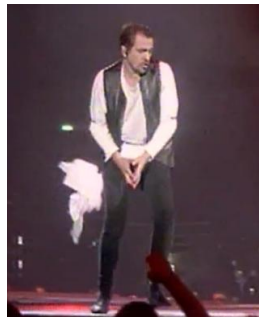


Figure 3.1 *Sledgehammer* Gabriel n'a pas peur d'attirer l'attention sur lui-même et sur la thématique de la chanson en ennoyant son sexe.



Figure 3.2 *Sledgehammer* La relation provocatrice entre les deux personnages souligne le caractère sexuel imprégné dans cette chanson.

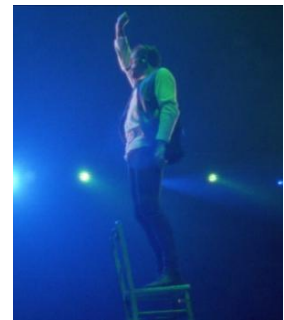


Figure 3.3 *Kiss that Frog* Gabriel se présente fier et fort, un homme en pleine possession de ses moyens qui veut attirer le sexe opposé.

Pour la chanson *Secret World*, qui constitue la fin du spectacle avant les rappels, Gabriel fait entrer tous ses musiciens «dans» sa valise par le biais d'une trappe dans le plancher, la renferme et la déplace ensuite, avec peine²¹⁸, jusqu'au centre de la scène circulaire.

Le concert *Secret World Live* présente ainsi, de manière ponctuelle, des moments caractérisés par la représentation d'actions sur scène. Ce faisant, Gabriel emploie sans contredit le jeu, mais il ne s'agit pas véritablement d'un jeu « simple », lequel, pour Cédilot,

²¹⁸ Bien que la valise soit vide, Gabriel joue en faisant comme si la valise était pleine de tous ses musiciens.

représente l'une des deux façons pour l'artiste d'être présent de façon théâtrale sur la scène d'un concert de musique populaire, la deuxième étant le non-jeu²¹⁹. Le jeu simple est en effet un type de jeu qui «peut servir à désigner à la fois un acteur qui fait semblant sans émotion ou encore s'il utilise une émotion qui lui est réelle, sans lien avec le personnage²²⁰». Gabriel éprouve bien sûr des émotions réelles pendant le concert, comme tout musicien. Ces émotions non simulées sont en lien avec sa performance et avec le sujet des chansons. Mais, Gabriel simule aussi des émotions dans le concert (ce qui ne correspond pas à la définition du jeu simple), surtout par ses expressions faciales et ses gestes, comme dans *Don't Give Up* où Gabriel semble feindre la tristesse (le regard perdu, la tête et les épaules basses, sans aucun contact avec les autres musiciens alors qu'il semble s'isolé sur la scène) afin de « montrer » les sentiments ressentis par le narrateur de la chanson.



Figure 4.0 *Don't Give Up* Gabriel, qui s'isole du groupe, est découragé alors que Paula tente de le reconforter.

Des personnages fictifs

Mais quel personnage Gabriel incarne-t-il pendant le concert? Soi-même ou un autre? Comme nous l'avons relevé dans l'introduction, la question de l'identité endossée par l'artiste dans un concert de musique populaire est sans doute l'une des plus complexes. Ainsi, si Gabriel utilise une gestuelle spécifiquement mimétique afin de représenter des

²¹⁹ Stéfan Cédilot, op.cit., p.6.

actions sur la scène, en lien avec les thèmes et les situations des chansons, il reste à déterminer si la personne accomplissant ces gestes est l'artiste en soi ou un personnage. Nous avons vu, au chapitre précédent, que le narrateur de chaque chanson du concert est un « je » dont le statut de fiction varie. En effet, ce «je» lyrique peut représenter l'auteur en soi (le «je» réel ou autobiographique), le personnage, ou «je», fictif, ou encore un «je» entre les deux extrêmes, c'est-à-dire le «je» figuré qui n'est ni complètement vrai, ni complètement faux. Or, de quelle manière la notion de figuration ou d'incarnation de ce «je» lyrique est-il incarné dans le concert?

Dans les chansons de *Secret World Live*, comme expliqué au chapitre précédent, le caractère souvent indéterminé de ce « je » permet d'élever ce dernier à un statut universel et général, de sorte que plusieurs de ces «je» lyriques indéfinis peuvent s'amalgamer et être perçus comme un seul «je» d'une chanson à l'autre, comme dans un recueil de poésie. Dans le concert, le fait que Gabriel chante toutes les chansons, du début à la fin, pourrait appuyer cette impression d'un seul «je» qui perdure. Or, ce « je », en performance, est-il Gabriel lui-même, un ou plusieurs personnages? Nous savons que la subjectivité de la poésie lyrique rend difficile la dissociation de l'auteur du poème, ou dans ce cas-ci de la chanson. Ceci est d'autant plus véridique lorsque le compositeur récite, ou chante, ses propres créations. Ainsi, si le «je» lyrique des chansons persiste d'une chanson à l'autre, cela est tout aussi vrai dans le concert. Cependant, la question demeure: qui est ce personnage-énonciateur dans le concert?

Il s'agit donc de déterminer si Gabriel incarne un personnage, s'il présente une *persona* sur la scène ou s'il dévoile sa propre personne, (si l'on se réfère aux trois dimensions de l'artiste sur la scène identifiées par Auslander, et que nous avons évoquées en introduction). En effet, il s'agit de cerner la démarcation entre ce qui relève du caractère performatif du concert

(la *persona*²²¹) et ce qui est plutôt indicateur de la présence de la théâtralité dans ce dernier, soit le personnage fictif et mimétique, ou *character*. Auslander souligne, en premier lieu, que l'artiste existe sur la scène en tant que lui-même, un être vivant. Or, la différence entre cette dimension et la *persona* «is always ambiguous in performance for, as Richard Schechner points out, performance is always a matter of the performers not being themselves but also not not being themselves²²²». Bien que la distinction soit difficile à faire entre ces deux dimensions de l'artiste, la présence de la vraie personne sur scène est toujours garantie, alors que la *persona* et le personnage peuvent s'ajouter à celle-ci.

Sur la scène, l'artiste est donc lui-même mais il peut aussi incarner, simultanément, une version de lui-même, l'Artiste, avec un grand A ou la *persona*, laquelle n'est en fait qu'un personnage construit²²³. Cette *persona* de l'artiste est souvent présente et centrale dans les concerts de musique constitués de chansons lyriques, où l'énonciation subjective à la première personne du singulier est souvent associée à l'artiste. Le chanteur sur scène n'incarne ainsi pas totalement un rôle, il ne fait que s'inventer une personnalité, plus ou moins rapprochée de la vérité. Il n'en demeure pas moins que cette projection de l'artiste est une version de lui-même, teintée de fiction, un avatar de son image de *star*.

Dans *Secret World Live*, l'interaction banale entre tous les musiciens sur la scène semble appartenir à cette sphère. Les deux exemples qui soulignent le mieux cela sont

²²¹ Rappelons-nous que la *persona*, que nous avons définie dans l'introduction, est un personnage construit (le personnage de la *star*, l'image que veut projeter l'artiste, que celle-ci soit près ou non de la vérité) mettant souvent à l'avant-plan un aspect de la personnalité de l'artiste (que ce trait se retrouve réellement dans la personnalité de l'artiste ou non).

²²² Philip Auslander, op.cit., p.4. (Traduction libre: «est toujours ambiguë dans la performance puisque, tout comme Richard Schechner le souligne, la performance en soi présente toujours les artistes comme n'étant pas eux-mêmes mais aussi, comme n'étant pas autre chose qu'eux-mêmes»)

²²³ Ibid., p.4-5.

Solsbury Hill et *Sledgehammer*. Dans le premier exemple, une complicité entre Gabriel et ses musiciens est visible lorsqu'ils dansent et ont du plaisir sur la scène, sans interprétation d'un personnage «autre» et échangent des regards et des sourires. Gabriel chante entre ses deux acolytes, David Rhodes et Tony Levin, avec qui il joue depuis plusieurs années. Dans la captation vidéo, l'on voit Levin souffler un baiser à Gabriel alors que ce dernier se trouve tout juste derrière lui et le regarde, ce qui les fait rire tous les deux, démontrant encore une fois le caractère joueur de leurs interactions scéniques. Quelques instants plus tard, Gabriel mime une claque derrière la tête de Levin sur les mots «which connexion I should cut²²⁴». Les deux en rient. Finalement, après avoir chanté *Sledgehammer* mais avant la prochaine chanson, Gabriel donne un coup de pied au derrière de David Rhodes en revenant vers la scène rectangulaire avec lui.



Figure 5.0 *Solsbury Hill* Le public est témoin d'un moment spécial entre Gabriel et Tony Levin. Ce dernier lui souffle un baiser pendant que Gabriel lui chante au creux de l'oreille.



Figure 5.1 *Solsbury Hill* Gabriel a une grande complicité sur scène avec ses musiciens. Ici, Gabriel "frappe" Tony Levin qui vient de lui souffler un baiser.

De plus, on pourrait aussi voir, dans certaines des chansons de Gabriel, l'expression de la *persona* de l'artiste, dans la mesure où les chansons mettent en scène un « je » dont la dimension fictionnelle est fluctuante, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre. En effet, le texte lyrique mettant l'accent sur les émotions de la personne qui s'exprime et sur son monde intérieur, il est facile de croire que le poète s'exprime en son nom

²²⁴ « *Solsbury Hill* » op.cit. (Traduction libre: «Quelle connexion je devrais couper»)

propre, qu'il parle de lui-même, qu'il se met lui-même en scène dans certaines chansons. Comme Gabriel chante toutes les chansons du concert, il est facile de faire le rapprochement entre le chanteur et les personnages dont il est question dans celles-ci. Or, nous avons aussi montré que dans plusieurs textes des chansons, le «je» énonciateur pouvait être envisagé comme un je « figuré », à mi-chemin entre un je autobiographique et un je fictif, car revêtu d'une dimension générique. Gabriel incarnerait ainsi un personnage très proche de lui-même, mais comportant une part de fictionnalité, car il serait représentatif d'un type, d'une catégorie générale.

Plusieurs procédés favorisent l'impression de permanence du même personnage/narrateur d'une chanson à l'autre, comme la constance dans l'apparence physique de Gabriel tout au long du concert. En effet, Peter Gabriel ne se costume pas comme il avait l'habitude de le faire une quinzaine d'années plus tôt. Cette absence de costume chez Gabriel, ou plutôt cette utilisation de vêtements simples et sobres servant de costume de scène sans pour autant renvoyer à des référents repérables et caractéristiques, produit un effet d'indétermination. Dans *Secret World Live*, les vêtements portés par Gabriel pourraient appartenir à n'importe qui et être portés dans n'importe quel contexte. Cela signifie donc que les costumes n'appartiennent pas à la catégorie de la matrice symbolique²²⁵ qui, selon Cédilot, désignerait un costume contenant en lui-même un référent alors que l'artiste portant le costume ne joue pas. Au contraire, pour Gabriel, la situation est en fait inversée: son jeu est très développé et à renvoie à des référents alors que le costume ne signifie pas beaucoup en lui-même, sauf de renvoyer à la sobriété, à la simplicité et à ce qui est commun et universel. De plus, les situations que rencontre le narrateur dans plusieurs chansons varient

²²⁵ Stéfán Cédilot, op.cit. p.6.

mais demeurent dans le même spectre thématique, tel que démontré dans le chapitre précédent, favorisant ainsi l'impression que le narrateur demeure à peu près semblable du début à la fin du concert. Toutefois, Gabriel incarne à l'occasion un personnage totalement fictif, c'est-à-dire radicalement éloigné de sa propre personne (la chanson *San Jacinto* en est le meilleur exemple).

Le statut de Paula Cole, qui chante parfois en duo avec Gabriel, nous apparaît comme étant semblable à celui de ce dernier, c'est-à-dire aussi générique parce que n'existant qu'en rapport avec lui.

Parmi les personnages représentés dans le concert de Gabriel, le couple formé d'un homme (Gabriel) et d'une femme (Paula Cole, qui accompagne Gabriel et « joue » avec lui) est fondamental, et apparaît en particulier dans certaines chansons dont le contenu porte sur les relations amoureuses.

On peut donc soutenir que Gabriel, ainsi que Paula Cole de façon périodique, incarnent la plupart du temps des personnages qui se rapprochent d'eux-mêmes, sans toutefois qu'il y ait toutefois amalgame avec leur propre personne. On pourrait ainsi dire qu'ils incarnent, dans le concert, une version «fictive» d'eux-mêmes.



Figure 6.0 *Sledgehammer* Même dos à dos, la relation des personnages qui se désirent est visible. Gabriel regarde Cole du coin de l'œil et ne la perd jamais de vue.



Figure 6.1 *Blood of Eden* Une connexion visible existe entre eux, qui semblent s'échanger de l'énergie sans se toucher.

Le rapport entre texte et mise en scène

Le monde fictif se construit donc par le biais du jeu de l'acteur (en l'occurrence Gabriel, qui ne se contente pas de chanter sur la scène, mais qui accomplit aussi des actions fictives sur celle-ci). Les musiciens sur la scène accomplissent des actions, en lien avec les chansons, en soulignant des répliques ou des thèmes présents dans les chansons, ce qui a pour effet de mettre en relief une situation en évolution, ou de représenter visuellement des thèmes. Aristote²²⁶ distingue d'ailleurs deux types d'imitation d'action qui donnent naissance à une histoire fictive : l'une par les mots, en racontant, ce qui donne lieu à des textes littéraires, comme des romans, mais aussi des chansons, et l'autre par des acteurs qui incarnent des personnages en action, comme au théâtre. Dans les deux cas, il y a imitation ou représentation par la mimésis. Or, ce que nous défendons pour le concert rock-théâtral, et donc dans ce chapitre en général, c'est l'idée que le concert, par moments, imite, et donc représente, des actions ou des événements qui forment une histoire narrative par le biais d'acteurs (ou dans ce cas-ci les musiciens) qui jouent des personnages.

C'est donc le jeu qui anime les autres éléments de la mise en scène, c'est-à-dire que celui-ci, en interaction avec les matériaux scéniques, permet de représenter visuellement des images en mouvements (des scènes très brèves). Ainsi, dans *Kiss that Frog*, un bac en *plexiglas* contient de l'eau alors que David Rhodes, Paula Cole et Peter Gabriel tournent autour de cette mare improvisée en sautant, telles des grenouilles qui sautillent autour d'une mare. Cet élément scénographique et cette action représentée combinés permettent l'établissement du lieu du marais sur la scène. De plus, à cet instant, les sauts des artistes

²²⁶ Aristote, *La Poétique*, Paris, le Seuil, 1980, p.53-135.

permettent de visuellement souligner le parallèle entre l'être humain, c'est-à-dire le prince ou les artistes-musiciens sur la scène, et la grenouille.



Figure 7.0 *Kiss that Frog* Paula Cole, David Rhodes et Peter Dinklage chantent en sautant autour du bac en plexiglas dans lequel Dinklage rajoute de l'eau de sa bouteille.



Figure 7.1 *Kiss that Frog* Dinklage et David Rhodes sautent sur place comme des grenouilles, levant les genoux de chaque côté de leur corps.



Figure 7.2 *Kiss that Frog* L'image de David Rhodes, Paula Cole et Peter Dinklage est captée au travers d'un bac en plastique transparent rempli d'eau, représentant l'étang.

Cette question de l'action représentée, au coeur de la notion de mimésis théâtrale, est donc centrale dans la théâtralité du concert rock alors que les divers matériaux du concert servent à appuyer un jeu mimétique. Néanmoins, le rapport entre le contenu de la chanson et l'action représentée, dans *Secret World Live*, suit une règle bien précise: dans tout le spectacle, lorsque le texte raconte une situation claire et structurée, se rapprochant plus de l'histoire que de la poésie, les matériaux de la mise en scène sont abstraits et ne visent pas à illustrer, de manière visuelle, le contenu de la chanson, alors qu'au contraire, quand le texte est moins narratif mais davantage lyrique et métaphorique, ces derniers montrent une histoire ou donnent à voir le thème traité dans la chanson dans sa forme la plus simple, de façon réaliste ou non.

Ainsi, la chanson *Come Talk to Me* est représentative du deuxième cas de figure. En effet, au cours du refrain de cette chanson, qui est lyrique et peu narrative, après le premier couplet, Dinklage ouvre la porte de la cabine avec force et s'éloigne de celle-ci, tentant de se rapprocher de Paula Cole (sa choriste), qui se trouve sur la scène circulaire. Pour ce faire, il

doit tirer de toutes ses forces sur le fil du téléphone. Le fait que Gabriel ne puisse finalement jamais rejoindre sa choriste qui chante en duo avec lui, permet d'illustrer à l'aide d'une image le propos de la chanson (la non-communication) sans que cette action ne soit «réaliste». Le fait que Gabriel tire sur la corde pour se rapprocher de Cole est une action métaphorique dans le sens où elle symbolise le désir de rapprochement. Ainsi, cette action mimétique représentée sur la scène, au sens théâtral du terme, illustre concrètement le contenu thématique de la chanson d'une manière très visuelle et facilement identifiable. En effet, avant même qu'il ne réussisse à atteindre Paula Cole, le fil de téléphone le tire et le ramène jusqu'à la cabine, le forçant à raccrocher et à couper ainsi la communication.



Figure 8.0 *Come Talk to Me* Gabriel se bat contre le fil de téléphone qui cherche à le remmener vers la cabine, loin de Paula Cole. L'on remarque la résistance et l'attitude physique de Gabriel qui semble vraiment mettre des efforts contre ce fil, en vain.



Figure 8.1 *Come Talk to Me* Gabriel débute le spectacle dans la cabine téléphonique, unique élément sur la scène.



Figure 8.2 *Come Talk to Me* Gabriel sort de la cabine téléphonique et tire le fil afin que celui-ci s'allonge, lui permettant ainsi de rejoindre Paula Cole au centre de la scène.

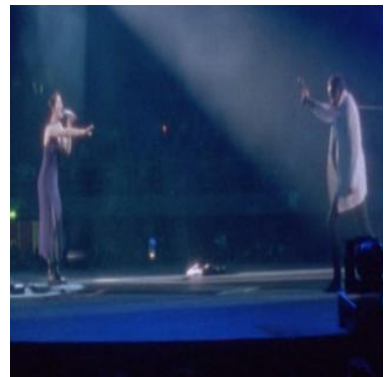


Figure 8.3 *Come Talk to Me* Gabriel et Cole ne parviennent pas à se rejoindre, malgré leur effort.

Ainsi, le thème de la communication apparaît dans la performance de cette chanson par le biais d'une action représentée, la conversation entre deux personnes apparaissant sur scène en même temps, mais dans des espaces fictifs distincts. Il ne s'agit pas, dans cette chanson, de représenter l'action, en la reproduisant de manière réaliste, mais de s'appuyer sur une convention de la représentation fréquemment utilisée au théâtre, soit la juxtaposition des espaces. En effet, le narrateur de la chanson, incarné par Gabriel, parle au téléphone avec une personne non identifiée, jouée par Paula Cole qui, logiquement, devrait donc être à un endroit différent de Gabriel dans l'univers fictif. Or, Cole est visible sur la scène et se retrouve à quelques mètres de Gabriel. Ici, la mise en scène appuie le jeu et utilise l'espace afin de faire appel à un procédé cinématographique et théâtral²²⁷ qui permet à deux personnes d'être visibles simultanément à l'écran ou sur scène tout en étant à deux endroits différents dans l'univers fictionnel. Grâce à cette utilisation de l'espace et du téléphone, le spectateur reconnaît rapidement que les deux entités ne sont pas réellement face à face puisqu'elles communiquent (ou plutôt ne réussissent pas à communiquer) par téléphone.

Ainsi, avec *Come Talk to Me*, la représentation visuelle du thème de la non-communication ne double pas pour autant le message du texte et ne crée pas un effet de répétition et de surreprésentation par le concert. En effet, le thème est traité de manière lyrique et subjective dans la chanson alors que la mise en scène offre un autre aspect de cette non-communication, illustrant ce thème par le biais d'une action représentée sur scène.

La chanson *Blood of Eden* est elle aussi représentée par un jeu et une mise en scène mimétiques alors que son contenu est lyrique. En effet, encore une fois dans cette chanson,

²²⁷ C'est la notion de juxtaposition de lieux dans l'espace théâtral (comme dans le théâtre médiéval) dont il est question ici.

une action est représentée par le jeu employé entre Paula Cole et Peter Gabriel qui souligne cette impossibilité de connecter et d'être ensemble, thème présent dans la chanson. En effet, aucun contact visuel n'est établi entre les deux chanteurs. De plus, les deux chanteurs tournent autour d'un arbre, élément du décor dont nous parlerons sous peu, sans jamais se croiser, face à face.



Figure 9.0 *Blood of Eden* Gabriel et Paula Cole chantent sous l'arbre du jardin d'Éden, sans se croiser ni interagir.

De surcroît, la fin de la chanson *Secret World* met aussi à l'avant-plan une action: celle où Gabriel transporte la totalité de ses musiciens dans sa valise et les emmène dans son for intérieur. En effet, des bagages sont transportés sur scène, vers les artistes, à l'aide d'un tapis roulant et Gabriel, après s'être revêtu d'un manteau long, en sélectionne un et l'apporte sur la passerelle. Après l'avoir ouvert, chaque musicien, un par un, entre dans la valise et descend sous la scène. Finalement, Gabriel ferme la valise et la transporte, feignant l'effort, au centre de la scène circulaire.

Dans tous ces exemples, la chanson dont l'apport lyrique est plus important que sa propension narrative est appuyée par une mise en scène et une scénographie plus mimétiques qui reposent sur des actions illustrant le thème central.



Figure 10.0 *Secret World* Les valises arrivent par la passerelle.



Figure 10.1 *Secret World* Tous les musiciens entrent dans la valise et disparaissent grâce à une trappe dans le plancher.



Figure 10.2 *Secret World* Gabriel se rend, avec sa valise "contenant tous ses musiciens" au centre de la scène.

En deuxième lieu, les chansons comportant une structure narrative mettent à l'avant-plan une mise en scène et un jeu plus abstraits, moins mimétiques. C'est le cas des chansons *San Jacinto* et *Don't Give Up*. Dans la première, alors que les paroles décrivent avec précision l'environnement rencontré par l'enfant avant de subir un rite de passage, la mise en scène, le jeu et les actions représentées (surtout dans les premiers deux couplets) sont très abstraits. En effet, la gestuelle de Gabriel est plus symbolique et suggestive, ici, que mimétique. Tout au long de cette chanson, mais principalement dans les premiers couplets, Peter Gabriel réalise des mouvements fluides, un mélange de danse lente et de mouvements abstraits avec le haut de son corps. Ces mouvements ne semblent pas avoir de lien avec les paroles de la chanson, sauf quelques subtiles coïncidences avec le texte. Par exemple, lorsqu'il mentionne « letting go of life²²⁸ », il a le poing fermé dans les airs et ouvre celui-ci d'un coup. Et, bien que l'explication rationnelle derrière ces mouvements déconstruits et symboliques soit très subjective, une interprétation possible pour expliquer ces choix visuels serait qu'il s'agirait des hallucinations visuelles de l'enfant mordu par le serpent ou encore du soldat qui voit la bataille se dérouler rapidement autour de lui, chaotique, comme une

²²⁸ « San Jacinto » op.cit. (Traduction libre: « Lâcher prise de la vie »)

succession d'images embrouillées, un souvenir que l'on verrait à travers un brouillard, en accéléré.

En ce qui a trait à *Don't Give Up*, alors que la chanson explique clairement le parcours de vie d'un homme ayant tout perdu, le jeu de Gabriel ainsi que la mise en scène demeurent très simples. En effet, Gabriel chante debout, le regard dans le vide et arrête de se déplacer lorsque Cole chante. Ce dernier semble éviter le regard de Cole, alors qu'elle, au contraire, le regarde du début à la fin. À mi-chemin dans la chanson, Gabriel s'assoit pour chanter, donnant l'impression qu'il se replie sur lui-même. Par contre, bien que Cole et Gabriel chantent avec émotion, il n'y a pas d'action qui est mise à l'avant-plan (ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de jeu). Or, contrairement à la version du disque, Gabriel a ajouté un segment final à cette chanson lors de la tournée de *Secret World Live*. En effet, alors que dans la chanson l'histoire demeure en suspens à la toute fin, dans le concert, Gabriel s'approche de Paula Cole, lui sourit, lui prend la main et commence à danser en balançant ses bras d'avant en arrière, sans pour autant lâcher la main de sa choriste, alors que la musique accélère. Les deux se mettent ensuite à chanter en chœur, puis en alternance, «don't give up» à plusieurs reprises. Cet ajout scénique permet à la chanson de véritablement acquérir le statut de chanson narrative, puisque ce dernier segment conclut la chanson et modifie la situation initiale.

Ainsi, dans *Secret World Live*, lorsque le texte des chansons est narratif, la mise en scène est plus suggestive, et vice versa.



Figure 11.0 *Don't Give Up* Lors du concert, Gabriel ajoute un segment musical et scénique pour clore la chanson positivement. Ici, Gabriel, tout en chantant à répétition la réplique «Don't give up», prend la main de Cole en signe de victoire.



Figure 11.1 *Don't Give Up* Gabriel, tout en conservant la main de Cole, danse en balançant les bras d'avant en arrière alors que le rythme de la chanson s'accélère.

La représentation: l'élaboration d'un univers de fiction par la scénographie

Par contre, bien que le jeu soit central dans l'établissement d'actions et l'instauration d'un monde fictif sur la scène, il n'est pas le seul élément de la représentation qui sert à construire celui-ci. En effet, les décors du concert sont liés à la question de l'espace fictif, qui elle-même est associée à celle de la mimésis (puisque'il s'agit de la représentation d'un espace et non d'un espace «réel» dont il est question) et de la narrativité (puisque les lieux sont associés à une histoire). Cédilot caractérise le décor de «théâtral» lorsqu'il est «utilisé ostensiblement comme dispositif théâtral et non dans le seul but d'orner la scène [et lorsqu'il a] une fonction *narrative* dans le spectacle²²⁹». Nous ajouterons simplement à cela que le décor théâtral dans le concert rock est également en interaction avec l'artiste, ou plutôt avec le ou les personnage(s). Ainsi, dans *Secret World Live*, la scénographie contribue à l'élaboration d'une fable scénique.

La scénographie de *Secret World Live*, c'est-à-dire les décors et les accessoires massifs, a été conçue par Peter Gabriel et Robert LePage. Les deux artistes savaient que le

²²⁹ Stéfán Cédilot, op.cit., p. 6.

concert serait présenté dans des aréna pouvant accueillir plusieurs centaines et même milliers de personnes à chaque soir. Dans l'optique de rendre l'endroit plus chaleureux et de rappeler l'atmosphère intime de plus petites salles, la scène a été pensée pour favoriser la communication entre les artistes et le public. Ainsi, pour *Secret World Live*, deux scènes sont situées au centre d'un grand aréna²³⁰ : l'une d'elles étant rectangulaire et l'autre circulaire. Une longue plateforme relie les deux scènes sur laquelle une courroie, ou tapis roulant, déplace des objets ou encore les artistes d'une scène à l'autre. L'espace scénique ne se limite pas, par contre, à ces deux scènes, qui occupent une grande partie du parterre de l'aréna (autour desquelles le public prend place), et à la passerelle, car il est aussi composé d'éléments technologiques tels qu'un écran géant, dont nous parlerons davantage dans la prochaine section du chapitre.

Peter Gabriel nous laisse savoir, dans l'entrevue qu'il a réalisée pour les suppléments de son DVD *Secret World Live*, qu'il s'est intéressé, avec Lepage, à des éléments représentant diverses polarités, et qu'ils ont créé des décors symboliques représentant plusieurs entités contraires dans le concert.

As Gabriel and Lepage had envisioned it, two horizontal stages, rectangular masculine and round feminine, were connected by a pathway, and moving from a square to a round environment symbolized a river, a road, a place of mental transformation.²³¹

Par exemple, l'utilisation de la cabine téléphonique pendant *Come Talk to Me*, carrée sur la scène rectangulaire, vise à symboliser la ville et la masculinité (lignes droites et forme carrée, rappelant la stabilité, la droiture, voire même une certaine force ou une rigidité). Au

²³⁰ Pour la captation vidéo, il s'agit du Palasport di San Siro. Or, la majorité de la tournée s'est faite dans de grands aréna, ou dans des festivals extérieurs, partout à travers le monde.

²³¹ Kimi Kärki, *op.cit.*, p.231-232. (Traduction libre: «Comme Gabriel et Lepage l'avait imaginé, deux scènes placées à l'horizontale, l'une rectangulaire représentant le masculin et l'autre circulaire pour représenter le féminin, étaient liées par une passerelle et se déplacer d'une scène à l'autre transformait ce lieu de passage du rectangulaire au circulaire en rivière, en chemin, en un lieu de transformation»)

contraire, l'arbre qui apparaît pendant les chansons *Shaking the Tree* et *Blood of Eden*, au milieu de la scène ronde, symboliserait plutôt la terre et la féminité, avec ses lignes courbes et fluides. Ces deux mêmes éléments de décor ont aussi des fonctions métonymiques dans le concert. En effet, la présence de la cabine téléphonique sur scène permet non seulement d'évoquer Londres de manière métonymique, par le biais de la cabine londonienne, mais elle permet aussi d'illustrer de façon visuelle et donc plus théâtrale, cette non-communication, puisqu'en plus de forcer Gabriel à raccrocher la ligne, il n'y a qu'une seule cabine sur la scène, soulignant cette impossibilité de communiquer avec une autre personne. Dans *Blood of Eden*, l'arbre a aussi une fonction métonymique puisqu'il représente à lui seul tout le jardin d'Éden, un rappel de ce temps où l'homme et la femme ne formaient qu'un seul être. Or, contrairement à *Come Talk to Me*, l'arbre ne connote pas concrètement le thème central de la chanson. De plus, cet arbre présent lors de la chanson *Blood of Eden*, est redescendu sous la scène pour *San Jacinto*, ne laissant dépasser que la cime des branches. Le feuillage qui dépasse du sol donne ainsi l'impression aux spectateurs qu'il s'agit maintenant d'un buisson, aidant encore une fois à suggérer un lieu concret, c'est-à-dire une forêt broussailleuse, dans une mise en scène plutôt abstraite

Finalement, dans *Secret World*, la présence des valises fait automatiquement écho aux aéroports, comme si les artistes allaient partir en voyage pour aller visiter ces mondes secrets, présents dans le texte de la chanson. Ici, les accessoires ont donc un rapport sémantique double. En effet, l'établissement d'un monde fictif sur scène passe métaphoriquement, par les échos aux paroles de la chanson où le narrateur cherche à explorer des mondes secrets présent en chacun de nous, mais aussi de façon littérale en alliant ce

thème aux valises que l'on associe rapidement aux voyages réels et aux aéroports. Encore une fois, le bagage a une fonction métonymique, puisqu'il signifie le départ et le voyage.

Le décor et les accessoires servent ainsi à suggérer d'autres interprétations d'un thème qui est déjà présent dans la chanson. En effet, dans la chanson *Secret World Live*, la dernière chanson avant les rappels, un énorme dôme descend du plafond et recouvre la scène. Ce dôme, selon les dessins originaux de Lepage²³², représenterait la cornée de l'œil, comme si les artistes se retrouvaient à l'intérieur d'un œil, ou du corps humain, pour découvrir justement, ce monde secret. Le thème est donc représenté de façon métaphorique puisque Gabriel transporte ses musiciens et les emmène «à l'intérieur» d'un corps humain, sous le dôme représentant un œil, pour leur faire visiter son monde secret intérieur de façon littérale (mais non réaliste).



Figure 12.0 *Secret World* Un dôme recouvre maintenant la scène. Ce dôme, selon les dessins originaux de Lepage, représenterait un œil. Gabriel, se trouvant maintenant sous le dôme, se retrouverait donc à l'intérieur du corps.



Figure 12.1 *Secret World* Le dôme descend sur la scène alors que Gabriel le regarde se rapprocher.

²³² Joseph I. Donohoe Jr (Dir.), Jane M. Koustas (dir.) *Theater sans frontières : Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, Michigan, Michigan State University Press, 2000, 269 pages.

Sculpter l'espace par l'éclairage

Comme démontré plus haut, la scénographie et le jeu sont des moyens utilisés pour élaborer un univers de fiction, mais ce ne sont pas les seuls. Les effets d'éclairage contribuent également à mettre en place une atmosphère précise pour chaque chanson, à suggérer une émotion ou un moment particulier dans le temps. L'une des chansons qui utilisent le plus cette composante afin de créer un monde fictif sur scène est *San Jacinto*.

En contraste avec les autres chansons du concert, très peu d'éclairage est utilisé dans *San Jacinto*, ce qui permet de laisser les artistes dans la pénombre. C'est d'ailleurs probablement la chanson la plus sombre du concert en entier. Le niveau d'éclairage sur scène équivaut à la luminosité que l'on peut retrouver la nuit, en forêt, avec uniquement le clair de lune comme source de lumière, et peut-être une torche pour voir le chemin devant soi. Pendant la chanson, Gabriel sort du faisceau lumineux, seul source d'éclairage illuminant la scène, et a le visage complètement caché dans la pénombre pendant plusieurs secondes avant de dire : « the poison bite and the darkness take my sight²³³ », faisant écho à ce qui vient de se produire concrètement avec le visage de Gabriel, qui a disparu de la vue de tous les spectateurs. En plus de suggérer une signification métaphorique (la mort), l'utilisation minimale de l'éclairage sert aussi à installer une atmosphère nocturne sur la scène en complémentarité avec la lune qui est projetée sur l'écran géant au-dessus de la scène. C'est donc le faible niveau d'éclairage et la présence d'ombres multiples causées par ce type d'éclairage, qui aident à créer cette atmosphère mystérieuse et nocturne. En effet, plusieurs ombres sont créées de façon volontaire grâce à ce faible niveau d'éclairage. Ces dernières ont toutes une fonction sémantique bien précise dans la chanson.

²³³ « San Jacinto » op.cit. (Traduction libre: «Le poison mord et la noirceur prend ma vue»)



Figure 13.0 *San Jacinto* Le visage de Gabriel est complètement caché dans la pénombre car le niveau d'éclairage dans la chanson est très bas.



Figure 13.1 *San Jacinto* Gabriel performe dans l'obscurité, une atmosphère favorisant la peur et l'inquiétude du personnage. C'est ce faible niveau d'éclairage qui donne une atmosphère étrange et nocturne.

Ainsi, à la fin de la chanson, le chanteur se positionne au-dessus d'une source de lumière et son ombre est projetée au plafond. Plusieurs interprétations sont possibles afin d'expliquer la signification de cette ombre. Celle-ci pourrait représenter une entité externe veillant sur les narrateurs, c'est-à-dire une sorte d'ange-gardien protégeant l'enfant apache et le soldat au cœur de la bataille. Cependant, la possibilité la plus forte, qui s'impose dès le premier visionnement de la captation vidéo, c'est que l'ombre ne serait pas extérieure aux narrateurs mais que celle-ci représenterait plutôt l'âme de ces derniers, s'échappant de l'enveloppe charnelle des énonciateurs au moment de leur mort. Leur passage de la vie à la mort serait ainsi représenté par l'éclairage, par cette ombre surélevée, au plafond. Ce qu'il importe de souligner, ici, c'est le lien entre ce qui est visible sur la scène et le propos de la chanson. Ainsi, si l'élévation de l'âme du soldat et de l'enfant était clairement mentionnée dans la chanson (ce qui n'est pas le cas), la mise en scène viendrait alors illustrer, par l'image, le propos de manière métaphorique. Or, même s'il n'y aucune mention directe de cela dans la chanson, le narrateur chante cependant : «We will walk, on the land. We will breathe, of the air, we will drink, from the stream, we will live- hold the line²³⁴». Ce passage, chanté très

²³⁴ « San Jacinto », op.cit. (Traduction libre: «Nous marcherons, sur la terre. Nous respirerons, à même l'air, nous boirons, du ruisseau, nous vivrons, garde la ligne»)

lentement et de façon aérée, c'est-à-dire entremêlée de beaucoup de silences et de respirations²³⁵, donne l'impression que le chanteur tente de se convaincre de ne pas abandonner la dernière bataille, alors qu'il est au bord de la mort. Après tout, il mentionne que «the poison bite and darkness take my sight²³⁶» avant d'avouer : «think I'm losing it-getting weaker²³⁷». La première des deux répliques confirme que le narrateur pourrait être mourant, suite à la morsure du crotale alors que la deuxième démontre clairement que celui-ci s'affaiblit, perd conscience de la réalité, en d'autres mots, meurt. Ainsi, la mise en scène vient se superposer au propos, en confirmant cette théorie, mais aussi en suggérant quelque chose de plus, c'est-à-dire qu'après et entre les paroles, les projections soulignent ce passage vers la mort, cette disparition du personnage. À la fin de la chanson, Gabriel interagit quelque peu avec cette ombre, la regarde mais se dirige ensuite lentement vers une source de lumière²³⁸ au bout de la scène. Il va ainsi disparaître de la vue de son public, derrière l'écran,



Figure 14.0 *San Jacinto* L'ombre de Gabriel est projetée au plafond, donnant l'impression qu'il est mort et qu'il se regarde de haut.



Figure 14.1 *San Jacinto* L'ombre chinoise de Gabriel dont la grandeur fluctue de grand à petit.

pour le reste de la chanson, appuyant cette idée de la mort alors que le personnage disparaît à jamais.

²³⁵ Ce segment de vingt-quatre mots est d'une durée d'une minute quarante-deux secondes.

²³⁶ « San Jacinto », op.cit. (Traduction libre: «Le poison mord et la noirceur prend ma vue»)

²³⁷ Ibid. (Traduction libre: «Je pense que je suis en train de le (ou la) perdre, je m'affaiblis»)

²³⁸ Encore une fois, ce choix d'éclairage fait écho à la mort et à cette fameuse lumière au bout du tunnel.

Ainsi, l'obscurité est présente dans les paroles de cette chanson, particulièrement, qui situent cette dernière avant l'aube («wait for rising sun²³⁹»), mais aussi ailleurs dans le concert, sous forme de métaphore. Après tout, le passage de l'obscurité à la lumière est l'un des thèmes des chansons alors que cette pénombre initiale, pouvant être synonyme d'ignorance, se transforme graduellement en lumière par le dévoilement des sentiments, la révélation de secrets et la découverte (et le partage de cette découverte) intérieure de soi.

Finalement, le dispositif de l'éclairage, c'est-à-dire le projecteur de lumière, a presque statut de personnage dans *Secret World Live*, mais particulièrement dans la chanson *San Jacinto*. À propos de la lumière, Dominique Martigne affirme qu'«avant d'être technique la lumière est "scénographique". [En effet,] une lumière est avant tout une lecture du texte, elle ne met pas le comédien en valeur, [mais] elle met le texte en lumière. [...] La lumière est [donc] un comédien de plus qui fait le même travail sur le personnage, sur le texte, sur la dramaturgie²⁴⁰». Ainsi, alors que Gabriel est installé sur un "radeau" se déplaçant sur une



Figure 15.0 *San Jacinto* Gabriel, sur le radeau de fortune, tente de se protéger de l'éclairage qui l'agresse. Mais celle-ci se déplace de sorte à toujours l'aveugler.



Figure 15.1 *San Jacinto* Gabriel se dirige vers la source de lumière où il "disparaîtra" de la vue des spectateurs.

²³⁹ « San Jacinto », op.cit. (Traduction libre: «Attend pour le lever du soleil»)

²⁴⁰ Luc Deborde, « L'éclairage », theatrons, s.d. < <http://www.theatrons.com/eclairage.php> > (page consultée le 3 avril 2016).

rivière de San Jacinto, en pleine nuit, le projecteur se déplace devant lui, l'aveuglant dans la pénombre et contrant même les gestes que fait Gabriel pour se protéger les yeux. La lumière joue presque l'oppresseur dans cette chanson alors que Gabriel cherche visiblement à se cacher et à passer inaperçu de cette dernière.

C'est donc la juxtaposition des divers éléments de l'éclairage, en collaboration avec la scénographie (rappelons-nous le buisson dont nous avons parlé dans la section précédente) et une projection de la lune sur l'écran géant accroché au dessus de la scène, qui donne à *San Jacinto* une signification aussi théâtrale puisqu'elle permet l'établissement d'un lieu scénique concret et visuellement représenté.

L'éclairage n'est pas signifiant seulement dans *San Jacinto*, par contre. Dans la chanson *Blood of Eden*, l'éclairage est aussi symbolique par la teinte de couleur utilisée. En effet, la scène est entièrement éclairée par des faisceaux lumineux rougeâtres. Cette couleur fait tout de suite écho au titre de la chanson, c'est-à-dire au sang. Cependant, la couleur a aussi d'autres référents. Le rouge, dans le monde occidental, signifie l'amour, ce qui est le thème principal de cette chanson, où le couple original a le cœur qui saigne en voyant tous les problèmes que leur péché, c'est-à-dire manger la pomme (un fruit rouge), a engendrés. Le rouge souligne donc le cœur du narrateur, qui est brisé, celui-ci ayant aimé mais ne pouvant pas poursuivre cette relation. Ainsi, l'éclairage permet aussi d'instaurer une atmosphère sur la scène et de connoter certaines symboliques par la couleur, comme cela est le cas dans l'exemple que nous venons de donner.

Or, l'éclairage n'est pas un signe de théâtralité de façon intrinsèque. Par exemple, l'utilisation de kaléidoscopes de couleurs, ou d'effets "disco" ne rend pas un concert plus

théâtral, cela ne fait qu'ajouter aux effets spéciaux visuels spectaculaires et non théâtraux. C'est lorsque l'éclairage crée un univers de fiction sur la scène ou une atmosphère palpable, qu'il symbolise quelque chose ou encore lorsque celui-ci devient un personnage comme dans *San Jacinto*, qu'il peut devenir un signe de théâtralité.



Figure 16.0 *Blood of Eden* L'éclairage symbolise l'amour et le sang, la déchirure du coeur brisé et l'envie de pouvoir connecter et de ressentir la passion.

La représentation par la projection vidéo et les effets spéciaux

L'écran dans le spectacle a bien évidemment un but utilitaire : celui de permettre aux gens des dernières rangées de mieux voir le spectacle. Cependant, puisque celui-ci ne montre pas seulement le groupe en direct sur la scène à tout moment mais retransmet aussi des images présélectionnées, des vidéos, des fonds de couleur et des moments-clés de ce qui se passe sur la scène, son utilisation permet de mettre en relief ce qui est important dans le concert et peut, en association avec d'autres éléments scéniques, aider à créer des images significatives, et même à former des motifs et des thèmes, à force de répétition. Ces images peuvent aussi participer à l'élaboration d'une histoire narrative lorsque leur présence ajoute à la fable scénique et à l'énonciation lyrique des chansons. Dans *Secret World Live*, il n'y a qu'un seul écran sur la scène mais celui-ci est gigantesque et peut tourner à 360° sur lui-même.

La présence de la vidéo peut donc contribuer à la théâtralité du spectacle en créant des liens, par l'image, avec certains thèmes traités dans les chansons. Urrutiaguer voit la vidéo dans le concert comme ce qui

déconstruit le continuum de la représentation. Elle crée des tensions entre les comédiens et les écrans. Elle offre à l'acteur une étrange ubiquité. Elle permet des jeux de mise en abîme, présente une multiplicité de points de vue et favorise un enchevêtrement des espaces et des temporalités, [...afin de] placer le spectateur en posture de «voyeur»²⁴¹.

Ainsi, la captation vidéo de la chanson *Secret World*, a été filmée par une caméra accrochée à l'écran géant en rotation, comme pour montrer le changement de perspective, thème présent dans la chanson qui cherche à révéler un monde secret, normalement caché.



Figure 17.0 *Secret World* La caméra capture les images, accrochée sur l'écran géant en mouvement, se trouvant au dessus de la scène.

De plus, Gabriel se sert particulièrement de l'écran pendant la chanson *Digging in the Dirt* durant laquelle il porte un casque muni d'une caméra enregistrant de très près son visage. Cet enregistrement non-conventionnel est directement projeté sur l'écran géant se trouvant au-dessus de la scène. Puisque la caméra se trouve à quelques centimètres du visage de Gabriel, les images captées et retransmises en gros plans sont plutôt repoussantes, montrant les défauts du visage, les gouttes de sueur et l'intérieur de la bouche de Gabriel. De plus, la caméra bouge très rapidement, se rapprochant et s'éloignant des yeux ou de la bouche de

²⁴¹Daniel Urrutiaguer, «Chapitre 2: Interdisciplinarité artistique et construction de l'identité», dans Marie-Christine Lesage, op.cit., p.27 et 34.

Gabriel, ce qui ajoute à cette impression de laideur. La thématique de l'intériorité dont il a été question au chapitre précédent est donc traitée ici de manière littérale, puisque la caméra enregistre même jusqu'à l'intérieur de la cavité buccale de Gabriel. De plus, la rapidité de mouvement de la caméra donne une impression d'incertitude et d'inconfort à ceux qui regardent l'écran, ajoutant ainsi à l'atmosphère de la chanson qui aborde déjà l'inconfort du meurtrier qui doit faire face à son côté plus obscur et repoussant.

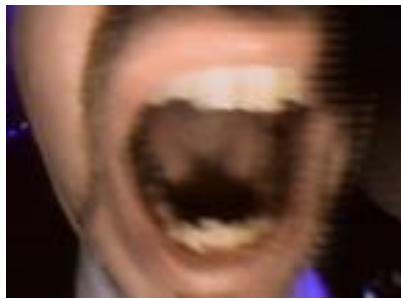


Figure 18.0 *Digging in the Dirt* La caméra vidéo, accrochée à la tête de Gabriel, retransmet en gros plan des images du visage de Gabriel, sa bouche par exemple.



Figure 18.1 *Digging in the Dirt* Les projections de la chanson mettent à l'avant-plan l'esthétique de la laideur et de l'instabilité pour supporter le thème présent dans la chanson

La chanson *Blood of Eden*, quant à elle, commence avec une projection vidéo de poissons qui tombent sur le sable, comme de la pluie. Cette pluie n'a pas vraiment d'écho dans les paroles de la chanson, sauf peut-être la réplique mentionnant «I can hear a distant thunder, of a million unheard souls²⁴²», le tonnerre rappelant la potentialité d'un orage, ou de la pluie, bien que le tonnerre de la chanson soit une métaphore dans le contexte de la réplique. Le lien à faire entre la vidéo et la chanson est donc plutôt symbolique: la pluie nourrit le sol et permet à l'arbre et au jardin d'Éden de pousser. Or, il ne pleut pas des gouttes d'eau mais bien du poisson (qui soulignons-le, occupe une place particulière dans l'iconographie chrétienne, tout comme le jardin d'Éden, grâce à la parabole de la

²⁴² « Blood of Eden » op.cit. (Traduction libre: «Je peux entendre un tonnerre distant, d'un million de voix jamais entendues»)

multiplication des pains et des poissons). Ainsi, le poisson qui, pourtant, est de la nourriture, ne peut pas nourrir le sol: la combinaison est incompatible, tout comme le narrateur et sa partenaire, renvoyant finalement à Adam et à Ève qui le sont aussi, suite à l'épisode de la pomme et du serpent. La vidéo représente cette incompatibilité mais peut aussi représenter le thème de la chute (les poissons qui tombent du ciel), associée au jardin d'Éden.

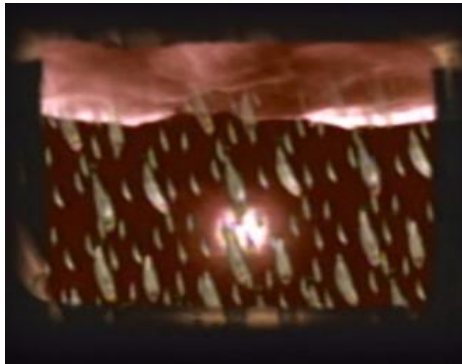


Figure 19.0 *Blood of Eden* La projection vidéo du début de la chanson montre une pluie de poissons.



Figure 19.1 *Blood of Eden* Dans la projection, les poissons, tombant du ciel comme de la pluie, vont atterrir dans du sable.

Or, puisque le but principal de l'utilisation de la vidéo dans les concerts en général, autre que de permettre aux spectateurs les plus éloignés de la scène de mieux voir, est de présenter des images associées aux thèmes exploités dans le spectacle, les signes principaux de la représentation, c'est-à-dire ceux qui apparaissent le plus fréquemment, ont donc une fonction bien précise. En fait, la répétition de certaines de ces images ou signes du concert pourrait avoir le même effet que le procédé de répétition-variation, voire de ritournelle, identifié par Jean-Pierre Sarrazac²⁴³, lequel renvoie à une répétition esthétique, créatrice de variations, selon une forme circulaire ou même spirale, fondée sur des leitmotifs ou des segments qui semblent recommencer à plusieurs reprises. Ces répétitions-variantions semblent

²⁴³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 417 p.

toujours renvoyer à quelque chose de plus grand, par exemple représenter un temps immobile, montrer à quel point la vie est injuste, ou même simplement, souligner à gros traits ce qui est important dans le cadre du concert. Dans *Secret World Live*, les chansons de *Steam*, de *Sledgehammer* et de *Kiss that Frog* semblent se faire écho, puisque les thèmes reviennent, qu'ils sont abordés selon la même perspective, celle d'un homme voulant assouvir ses pulsions sexuelles, et que Gabriel adopte le même regard confiant et séducteur pour les trois chansons. De plus, l'un des motifs les plus récurrents du concert, métaphoriquement, visuellement et lexicalement, est sans contredit celui de l'eau, comme cela a été mentionné au chapitre précédent.

Visuellement, à plusieurs reprises dans le concert, l'écran géant projette des images de pluie, de poissons ou d'un courant d'eau qui s'écoule. De plus, l'introduction de la chanson *Secret World* est une projection préenregistrée par Gabriel qui explique qu'un monde secret existe en chacun de nous et que parfois, la surface est perturbée par de petites vagues. À ce moment, l'image sur l'écran est traversée d'une houle, comme s'il s'agissait d'un reflet de Gabriel dans une étendue d'eau et qu'une goutte venait perturber la surface lisse de l'image. Cette présence du motif de l'eau permet d'illustrer le propos des chansons, comme cela a été souligné dans le cas de la chanson *Blood of Eden* un peu plus haut, et peut ajouter un sens métaphorique au concert. En effet, l'eau est associée aux thèmes du concert de plusieurs façons, par exemple, la pureté d'une communication, la sagesse, la vie, le renouvellement, l'écoulement du temps (par exemple, lorsque l'on dit que l'eau a coulé sous les ponts), etc. Ces différentes significations ajoutent donc du sens au concert et participent à l'instauration d'un monde fictif sur la scène. Finalement, le signe de l'eau, grâce au fait que celui-ci connote le passage du temps, permet aussi d'établir une certaine évolution temporelle

sur la scène alors que la temporalité présente dans les chansons, à cause de la forme lyrique, était stagnante.



Figure 20.0 *Steam* La vapeur de l'eau est un élément plus spectaculaire que théâtral mais qui souligne le signe de l'eau.

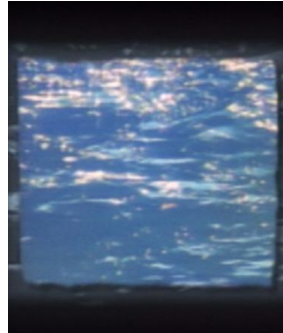


Figure 20.1 *Across the River* Projection d'un courant d'eau qui s'écoule.

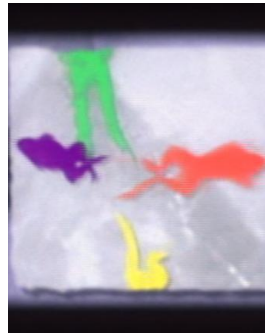


Figure 20.2 *Kiss that Frog* Les grenouilles nagent dans "l'écran".

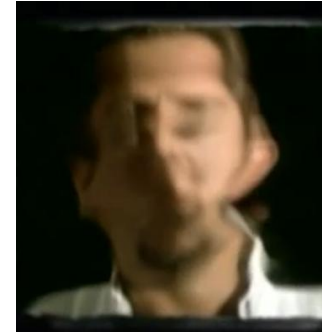


Figure 20.3 *Secret World* L'image de Gabriel est projeté comme sur une surface d'eau où une goutte viendra créer des vagues et modifier l'image à cause de la houle.

Outre la projection, *Secret World Live* emploie également d'autres procédés visuels et effets spéciaux servant la théâtralité du concert par l'établissement d'un monde fictif sur scène. Ainsi, la chanson *San Jacinto*, dont nous avons parlé plus tôt, se termine sur des projections de la silhouette de Gabriel qui grandit et rapetisse. Nous pouvons présumer que les ombres projetées de Gabriel sur l'écran²⁴⁴, dont la taille ne cesse de croître et de diminuer, pourraient faire le pont entre le soldat et l'enfant de la chanson, qui ont tous deux peur de mourir, démontrant une vulnérabilité que l'on associe habituellement à l'enfant. Ces ombres chinoises, autant celle au plafond que celle projetée sur l'écran, qui grandit et redevient petite, permettent aussi de représenter visuellement le passage du temps sur la scène, puisque les ombres en question pourraient signifier les âmes décédées du soldat et de l'enfant. En effet, la projection de l'ombre dont nous avons parlé plus tôt dans le chapitre, au-dessus de Gabriel, pourrait représenter l'âme du personnage, après sa mort, qui regarde son

²⁴⁴ Il ne faut pas confondre cette ombre projetée sur l'écran, qui grandit et redevient petite, avec l'ombre projetée sur le plafond, plus tôt dans la chanson.

corps, plus bas. De plus, le mouvement entre la projection sur l'écran, d'une grande à une petite ombre et vice versa, donne l'impression de voir la silhouette d'un enfant qui grandit jusqu'au corps de l'homme qui lui redevient enfant : il pourrait donc en fait s'agir du cycle de la vie représenté en ombres chinoises, de façon métaphorique. Ce cycle de la croissance et de la décroissance de l'homme permettrait d'envisager la potentialité d'un fil narratif dans le concert où plusieurs épisodes de la vie d'un seul narrateur seraient représentés.

La représentation d'un temps fictif sur la scène

En effet, cet épisode en particulier, qui présente un enfant qui grandit pour devenir un homme et un homme qui redevient petit, sous-entend une vie circulaire où le personnage reviendrait à son point de départ à la fin de sa vie. Toutefois, la temporalité dans le concert n'est pas représentée comme étant essentiellement cyclique, mais plutôt comme une linéarité fragmentée. En effet, il y a discontinuité, ruptures entre chaque épisode puisque les chansons présentent des situations distinctes.

Ainsi, la technologie appuie cette évolution temporelle fragmentée, comme c'est le cas à la fin de *Digging in the Dirt*. Effectivement, cette chanson se termine sur l'image du visage d'un bébé qui se transforme graduellement en celui d'un enfant, d'un adolescent, de plusieurs adultes, de personnes âgées pour finalement devenir un squelette qui retourne à la terre. Encore une fois, il y a une évolution de l'enfance jusqu'à la mort. Ce passage d'un visage à l'autre s'accélère d'ailleurs au fur et à mesure que l'image de la personne vieillit. Finalement, la séquence se termine sur la projection du visage de Gabriel en gros plan, les yeux fermés, comme pour souligner sa propre mort, ou du moins la mort de cette partie intérieure qu'il dédaignait tant. Cette transition vidéo souligne une temporalité discontinue et

fragmentée, puisqu'elle utilise des figures différentes et non pas une évolution graduelle d'un seul visage. En effet, si la fable globale est constituée d'épisodes de la vie d'une personne, telle que nous tenterons de la reconstituer, un lien existe donc entre ces différentes anecdotes sans pour autant que l'histoire ne soit chronologique ou liée. Cela est d'ailleurs soutenu par la forme du concert, c'est-à-dire une suite de chansons individuelles, indépendantes et différentes, laquelle permet et favorise la succession d'épisodes fragmentés et indépendants.



Figure 21.0 *Digging in the Dirt* Les projections vidéos de la fin de la chanson montrent des visages variés, de la naissance à la mort.



Figure 21.1 *Digging in the Dirt* Après l'évolution des visages se terminant par la projection d'un crâne squelettique, la seule image qui est projetée, avant le noir complet, est le gros plan du visage de Gabriel, les yeux fermés. Or, puisque l'image d'avant, le squelette, désignait la mort, le lien se fait automatiquement: c'est la mort de Gabriel, ou de son aspect noir et meurtrier.

La narrativité : une fable scénique

Comme nous l'avons déjà souligné, notre hypothèse est que le concert rock théâtral se caractériserait par la mobilisation importante de composantes théâtrales. Nous avons abordé longuement, dans les pages qui précèdent, la question de la représentation et de la figuration, deux de ces composantes fondamentales. Or, la narrativité, c'est-à-dire l'élaboration d'une histoire ou d'une fable qui serait constituée d'événements et d'actions, est

une troisième composante qui, à notre avis, permet de définir ce concert rock-théâtral. Si l'on examine l'ensemble du spectacle *Secret World Live*, il est en effet possible de repérer une fable évolutive puisque les chansons sont liées de façon instrumentale, sans intermèdes parlés, ce qui donne une fluidité au concert et suggère déjà une impression d'unité. Les divers matériaux de la représentation travaillent de concert afin d'en permettre l'élaboration, tant dans les paroles des chansons que dans les diverses composantes du spectacle.

Pour appréhender cette « histoire » que raconterait les chansons, le concept théâtral de fable nous semble pertinent, entendu toutefois non pas dans son sens aristotélicien (car les chansons ne présentent pas une succession d'actions liées par un principe de causalité), mais plutôt dans le sens que lui a donné Bertolt Brecht (puisque les chansons ont parfois un contenu narratif, que l'énonciation y est en partie fictive, c'est-à-dire par le biais de la notion du «je» fictif et du «je» figuré, que les épisodes sont décousus et que de nombreux thèmes et motifs sont récurrents) .

La fable brechtienne se réfère en effet à un propos ou à un thème central que tente d'exploiter le spectacle, et à des épisodes qui ne s'enchaînent pas selon le principe de causalité et qui n'ont pas qu'une seule signification²⁴⁵. En effet, la fable conçue ainsi est beaucoup plus symbolique que littérale puisqu'elle n' « est jamais une donnée objective²⁴⁶ ». Les sauts erratiques dans le temps et l'espace ainsi que les tableaux ayant peu de liens entre eux en sont caractéristiques. De plus, la fable brechtienne « n'est pas une donnée immédiate, mais doit faire l'objet d'une reconstitution²⁴⁷ », elle « est explicitée, bâtie et exposée par le

²⁴⁵ Patrice Pavis, op.cit., 2012, p.131-135.

²⁴⁶ Ibid., p.134.

²⁴⁷ Ibid., 2012, p.132.

théâtre tout entier, par les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs²⁴⁸», etc. C'est donc de la relation qui existe entre tous les éléments du spectacle que se forge la fable brechtienne qui « ne repose pas sur une histoire continue et unifiée, mais sur le principe de discontinuité : [...] elle aligne des épisodes autonomes et morcelés²⁴⁹».

Les arts de la scène autres que le théâtre et la musique, lorsqu'ils revendiquent la narrativité comme constituante d'un spectacle, s'appuient d'ailleurs sur des composantes rappelant celles de la fable brechtienne, bien qu'ils ne mentionnent pas cette dernière. Marianne Van Kerkhoven²⁵⁰ qualifie la dramaturgie des arts du cirque comme étant liée à des thèmes ou à des idées. Ariane Martinez, quant à elle, avance l'hypothèse que le cirque, de par sa forme hétérogène, « impose une dramaturgie fragmentaire²⁵¹». La dramaturgie du cirque serait aussi, selon elle, constituée de plusieurs idées et thèmes qui créeraient, ensemble, plusieurs fables indépendantes mais qui, par juxtaposition ou évolution, permettraient un ensemble cohérent²⁵². La fable, ou l'ensemble, serait donc composée de thématiques, *topoi* ou leitmotifs récurrents dans la musique et dans les images convoquées. Ainsi, Martinez voit la dramaturgie du cirque comme « le déroulement de séquences ayant une certaine unité thématique ou esthétique²⁵³».

Le concept de fable brechtienne nous apparaît utile pour cerner «l'histoire» unifiant un spectacle, autant en théâtre que dans les arts connexes, dont la structure fragmentée est imposée par la succession de chansons, de scènes ou de numéros qui sont presque des

²⁴⁸ Ibid., 2012, p.132-133.

²⁴⁹ Ibid., 2012, p.133.

²⁵⁰ Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », dans *Nouvelles de danse*, n°31, 1995, p.18-25.

²⁵¹ Ariane Martinez. « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », dans *L'Annuaire, Théâtral*, n°32, 2002, p.14.

²⁵² En effet, «la présence d'un « fil narratif » ou d'une « histoire racontée » est rare dans le cirque contemporain» dans Ariane Martinez, op.cit., p.16.

²⁵³ Ariane Martinez, op.cit., p.16.

tableaux indépendants : une histoire dont les épisodes ne sont pas liés par le principe de causalité, qui est morcelée et qui doit être reconstituée par les spectateurs.

La cohérence dans cette fable est ainsi davantage attribuable à la récurrence des thèmes qu'à la narration d'une histoire présentée de manière linéaire, en fonction d'un début, d'un milieu et d'une fin. Cela n'empêche pas certaines des chansons d'avoir un contenu narratif, alors que d'autres évoquent davantage des situations intimes ou des états d'âme d'un «je» tantôt autobiographique, tantôt fictif, tantôt figuré puisque c'est ultimement l'assemblage des chansons, par le biais de la mise en scène, ainsi que l'interprétation des chansons et les actions représentées qui permettront de tirer profit de ces caractéristiques en vue de l'élaboration d'une fable scénique.

Ainsi, il y aurait donc dans *Secret World Live*, en dépit de la structure fragmentée d'un concert rock (divisé en plusieurs chansons), un fil narratif que l'on peut repérer. En effet, chaque chanson parle plus ou moins du même thème, mais selon une perspective différente. L'assemblage de ces chansons, placées dans un ordre spécifique, crée une fable à plus grande échelle, permettant de soutenir que le concert en entier est intrinsèquement théâtral et non pas qu'il ne l'est que par association, parce qu'il serait composé de plusieurs éléments usant de théâtralité à petite échelle.

En effet, si l'on examine l'ordre des chansons du concert, on peut, en faisant des liens avec des éléments de la vie de Gabriel, repérer plusieurs «histoires» possibles. Le titre, comme mentionné au chapitre précédent, invite les spectateurs à entrer à l'intérieur du monde secret du narrateur sur le ton de la confidence, à grande échelle. Puis, la première chanson de *Secret World Live*, *Come talk to me*, met le thème de la communication à l'avant-

plan, ou plus spécifiquement, le manque de communication. Le personnage, une version simple d'un homme tout à fait commun, tente désespérément d'obtenir l'attention d'une seconde personne, qui pourrait être n'importe qui en fait, de s'ouvrir à elle, de lui parler. Il lui demande de communiquer avec lui parce qu'il se sent seul. Ce besoin de communiquer est d'ailleurs souligné tangiblement par l'utilisation de la cabine téléphonique sur scène. Ce personnage, qui, comme mentionné au chapitre précédent, semble persister d'une chanson à l'autre, se sent seul et isolé et a donc comme quête, pour la suite du spectacle, de rencontrer des gens, de réussir à s'ouvrir à quelqu'un, de connecter avec autrui.

Le public voit donc le personnage tenter de séduire, comme certaines personnes le font dans des bars ou des discothèques, puis tenter de construire des relations plus solides qui ne perdurent pas. Le public voit le personnage douter de lui-même, à force de rejet et d'échecs.

La dernière chanson de la section principale du concert, *Secret World*, est l'apogée du concert, le climax de la trame narrative. À ce moment précis, le personnage réussit enfin à s'ouvrir à quelqu'un, à laisser entrer les gens dans sa sphère privée, dans son intimité, à l'intérieur de lui. Avec *Don't Give Up*, le narrateur s'autorise finalement à être vulnérable et parle ouvertement de ses peurs.

Ultimement, le concert se termine avec *In your Eyes* où Gabriel mentionne, dans les paroles de la chanson: «All my instincts, they return, and the grand façade, so soon will burn, without a noise, without my pride, I reach out from the inside²⁵⁴». Ici, il tente de dire qu'il doit se battre contre ses instincts d' « homme » qui lui disent de se taire et de garder ses

²⁵⁴ « In Your Eyes » op.cit. (Traduction libre: «Tout mes instincts reviennent, et bientôt la grande façade brûlera sans un bruit, je ferai fi de ma fierté et je puiserai à l'intérieur de moi »)

émotions pour lui. Le personnage réussit tout de même à briser le mur qui s'érigait entre lui et sa confidente et il peut enfin lui laisser savoir ce qu'il ressent pour elle, ce qu'il pense vraiment d'elle. Lorsque Gabriel entame le refrain, il se laisse enfin aller aux confidences et se libère en lui disant combien il l'aime. Il a enfin réussi à entrer en relation avec quelqu'un. C'est cette chanson qui vient clore le concert sur une note joyeuse, rythmée et légère. La chanson est enfin positive, en ce qui a trait à la quête du personnage, et termine la fable sur une note optimiste du couple amoureux et solide qui se parle, s'appuie et s'aime.

Au final, la situation initiale du concert, où le narrateur de *Come Talk to Me* ne réussit pas à communiquer, est modifiée à la toute fin, suite à une série d'épisodes, ou de péripéties, que constituent les treize chansons du concert. Cela confirme la présence du schéma narratif théâtral, même si chaque épisode n'est pas lié par le principe de causalité ni présenté chronologiquement.

Finalement, suite à l'analyse de tous ces éléments, il est possible de dire que la fable globale de *Secret World Live* pourrait renvoyer au parcours d'un homme, insuffisamment déterminé pour qu'il puisse être qualifié de générique, qui se sent seul et isolé, mais qui s'est donné pour quête d'aller au-devant des autres, de s'ouvrir à quelqu'un, de connecter avec autrui et, ce faisant, de combler un vide. Le public voit donc le personnage user de séduction, puis tenter de construire des relations plus solides, qui ne perdurent toutefois pas. Or, il finira par surmonter les obstacles, en fondant une relation solide, ce que suggère la dernière chanson du spectacle. C'est d'ailleurs sur cette note que se conclut le concert.

Ainsi, les matériaux de *Secret World Live* fonctionnent de concert pour donner à ce dernier une certaine narrativité, c'est-à-dire pour établir une fable scénique, caractérisée par

la représentation d'actions accomplies par des personnages, instaurant ainsi un monde fictif, autant par la configuration du temps que de l'espace, sur la scène.

L'instauration d'un monde fictif sur la scène se fait d'abord par le biais du jeu de l'acteur. En effet, c'est le jeu de l'acteur qui réussit concrètement à instaurer non seulement un lieu mais aussi une action sur scène. Ces actions mimétiques sont d'ailleurs à la base de la fable scénique et servent à illustrer l'histoire ou le thème présents dans chaque chanson mais aussi à suggérer le lien qui pourrait exister entre chacune d'elles. Les thèmes du concert sont donc ainsi illustrés grâce aux actions effectuées par Gabriel avec les éléments de décor et les accessoires qui évoquent sur scène, de façon métaphorique ou littérale, le texte des chansons.

Dans le concert à l'étude, Gabriel ne fait pas que performer et chanter les différentes chansons: il incarne aussi les narrateurs de celles-ci, tout comme le fait Paula Cole par instants. En effet, les deux artistes incarnent des personnages (entre l'autobiographique et le fictif, bref, une version fictive d'eux-mêmes) qui, par leur indétermination, sont typifiés.

De plus, la mise en scène, les décors, l'éclairage, la projection vidéo et les effets spéciaux, que ce soit par simple connotation ou grâce à l'utilisation qu'en font les personnages, supportent aussi ce fil narratif dans le concert en représentant des actions sur la scène, en plus de mettre en place un espace et un temps fictifs où l'univers fictionnel peut s'établir. Cette scénographie a d'ailleurs souvent un sens métonymique dans le concert, comme c'est le cas avec la cabine téléphonique et l'arbre du jardin d'Éden. L'éclairage, quant à lui, suggère une atmosphère sur la scène, en plus d'ajouter une dimension symbolique à cette dernière, par l'ajout d'éclairages de couleurs, entre autres. De plus, l'utilisation de projections vidéos permet aussi de créer une temporalité fictive sur la scène, par la répétition

de motifs et d'images qui sont modifiés rapidement, par exemple un visage d'enfant qui devient vieillard. Ces projections servent aussi à souligner les thèmes du concert.

Finalement, le lien unifiant dans le concert de *Secret World Live*, ce sont des thèmes récurrents qui nous permettent de reconstituer une fable (brechtienne) par un exercice d'analyse et de réception. Grâce à cette analyse, il est possible de dire que le concert contient suffisamment d'éléments narratifs pour qu'une histoire puisse être reconstituée. En effet, le fait que *Secret World Live* contienne très peu d'intermèdes parlés entre chaque chanson, pour introduire celles-ci, et que chaque chanson se transforme de manière fluide et instrumentale en la prochaine renforce le sentiment que le concert en entier est lié par un fil narratif. Cette fable reposerait d'ailleurs sur les thèmes de l'intimité et de la perception masculine et féminine de la vie et du couple. Plus important encore, le besoin de communiquer avec une autre personne serait la véritable quête du personnage dans ce concert où les polarités (homme et femme, solitude et nécessité d'être en couple, intériorité et extériorité, etc.) dominant et où les relations humaines forment la fable directrice.

En conclusion, le concert de Peter Gabriel, *Secret World Live* de 1992-1993, mis en scène avec la collaboration de Robert Lepage, est un spectacle où se côtoient représentation, figuration et narrativité, et ce sont ces trois caractéristiques, associées à la notion de théâtralité, qui en font un concert rock-théâtral.

Conclusion

Nous avons voulu, par l'analyse du concert *Secret World Live* de Peter Gabriel, cerner les caractéristiques d'un type de concert rock que nous proposons de désigner par l'expression « concert rock-théâtral ». Ainsi, le concert populaire, qui n'est pas en soi une forme scénique théâtrale, peut tendre vers la théâtralité lorsqu'il intègre une dimension des éléments renvoyant à la narrativité, à la figuration et à la représentation « en action ».

Depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, la propension à intégrer des composantes visuelles sur les scènes de concert rock n'a fait qu'augmenter, grâce à l'apparition de diverses technologies, comme la télévision, qui permet aux spectateurs de voir les chanteurs et musiciens dans le confort de leur maison, l'invention et le perfectionnement des microphones sans fil et des micro-casques, qui donnent la possibilité aux chanteurs d'interpréter les pièces musicales sans être restreints par la présence d'un fil, et aussi une innovation dans la forme de l'album, soit l'apparition de l'album-concept qui met l'accent sur la récurrence de thèmes dans les multiples chansons d'un même album, ce qui permet d'envisager celui-ci comme un tout cohérent et non pas comme la succession de chansons indépendantes. Le développement de ces nouvelles technologies a ainsi facilité le développement de la spectacularité, et même de la théâtralité des performances scéniques des artistes populaires.

Dans le concert *Secret World Live* de Peter Gabriel, un artiste très populaire des années 1970 à 2000 (bien qu'il œuvre encore aujourd'hui), beaucoup d'éléments de la mise en scène convergent ainsi vers une théâtralité. En effet, Robert Lepage et Peter Gabriel ont tenté de faire de ce concert un spectacle intime, inspiré par le théâtre, et mettant à l'avant-plan, à partir des chansons du concert, un fil narratif et des thèmes récurrents, tels que la

communication, le secret, la solitude et la quête d'amour. L'impression d'unité créée par la récurrence de ces thèmes, déjà présents dans les textes des chansons, est ce qui permet à une fable de prendre forme dans le concert.

Cette unité provient aussi de l'utilisation constante, dans les chansons, d'une énonciation à la première personne, sur un mode souvent lyrique, mettant en scène un « je » dont le caractère fictionnel est fluctuant (parfois autobiographique, c'est-à-dire associé à l'auteur (ou à l'interprète) des chansons, parfois fictif (renvoyant donc à un personnage de fiction)).

Secret World Live se caractérise ainsi par une dimension mimétique, c'est-à-dire que des actions fictives sont montrées (« représentées ») sur scène, par le biais du jeu du chanteur-acteur, dans un environnement spatial qui est marqué, lui aussi, par la fictionnalité par le moyen de la scénographie, de l'éclairage et de la vidéo. En « jouant » les actions évoquées dans les paroles des chansons et en incorporant de l'émotion dans son jeu, Gabriel corrobore le propos des chansons qui ne devient que plus puissant. Aussi, l'éclairage instaure une atmosphère sur la scène alors que le décor et les accessoires permettent de configurer des espaces fictifs. Les technologies visuelles, telle la projection de vidéos ou encore la présence d'ombres chinoises, permettent également l'instauration d'un temps et d'un espace fictifs.

En tenant compte de tous ces éléments, il est ainsi possible, comme nous avons tenté de le prouver, d'envisager le spectacle dans son ensemble comme élaborant une fable scénique : le parcours personnel d'un individu, marqué par la solitude et le besoin d'entrer en contact avec l'autre, ponctué par des rencontres souvent intimes.

Dans *Secret World Live*, cette fable, parce qu'elle repose sur une succession de chansons, est une histoire déliée, discontinue et non linéaire, caractérisée par des sauts erratiques dans le temps et dans l'espace ainsi que par une structure en tableaux ayant apparemment peu de liens entre eux. C'est en fait la représentation d'actions illustrant des thèmes récurrents ainsi que l'utilisation de certains accessoires et éléments de décor (par exemple, un arbre présent dans trois chansons) qui établissent des liens entre les différents tableaux, de même que la permanence d'une voix narrative (celle du «je» qui s'exprime à travers les chansons), qui assure une continuité (même si ce genre fluctue entre autobiographique, figuré et fictif).

Les composantes théâtrales que nous avons identifiées en analysant le concert de Peter Gabriel sont, à notre avis, repérables, à différents degrés, dans de nombreux autres concerts rock. Les spectacles de Bono, en particulier, peuvent également être qualifiés de concerts rock théâtraux. En effet, nous avons déjà mentionné dans l'introduction que Bono a fréquemment incarné des personnages fictifs sur scène, tels *Macphisto* et *The Fly* et, particulièrement dans *ZooTv (1992-1993)*²⁵⁵ et *PopMart (1997)*²⁵⁶, utilisé des décors avec lesquels il interagissait lors de ses concerts. Il a ainsi « joué » sur scène, en interprétant ses chansons, contribuant ainsi à l'élaboration d'une fable scénique.

De surcroît, la veine du *heavy metal*, qui, grâce à des artistes tels *Kiss* et *Alice Cooper*, est reconnue pour son extrémisme sur scène, emploie aussi des éléments théâtraux tels la narration (une fable thématique, souvent inspirée de l'occulte, dans une mise en scène

²⁵⁵ David Mallet (directeur). *ZooTV: Live from Sydney* [DVD], Sydney, Island, Polygram and UMG, 1994, 118 minutes.

²⁵⁶ David Mallet (directeur). *PopMart: Live from Mexico City* [DVD], Mexico, Island, Polygram and UMG, 1998, 126 minutes.

ritualisée), la figuration (maquillage, costumes et personnages extravagants) et la représentation (images de violence, de sang ou de sexualité véhiculées par la mise en scène, les effets spéciaux, l'éclairage et autres), pouvant leur conférer cette qualification de concert rock-théâtral.

Nous pourrions multiplier les exemples. Il semble ainsi que la scène rock se caractérise par une tendance inverse de celle que l'on observe sur la scène théâtrale contemporaine depuis quelques décennies. Si cette dernière a cherché à se départir des marques traditionnelles de la théâtralité en remettant en question, parfois de manière radicale (comme dans le théâtre dit post-dramatique), les notions de fable, de personnage et même de représentation, la scène musicale populaire semble, à l'inverse, s'en inspirer, de manière parfois fort importante. En effet, alors que le théâtre semble évoluer en s'éloignant du spectre de la dramaticité par l'exploration des avenues du théâtre post-dramatique, la musique rock, elle, semble vouloir s'appropriier les notions de fable et de personnages, caractéristiques du drame. C'est donc par cela que les deux arts traditionnellement distincts se rapprochent l'un de l'autre, l'un en s'éloignant du théâtre traditionnel et l'autre en tentant de s'en approcher. Spectacle théâtral et spectacle musical se retrouvent ainsi dans une zone grise qui permet cet échange et cette comparaison, bref, cette recherche interartistique.

Bibliographie :

Peter Gabriel, Robert Lepage et *Secret World Live*

BRIGHT, Spencer. *Peter Gabriel: An authorized Biography*, London (Angleterre), Sidgwick & Jackson, 1999, 524 pages.

CBC DIGITAL ARCHIVES- Robert Lepage: A shy and introverted kid, dernière modification le 12 juin 2013.

CHAREST, Rémy. *Robert Lepage: Quelques zones de liberté*, Québec, Édition l'Instant Même, Ex Machina, 1995, 222 pages.

DONOHUE JR., Joseph I. (Dir.), KOUSTAS, Jane M. (dir.) *Theater sans frontières : Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, Michigan, Michigan State University Press, 2000, 269 pages.

DREWETT, Michael, Sarah HILL et Kimi KÄRKI. *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up*, Farnham (Angleterre), Ashgate Publishing Limited, série Ashgate Popular and Folk Music, 2010, p.225-240.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasa. *Robert Lepage*, New York, Routledge Performance Practitioners, 2009, 166 pages.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasa. *The theatricality of Robert Lepage*, Kingston, McGill'-Queen's University Press, 2007, 252 pages.

EASLEA, Daryl. *Without frontiers: The life and music of Peter Gabriel*, London, Overlook Omnibus Press, 2014, 416 pages.

FOUQUET, Ludovic. *Robert Lepage, l'horizon en images*, Montréal, L'instant même, 2005, 361 pages.

GILBERT, Bernard. *Le Ring de Robert Lepage : une aventure scénique au Metropolitan Opera*, Montréal, L'instant même, 2013, 278 pages.

HAMILTON, Hamish (directeur). *Back to Front: Peter Gabriel Live in London* [DVD], Londres (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2014, 142 minutes.

HAMILTON, Hamish (directeur). *Growing Up Live*, [DVD], Londres (Angleterre), Geffen, 2003, 134 minutes.

<http://petergabriel.com/>

<http://realworld.co.uk/>

«Interview-Peter Gabriel & Rob Sinclair: Back To Front - The Visual Approach» dans *Peter Gabriel Back to Front Live in London* [DVD], Londres (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2013, 93 minutes.

Peter Gabriel Back to Front Live in London [DVD], Londres (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2013, 120 minutes.

Peter Gabriel Live in Athens 1987 [DVD], Londres (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2014, 329 minutes.

Peter Gabriel New Blood Live in London [DVD], Londres (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2011, 141 minutes.

Peter Gabriel Secret World Live [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes.

ROY, Irène. « Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint », *L'Annuaire théâtral*, n^o8, 1990, p.73-80.

Les sept paroles de Robert Lepage [Documentaire VHS], Québec, Télé-Québec, 1997, 51 min 46 sec.

« The making of Peter Gabriel's Secret World Live Film » dans *Peter Gabriel Secret World Live* [DVD], London (Angleterre), Real World Production LTD et Eagle Rock Entertainment Ltd, 2012, 135 minutes.

La théâtralité

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p.15-244.

ARISTOTE. *La Poétique*, éd. Préparée par Michel Magnien. S.I., le Livre de poche, coll. Les Classiques de poche, 1990, 216 pages.

ARISTOTE. *La Poétique*, Paris, le Seuil, 1980, p.53-135.

BARTHES, ROLAND. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1964, 280 pages.

BERNARD, Michel. *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1986, 417 pages.

BIET, Christian. TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, 1050 pages.

BOUDREAULT, Françoise. « Acrobatie aérienne et théâtralité », dans *L'Annuaire théâtral*, 2002, #32, p. 75-92.

- BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1970, 119 pages.
- CORVIN, Michel (éd.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde : son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques*, Paris, Bordas, 2008, 1583 pages.
- Écritures contemporaines et théâtralité*, Sorbonne, Presses Sorbonne Nouvelle, 1990, 108 pages.
- FÉRAL, Josette (éd.). «The Rise and Fall of Theatricality», dans *SubStance* 98/99, Vol. 31, n^o 2 et 3.
- FÉRAL, Josette. « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans FÉRAL, Josette (dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle (Québec), Hurtubise HMH limitée, coll. Brèches, 1985, 271 p.
- FÉRAL, Josette (éd.). ASLAN, Odette (éd.). LAILLOU SAVONA, Jeannette (éd.). WALKER, Edward A. (éd.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ann Arbor, Hurtubise, 271 pages.
- FÉRAL, Josette. « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral », dans *Poétique*, Paris, n^o 75, septembre 1988, p. 347-361.
- FÈVRE, Michel. *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, 163 pages.
- GARNEAU, Michèle. « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », dans *l'Annuaire théâtral*, #30 (2001), p.24-40.
- GOETSCHER, Jacques. « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », *Les études philosophiques*, n^o2, 2005, pp.145-182.
- GUHÉRY, Sophie. « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », dans *L'Annuaire Théâtrale*, n^o36, automne 2004, p.44-57.
- HUBERT, Nyssen. « À propos de la théâtralité de la musique », *La pensée du midi*, n^o3, 202, p.126.
- KENNEDY, Dennis. *The Oxford encyclopedia of Theatre & Performance*, New York, Oxford University Press, Volume 1: A-L, 2003, 776 pages.
- KENNEDY, Dennis. *The Oxford encyclopedia of Theatre & Performance*, New York, Oxford University Press, Volume 2: M-Z, 2003, 1559 pages.
- KIRBY, Michael. «On Acting and Not-Acting», chapitre dans *Acting (Re)Considered*, sous la direction de Phillip B.Zarrilli, Londres et New York, Routledge, 1995.

LAFON, Dominique. « Théâtralité, écriture et mise en scène », dans *Jeu : Revue de théâtre*, n^o 41, 1986, p.178-181.

LAW, Jonathan (éd.) *The Methuen drama dictionary of theatre*, Londres, Methuen drama, 2011, 555 pages.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 312 pages.

LESAGE, Marie-Christine. « La théâtralité hors de ses frontières », dans *L'Annuaire théâtral*, n^o30, 2001, p.5-6.

MAGNAT, Virginie. « Theatricality from the performative perspective », dans *Substance*, vol. 31, n^o2/3, issue 98/99, 2002, pp. 147-166.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique Théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, 250 pages.

PELLETIER, Sonia. « Théâtralité : mise au rendez-vous », dans *Inter :art actuel*, n^o53, 1992, p.29-30.

QUETIN, Laurine. « Théâtralité de la musique et du concert des années 1980 à nos jours », dans *Revue Musicorum*, n^o15, 2014, URL : <http://www.revuemusicorum.com/pages2/page-15.html>, page consultée le 30 octobre 2014.

ROBERT, Lucie. « La théâtralité fragmentée », dans *Voix et Images : la littérature québécoise comme objet de savoir*, vol.20, n^o3, 1995, p.721-730.

SARRAZAC, Jean-Pierre. MAGNAT, Virginie. « the invention of 'theatricality' : rereading Bernard Dort and Roland Barthes », dans *Substance*, vol. 31, n^o2/3, issue 98/99, 2002, pp.57-72.

ST-JEAN AUBRE, Anne-Marie. « Entre théâtralité et performativité », dans *Jeu : Revue de théâtre*, n^o155, 2015, p.64-67.

WEBER, Samuel. « La théâtralité dans le cinéma : considérations préliminaires », *L'Annuaire Théâtral*, n^o 30, 2001, p. 13-23.

L'histoire, la théorie et la performance du rock

ASSANTE, Ernesto. *Légendes du rock : portraits, instruments, mythes et histoire de 50 années de musique*, Paris, Édition W53hite Star, 2010, 463 pages.

AUSLANDER, Philip. « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », dans *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14(1), New York, Routledge, 2004, pages 1-13.

AUSLANDER, Philip. *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular music*, S.l., the University of Michigan Press, 2006, 259 p.

- AUSLANDER, Philip. *Theory for Performance Studies: A student's guide*, New York, Routledge, 2008, 168 pages.
- BAYLEY, Clare. «Between rock and a hard place: if you want to bring opera to the people, says Robert Lepage, take a lead from the stadium rock », dans *Edinburgh Festival report*, Edimbourg, août 1993.
- BENNETT, Tony (éd.). FRITH, Simon (éd.). GROSSBERG, Lawrence (éd.). SHEPERD, John (éd.). TURNER, Graeme (éd.). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, Cornwall, Routledge, 1995, 306 pages.
- BERGERON, Vincent. LOPES, Dominic Mciver. «Hearing and seeing Musical Expression », dans *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 78, n^o1, Janvier 2009, pp.1-16.
- BRACEWELL, Michael. «U2 and Rock Music as Spectacle», dans SCRIMGEOUR, Diana (éd.), *U2 Show*, Londres, Orion, 2004.
- BRACKETT, David. *The Pop, Rock, and Soul reader- histories and debates, second edition*, New York, Oxford University Press, 2009, 606 pages.
- BROACKES, Victoria, MARSH, Geoffrey D., MUSEUM, Victoria et Albert, *David Bowie is the subject*, New York, Harry N. Abrams Distributor, 2013, 320 pages.
- BYRNE, David. *How music works*, San Francisco, McSweeney's, 2012, 345 pages.
- CATEFORIS, Theo (dir.). *The Rock History Reader*, second edition, New York, Routledge, 2013, 396 pages.
- CÉDILOT, Stéfán. *All I Want is U2 : le théâtral, le performatif et le spectaculaire dans le concert rock*, Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction d'Alain Fournier, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 90 p.
- CHARLTON, Katherine. *Rock Music Styles: A History*, Dubuque, Wm. C. Brown Publishers, S.D. 288 pages. 2013 [2007], 396 pages.
- CHIPPINDALE, Christopher. TAÇON, Paul S.C. *The archaeology of Rock-Art*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1999, 392 pages.
- CINQUE, Toija (éd.). MOORE, Christopher L. (éd.). REDMOND, Sean (éd.). *Enchanting David Bowie:space/time/body/memory*, New York, Bloomsbury Academic, 2015, 355 pages.
- CLARKE, Donald. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Bungay, Viking, 1989, 1378 pages.

- COVACH, John. FLORY, Andrew. *What's that sound? An introduction to rock and its history*, New York, WW Norton & Co, third edition, 2012, 640 pages.
- CRISELL, Andrew. *Understanding radio, second edition*, New York, Routledge, 2001, 259 pages.
- DE CAUNES, Antoine. *Dictionnaire amoureux du Rock*, Lonrai (France), Plon, 2010, 719 pages.
- DISTER, Alain. *L'Âge du rock*, Évreux, Gallimard, Coll. Découvertes Gallimard Musique, 1992, 175 pages.
- EVERETT, Walter (Dir.). *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical essays*, second edition, New York, Routledge, 2008, 392 pages.
- EVERETT, William A. LAIRD, Paul R. *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, numéro 22, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press Inc, 2008, 411 pages.
- FRITH, Simon (Éd.). *Popular Music: critical concepts in Media and cultural Studies volume 1*, Eastbourne, Routledge, 2004, 411 pages.
- FRITH, Simon (Éd.). *Popular Music: critical concepts in Media and cultural Studies volume 2*, Eastbourne, Routledge, 2004, 430 pages.
- FRITH, Simon (Éd.). *Popular Music: critical concepts in Media and cultural Studies volume 3*, Eastbourne, Routledge, 2004, 409 pages.
- FRITH, Simon (Éd.). *Popular Music: critical concepts in Media and cultural Studies volume 4*, Eastbourne, Routledge, 2004, 382 pages.
- GABRIELSSON, Alf. JUSLIN, Patrick N. *Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience*, Manchester, Sage Publications, 1996, p.68-91.
- GARDINIER, Alain. *365 jours de l'histoire du rock*, Paris, Éditions de la Martinière, 2010, 743 pages.
- GULLA, Bob (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: The Grunge and Post-Grunge Years*, volume 6, Wesport, Greenwood Press, 2006, 323 pages.
- HEATHER, Rosemary. « Art Rock », dans *C. Magazine*, n^o 88, Hiver 2005, p.5.
- HENDLER, Herb. *Year by year in the Rock Era*, Wesport (USA), Greenwood Press, 1983, 351 pages.
- HOFFMANN, Frank. *Chronology of American Popular Music, 1900-2000*, New York, Routledge, 2008, 544 pages.

- HOLLINGSHAUS, Wade. *Philosophizing Rock Performance: Dylan, Hendrix, Bowie*, Lanham, The Scarecrow Press Inc., 2013, 183 pages.
- HOLM-HUDSON, Kevin (éd.). *Progressive Rock Reconsidered*, New York, Routledge, 2002, 280 pages.
- HOLT, Fabian. *Genre in popular Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 221 pages.
- JOYNER, David Lee. *American Popular Music*, Dubuque, Brown & Benchmark publisher, 1993, 332 pages.
- "Jukebox." How Products Are Made. 2000. *Encyclopedia.com*. 19 Jun. 2016 <<http://www.encyclopedia.com>>.
- JANOSIK, Mary Ann (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: The video Generation. 1981-1990*, volume 5, Wesport, Greenwood Press, 2006, 258 pages.
- KRAHÉ, Charlotte. HAHN, Ulrike. WHITNEY, Kathryn. « Is seeing (musical) believing? The eye versus the ear in emotional responses to music. », dans *Psychology to music*, Vol. 43, n^o1, janvier 2015, p.140-148.
- LAMBE, Stephen. *Citizens of Hope and Glory: The Story of Progressive Rock*, Gloucestershire, Amberley, 2011, 192 pages.
- LONERGAN, David. «American Popular Music 1950-2000», Community & Junior College Libraries, 2011, Vol. 17(3-4), p.155-160.
- MALLET, David (directeur). *PopMart: Live from Mexico City* [DVD], Mexico, Island, Polygram and UMG, 1998, 126 minutes.
- MALLET, David (directeur). *ZooTV: Live from Sydney* [DVD], Sydney, Island, Polygram and UMG, 1994, 118 minutes.
- MARKOWITZ, Rhonda (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: Folk, Pop, Mods, and Rockers, 1960-1966*, volume 2, Wesport, Greenwood Press, 2006, 319 pages.
- MAZZOLENI, Florent. *L'Odyssée du rock*, Baume-les-Dames, Éditions Hors Collection, 2011, 347 pages.
- McALPIN, Colin. «Is music a Language of the Emotions? On the Analysis of Musical Meaning», dans *The Musical Quarterly*, Vol.11, N^o3, Juillet 1925, pp.427-443.
- MEEÛS, Nicolas. «A Semiotic Approach to Music», dans *Contemporary Music Review, special issue: Music and the Cognitive Sciences*, vol. 9, n^o 1-2, 1993, p.305-310.

- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, 315 pages.
- MITJOVILLE, Chantal (traduction). *L'histoire du rock : encyclopédie de référence du rock, de la pop, du punk, du métal...*, Bath (Royaume-Uni), Parragon Books Ltd, 2012, 320 pages.
- MONTALEMBERT, Eugène de. ABROMONT, Claude. *Guide des genres de la musique occidentale*. Estella (Espagne), Librairie Arthème Fayard et Éditions Henry Lemoine, Coll. Les indispensables de la musique, 1310 pages.
- MORIARTY, Frank. *Seventies Rock: The Decade of Creative Chaos*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 2003, 330 pages.
- PALMER, Caroline. «Anatomy of a Performance: Sources of Musical Expression», dans *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 13, n^o3, printemps 1996, pp. 433-453.
- PARNCUTT, Richard (éd.). MCPHERSON, Gary E. (éd.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for teaching and Learning*, New York, Oxford University Press, 2002, 388 pages.
- PATTIE, David. *Rock Music in Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 188 pages.
- PIRENNE, Christophe. *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, 797 pages.
- PIRENNE, Christophe. *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Genève, Librairie Honoré Champion, 2005, 354 pages.
- Prog rock forges ahead*, the business times, nov 4, 2011.
- Prog Rock: Taking the scene forward*, Music Week, 31 Juillet, 2010, p.17.
- QUINTO, Lena. THOMPSON, William Forde. TAYLOR, Alan. «The contributions of compositional structure and performance expression to the communication of emotion in music», dans *Psychology of Music*, Vol. 42, n^o4, Juillet 2014, p.503-524.
- REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Malden, Polity Press, 2013, 208 pages.
- ROBERT, David (dir.). *Dictionnaire du rock: plus de 250 légendes d'AC/DC à ZZ Top*, Londres, Hurtubise, 2013, 576 pages.
- ROBINS, Wayne. *A Brief History of Rock, Off the Record*, New York, Routledge, 2008, 315 pages.
- SANRURENNE, Thierry. « Imaginaire musical : repères et perspectives », dans *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, 2010, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>, (page consultée le 1 novembre 2014).

SCRIVANI-TIDD, Lisa (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: The early years, 1951-1959*, volume 1, Wesport, Greenwood Press, 2006, 382 pages.

SHUKER, Roy. *Understanding popular music culture, third edition*, New York, Routledge, 2008, 313 pages.

SMITH, Chris (éd.). *The Greenwood encyclopedia of Rock History: The rise of Album Rock, 1967-1973*, volume 3, Wesport, Greenwood Press, 2006, 235 pages.

SMITH, Chris (éd.). BORGMEYER, John. SKANSE, Richard. PATTERSON, Rob. *The Greenwood encyclopedia of Rock History: From Arenas to the Underground, 1974-1980*, volume 4, Wesport, Greenwood Press, 2006, 291 pages.

SPICER, Mark (éd.). *Rock Music*, Farnham, Ashgate, coll. The Library of Essays on Popular Music, 2011, 474 pages.

STARR, Larry. WATERMAN, Christopher. *American Popular Music from minstrelsy to MP3, third edition*, New York, Oxford University Press, 2010, 537 pages.

STUESSY, Joe. LIPSCOMB, Scott. *Rock and Roll, It's History and Stylistic Development*, Seventh Edition, Upper Saddle River, Pearson, 2013, 437 pages.

SUMMERS, Claude J. (éd.) *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Music Theater*, San Francisco, Cleis Press, 2004, 303 pages.

The million Sellers- Official Charts Company, New York, Omnibus.

TOLBERT, Elizabeth. «Music and Meaning: An Evolutionary Story», dans *Psychology of Music*, vol.29, April 2001, p.84-94.

WALDREP, Shelton. *The aesthetics of self-invention: Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 203 pages.

WICKE, Peter. «Rock Music: Dimensions of a Mass Medium- Meaning Production through Popular Music», dans *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 10, n^o2, 1990, p. 137-156.

PLATZER, Frédéric. *Petit lexique des termes musicaux*, nouvelle édition augmentée, Paris, ellipses, 2009, 153 p.

Dramaturgie, narrativité et poétique

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, third edition, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 264 pages.

- BISSON, Véronique. *Approche du poétique dans la chanson francophone québécoise*, Mémoire de maîtrise en théâtre, sous la direction de Dominique Garand, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 122 p.
- BOUDIER, Marion. CARRÉ, Alice. DIAZ, Silvain. MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, Paris, L'Harmattan, 2014, 178 p.
- CARRÉ, Alice. «Postures et pratiques dramaturgiques», dans *Agôn, Dramaturgie et processus de création, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1210 (consultée le 22 octobre 2015).
- CURRIE, Mark. *Postmodern Narrative Theory*, second edition, China, Palgrave Macmillan, Transitions Series, 2011 [1998], 198 pages.
- CVEJIC, Bojana. «Le dramaturge ignorant», dans *Agôn, Danse et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1751 (consultée le 22 octobre 2015).
- DANAN, Joseph. *Dramaturgie au présent*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 238 pages.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010, 77 pages.
- «Dramaturges et dramaturgie », dans *Agôn, Théâtre et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956 (consultée le 22 octobre 2015).
- «Dramaturgie, écriture collective et improvisation », dans *Agôn, Théâtre et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956 (consultée le 22 octobre 2015).
- «Dramaturgie et traduction», dans *Agôn, Traduction et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163#tocto1n4 (consultée le 22 octobre 2015).
- DORT, Bernard. «L'état d'esprit dramaturgique », dans *Théâtre/Public*, n° 67, 1986, p. 7-12.
- FENEYROU, Laurent. *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 846 pages.
- FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p.193-303.
- FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p.31-59.

- GLON, Marie. «Portrait du notateur en dramaturge», dans *Agôn, Danse et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1131 (consultée le 22 octobre 2015).
- GOTHOT-MERSCH, Claudine. CÉLIS, Raphaël. JONGEN, René. (dir.). *Narration et Interprétation*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 1984, 242 pages.
- HERMAN, David. JAMES, Phelan. RABINOWITZ, Peter J. RICHARDSON, Brian. WARHOL, Robyn. *Narrative Theory – Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012, 282 pages.
- HUBERT, Marie-Claude. « La dramaturgie aristotélicienne » et « Le classicisme », dans *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, 111 pages.
- JENNY, Laurent. *La Poésie*, Genève, Édition Ambroise Barras, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html#elbiblio> .
- LAUBU, Michel. «L'ombre caché derrière l'objet», dans *Agôn, Marionnettes et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1775 (consultée le 22 octobre 2015).
- LAVANDIER, Yves. *La Dramaturgie: les mécanismes du récit- cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Clamecy, Le clown & l'enfant, 2008, 619 pages.
- LESSING (auteur). DESFEUILLES, M.A. (traducteur), *Extraits de la dramaturgie de Hambourg*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1664, 345 pages.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, 392 pages.
- MARTINEZ, Ariane. « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », dans *L'Annuaire Théâtral*, n°32, 2002, p.12-21.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », dans *L'Annuaire Théâtral ; Mutation de l'action*, Québec, novembre 2004, p. 13-26.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. CARRÉ, Alice. «Où commence la dramaturgie?», dans *Agôn, Traduction et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2318 (consultée le 22 octobre 2015).
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. «Des énigmes et des obstacles», dans *Agôn, Dramaturgie et processus de création, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1206 (consultée le 22 octobre 2015).

- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. « Écriture(s) du cirque : Une dramaturgie? », dans *Agôn, Cirque et dramaturgie, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308#tocfrom1n3 (consultée le 29 septembre 2015).
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. « La dramaturgie- est-ce que ça se voit? Est-ce que ça donne à voir? », dans *Agôn, Dramaturgie et processus de création, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1207 (consultée le 22 octobre 2015).
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. « L'inévidance de la scène », dans *Agôn, Dramaturgie et processus de création, revue des arts de la scène* [en ligne], S.L., S.D., URL : agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1208 (consultée le 22 octobre 2015).
- MILLER, J. Hillis. *Reading Narrative*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 275 pages.
- NEDDAM, Alain. « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », dans *Nouvelles de danse*, n^o31, 1995, p.44-48.
- PICKELS, Antoine. « Le corps a ses raisons (que la dramaturgie ignore) », dans *Nouvelles de danse*, n^o31, 1995, p.26-30.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel ordre dramaturgique », dans *L'Annuaire théâtral*, n^o43-44, 2008, p.103-112.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 416 pages.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », dans *Études théâtrales*, n^o22, Louvain-La-Neuve, 2001, 152 pages.
- SOUYRI, Guilhem. « Laurent Feneyrou (éd.), *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX e siècle*, Paris, La Sorbonne, coll. série esthétique, n^o 7), 2003, 846 p. », Filigrane [En ligne], Traces d'invisible, Comptes rendus de lecture, Mis à jour le 30/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=115>
- VAN KERKHOVEN, Marianne. « Le processus dramaturgique », dans *Nouvelles de danse*, n^o31, 1995, p.18-25.
- TURNER, Cathy. K.BEHRNDT, Synne. *Dramaturgy and Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 229 pages.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2012, 447 p.

PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre, mots et moeurs du théâtre*, Paris, Les Usuels, dictionnaire Le Robert, 2010, 621 pages.

PLASSARD, Didier. «Le Postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction», *Prospero European Review- Theatre and Research*, URL: <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1> , traduit du texte original en Portugais «O pós-dramático, ou seja, a abstracção», publié dans *Sinais de cena*, n^o18, Lisbonne, décembre 2012, 7 pages.

ROY, Rozanne. «Le théâtre de la nouvelle : de la Renaissance aux Lumières », dans *Tangeance*, numéro 96, Sainte-Foy, Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières, été 2011, 101 pages.

RYNGAERT, Jean-Pierre. SERMON, Julie (Éd.). *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, 61 pages.

RYNGAERT, Jean-Pierre. SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006, p. 47-123.

RYNGAERT, Jean-Pierre. SERMON, Julie. *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin 2012, 49 pages.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, 249 pages.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Belford, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, p.13-76.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, Coll. Belin Sup-Lettres, 1996, 319 pages.

VIGEANT, Louise. *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, Coll. Synthèse, 1989, 228 p.

L'interartistique

ARMAND, Claudine (Éd.). BOULLET, Vanessa (Éd.). EYCK, David Ten (Éd.). *Enjeux et positionnements de l'interdisciplinarité: Positioning Interdisciplinarity*, Paris, PUN-éditions universitaires de Lorraine, 2014, 247 pages.

CAPITANT, Sylvie. « L'interdisciplinarité comme indiscipline : les « contre-allées » d'une recherche sur les médias au Burkina Faso », dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 37, n^o1, 2013, p.113-136.

CHARTIER, Jean-Pierre. « De la pluridisciplinarité à la transdisciplinarité », dans *Clinique*, Vol.3, 2012, 208 pages.

- CLAVERIE, Bernard. *Pluri-, inter-, transdisciplinarité : ou le réel décomposé en réseaux de savoir*, 2010, p.5-27.
- DARBELLAY, Frédéric (éd.). *La circulation des savoirs : interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Berne, Peter Lang, 2012, 245 pages.
- DARBELLAY, Frédéric (éd.). PAULSEN, T. (Éd.) *Le défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2008.
- FONTILLE, Brigitte (éd.). IMBERT, Patrick (éd.). *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. L'espace public, 2012, 258 pages.
- HUGHES, Lynn. LAFORTUNE, Marie-Josée. *Penser l'interdiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001, 199 pages.
- JENSEN, Pablo. « *Cartographier l'interdisciplinarité* », dans *Hermès*, n^o67, Paris, 2013, p.130-132.
- KOLAROVA, Vassilena. « Le phénomène interartistique », *Sémiotica*, n^o180, 2010, p.19-45.
- LAFLAMME, Simon (Éd.). VAUTIER, Claude (Éd.). BAGAOUI, Rachid (Éd.). BEAULIEU, Alain (Éd.). « Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, Vol. 7, n^o1, 2011, pp.49-64.
- LARRUE, Jean-Marc. « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n^o 12, 2008, pages 13-29.
- LEMAIRE, Eva. « Approches inter, trans, pluri, multiculturelles em didactique des langues et des cultures », dans *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n^o 45-46, 2012, p.205-218.
- LESAGE, Marie-Christine. « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registre*, n^o13, 2008, pages 11-34.
- LESAGE, Marie-Christine. « *Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité* », dans *l'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n^o26, automne 1999, p.11-15.
- LESAGE, Marie-Christine. « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises : les arts de la scène au Québec*, volume 11, numéro 2, 2008, p.169-184.
- PALMADE, Guy. *Interdisciplinarité et idéologies*, Paris, éditions Anthropos, 1977, 291 pages.

PAVIS, Pavis. *Analyzing Performance : Theater, dance, and film*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, 362 pages.

PAVIS, Patrice. « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n^o 29, 2001, p.13-27.

PLANA, Muriel (éd.). SOUNAC, Frédéric (éd.). *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.9-27.

PORTELLA, Eduardo (éd.). *Entre savoirs : L'interdisciplinarité en acte, enjeux, obstacles, résultats*, Toulouse, Érès, 1992, 358 pages.

RAMADIER, Thierry. *L'interdisciplinarité au service de la complexité : Book review of Gloria Origgì, Frédéric Darbellay 2010- Repenser l'interdisciplinarité*, *Articulo-Journal of Urban Research*, 2011.

RESWEBER, Jean-Paul. *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Puf Croisé, 1981, 175 pages.

ROZIK, Eli. *Theatre sciences; A plea for a multidisciplinary Approach to Theatre Studies*, Vaughan, Sussex Academic Press, 2014, 324 pages.

SCHMID, Anne-Françoise. MAMBRINI-DOUDET, Muriel. HATCHUEL, Armand. «Une nouvelle logique de l'interdisciplinarité», dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol.7, n^o1, 2011, p.105-136.

«Théâtre et interdisciplinarité », dans *Registres 13*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, printemps 2008, 167 pages.

WOLTON, Dominique. *Pour une nouvelle recherche : Éloge de l'interdisciplinarité*, Nice, Les éditions OUADIA, la petite collection Paradoxe & Complexité (dirigée par Max Poty), 2009, 126 pages.

Performance Studies et analyse de la représentation

DEBORDE, Luc. « L'éclairage », theatrons, s.d. < <http://www.theatrons.com/eclairage.php> > (page consultée le 3 avril 2016).

GONZALEZ, Robert M. «Performance Studies Revitalizes My Theatrical Vision», dans *Text and Performance Quaterly*, Routledge, Vol. 34, N^o2, Avril 2014, pp.216-218.

HARDING, James M. (Éd.). ROSENTHAL, Cindy (Éd.). *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 295 pages.

PLOEGER, Daniël. LEPAGE, Louise. *Drama and performance studies*, 2014, p.304-333.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002, 288 pages.

STUCKY, Nathan (Éd.). WIMMER, Cynthia (Éd.). *Teaching Performance Studies*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002, 291 pages.

PAVIS, Patrice. *L'Analyse des spectacles*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2012, 432 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, 293 pages.

Annexe A: Liste des musiciens du concerts et leurs instruments (pour la captation)

Artistes réguliers et étant sollicités tout au long du concert

Peter Gabriel- Harmonica et voix

Manu Katché - Batterie

Tony Levin - Basse et voix

David Rhodes - Guitare et voix

Shankar - Violon et Voix

Jean-Claude Naimro - Clavier

Paula Cole - Choriste

Levon Minassian - Doudouk

Artistes invités ne participant qu'aux rappels

Reddy Mela Amissa - Choriste

Styno Mubi Matadi - Choriste

Papa Wemba - Choriste

Annexe B : Liste des chansons et de leur durée

Secret World Live

1. Come Talk to Me 6:39
2. Steam 7:53
3. Across the River 5:57
4. Slow Marimbas 1:45
5. Shaking the Tree 7:12
6. Blood of Eden 7:02
7. San Jacinto 7:34
8. Kiss That Frog 6:21
9. Washing of the Water 3:55
10. Solsbury Hill 4:27
11. Digging in the Dirt 6:55
12. Sledgehammer 6:05
13. Secret World 10:16
14. Don't Give Up 7:34
15. In Your Eyes 12:48





Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes																																		
0	Pré-concert (1 étape)	 <p>secret world concept by peter gabriel and robert lepage</p> <p>The Musicians:</p> <table border="0"> <tr><td>Manu Katche</td><td>Drums</td></tr> <tr><td>Tony Levin</td><td>Bass</td></tr> <tr><td>David Rhodes</td><td>Guitar</td></tr> <tr><td>Shankar</td><td>Violin</td></tr> <tr><td>Jean-Claude Naimro</td><td>Keyboards</td></tr> <tr><td>Paula Cole</td><td>Vocals</td></tr> <tr><td>Levon Minassian</td><td>Doudouk</td></tr> </table> <p>Guest Artists:</p> <table border="0"> <tr><td>Papa Wemba and his band Molokai:</td><td></td></tr> <tr><td>Joseph Kuo</td><td>Drums</td></tr> <tr><td>Noel Ekwabi</td><td>Bass</td></tr> <tr><td>Patrick Marie Magdeleine</td><td>Guitar</td></tr> <tr><td>Dominique Berose</td><td>Keyboards</td></tr> <tr><td>Heve Rakotofiringa</td><td>Keyboards</td></tr> <tr><td>Xavier Jouelet</td><td>Percussion</td></tr> <tr><td>*Reddy* Mela Amissi</td><td>Backing Vocals</td></tr> <tr><td>*Styno* Mubi Matadi</td><td>Backing Vocals</td></tr> <tr><td>Timour Cardenas</td><td>Sound Engineer</td></tr> </table>	Manu Katche	Drums	Tony Levin	Bass	David Rhodes	Guitar	Shankar	Violin	Jean-Claude Naimro	Keyboards	Paula Cole	Vocals	Levon Minassian	Doudouk	Papa Wemba and his band Molokai:		Joseph Kuo	Drums	Noel Ekwabi	Bass	Patrick Marie Magdeleine	Guitar	Dominique Berose	Keyboards	Heve Rakotofiringa	Keyboards	Xavier Jouelet	Percussion	*Reddy* Mela Amissi	Backing Vocals	*Styno* Mubi Matadi	Backing Vocals	Timour Cardenas	Sound Engineer	Avant même le début de la première chanson.	Sonneries de téléphone	<p>Artistes réguliers et permanents</p> <p>Peter Gabriel Harmonica, Clavier, Bâton de pluie, chanteur</p> <p>Manu Katché (Batterie)</p> <p>Tony Levin Basse, <i>Chapman Stick</i>, choriste</p> <p>David Rhodes Guitare, choriste</p> <p>Jean-Claude Naimro Clavier, choriste</p> <p>Shankar – Violon, choriste</p> <p>Levon Minassian Doudouk</p> <p>Paula Cole Main choriste</p> <p>Ayub Ogada choriste</p>	<p>Participants occasionnels:</p> <p>Leo Nocentelli - (Guitare, choriste)</p> <p>Daniel Lanois - (Dobro, Guitare électriqueTelecaster)</p> <p>Babacar Faye - (Djembe)</p> <p>Assane Thiam - (<i>Talking Drum</i>, Batterie Tama)</p> <p>Hossam Ramzy (Surdo)</p> <p>Tim Green (Saxophone tenor)</p> <p>Reggie Houston (Saxophone baryton)</p> <p>Wayne Jackson (Trompette, cornet à piston)</p>	<p>Participants occasionnels (suite):</p> <p>Papa Wemba (choriste)</p> <p>Stino Mubi (choriste)</p> <p>Reddy Amissi (choriste)</p> <p>Renard Poche (Trombone)</p>	<p>Public avec briquets, tapage de main (en rythme constant au départ puis en crescendo de vitesse), cris de la foule.</p> <p>Le public est debout – aucun siège.</p> <p>Il n'y a aucun artiste sur la scène, ni instrument.</p>
Manu Katche	Drums																																									
Tony Levin	Bass																																									
David Rhodes	Guitar																																									
Shankar	Violin																																									
Jean-Claude Naimro	Keyboards																																									
Paula Cole	Vocals																																									
Levon Minassian	Doudouk																																									
Papa Wemba and his band Molokai:																																										
Joseph Kuo	Drums																																									
Noel Ekwabi	Bass																																									
Patrick Marie Magdeleine	Guitar																																									
Dominique Berose	Keyboards																																									
Heve Rakotofiringa	Keyboards																																									
Xavier Jouelet	Percussion																																									
Reddy Mela Amissi	Backing Vocals																																									
Styno Mubi Matadi	Backing Vocals																																									
Timour Cardenas	Sound Engineer																																									




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
1	Come talk to me 8 étapes 6:31		Intro (refrain presque a cappella, avec peu d'instruments)	Son des cornemuses (reproduite sur un synthétiseur?) Rythme très vaporeux.	La cabine téléphonique est soulevée de sous la scène et apparaît aux yeux du public, seule devant l'écran blanc. Gabriel est à l'intérieur, il est le seul artiste visible.	Écran blanc vertical, comme un cyclorama. Gabriel a un micro casque sans fil et a donc les mains libres.	Gabriel : Veston et t-shirt blancs, pantalon serré et foncé, souliers noirs.	
			Début du rythme	Ajout des instruments. Rythme plus concret, tempo relevé mais lent.	Les musiciens sont montés de sous la scène rectangulaire, avec leur instrument. Gabriel est toujours dans la cabine.	L'écran se lève et entame une rotation	Paula Cole - Robe bleu, longue, qui croise dans le dos. Bottes assez massives.	
			Premiers couplets		Gabriel est dans la cabine, le téléphone à l'oreille. Il s'appuie sur le mur de la cabine et regarde dans le vide, dans toutes les directions.	Petite lumière très blanche dans la cabine.		
			Premier refrain	Paula Cole commence à chanter à ce moment jusqu'à la fin de la chanson.	Gabriel ouvre brusquement la porte de la cabine. Il marche vers la scène circulaire, vers Paula Cole qui lui fait face, en tirant le combiné du téléphone. Le fil s'allonge.	*Paula, a un micro sans fil dans sa main. La lumière globale sur scène s'allume. <i>Spot</i> sur Paula Cole, qui ne sort jamais de sa zone d'éclairage.	*Gabriel semble utiliser de la force pour tirer le fil de téléphone rétractable, ce qui est un élément mimétique du jeu d'acteur. Il représente visuellement une action.	



Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Deuxième refrain		Gabriel arrive au bout du fil, à environ 1 mètre et demi de Paula. Il se désentortille du fil et fait face à Paula, toujours en tenant le combiné à son oreille. Les deux font des demi-cercles opposés et n'arrivent pas à raccourcir la distance qui les sépare. Ils se regardent sans broncher, sans arrêt.			
			Premier instrumental	Le focus est sur les instruments, surtout sur le batteur. Rythmes africains.	Gabriel lève le bras (celui avec le combiné), il se tourne vers ses musiciens pour leur donner le focus.	Lumière plus forte (<i>spot</i>).		
			Pont		Gabriel se retourne vers Paula Cole. Il se penche et passe la main devant son visage. Il fait ensuite un mouvement de bras droit sur le côté à la mention de ' <i>blown away</i> '.	Utilisation d'un tapis roulant.		




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Finale- dernier refrain		Le fil se rétracte. Le tapis roulant fait reculer Gabriel et l'éloigne de Cole. Gabriel tend son bras (devant lui, en haut puis derrière). Il se retourne et tire sur le fil mais le fil tire plus fort et Gabriel est 'projeté' vers l'avant et est forcé de raccrocher le combinée, sur la dernière note. Gabriel fige dans cette position.			Le combinée le tire vers l'arrière contre son gré. Gabriel résiste de toutes ses forces pour retourner vers Paula, en vain.
2	Steam 6 étapes 7 :40		Gabriel introduit la chanson en italien (de façon très brève)..	Refrain au ralenti (remodelé pour le spectacle). Tempo lent et vaporeux.	Gabriel a un clavier portable accroché à son cou.	Écran baissé et vertical. Image d'un homme avec drapeau blanc. Images en noir et blanc. Puis image d'une roue de train qui tourne et de l'engrenage qui fait avancer cette roue. Retour à l'écran blanc. Vu des rails en mouvement, de l'avant du train.		La cabine téléphonique demeure sur scène. Même costume qu'avant. Le rythme semble avoir été modifié pour souligner le titre de la chanson.



Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Début officiel	Le rythme de <i>Steam</i> , plein régime.	Il enlève son clavier, le dépose au sol et donne un coup très distinct et assumé de pied au sol.*Il fige et regarde la foule en ne bougeant que la tête. ‘Stand back’ : mouvement de bras qui tasse	L'éclairage s'intensifie rapidement, mais pour un instant seulement, lors des paroles: ‘ <i>Stand back</i> ’.		*Le pied au sol est ce qui modifie et débute le vrai rythme de la chanson.
			Couplet, « <i>Pick it up pick it up, the steam</i> ».		Gabriel avance sur la passerelle et regarde le public. Il tape du pied et présente son corps, le bras devant son visage en descendant jusqu'au bassin. En disant « <i>Steam</i> », il lève son bras dans les airs.			
			Refrain – « <i>Give me steam</i> »	Gabriel chante des notes longues et très aiguës.	Retour de Gabriel devant ses musiciens, entre jets de vapeur. Bras dans les airs. Gabriel a le bras dans les airs, ses musiciens de gauche sortent le bras de ce côté et de droite font l'inverse.			


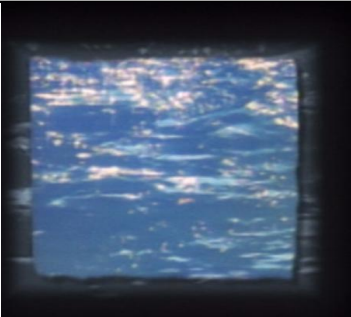
Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
					Gabriel avance sensuellement vers le public. Au mot « <i>cash</i> », il a la main tendue* qu'il monte et descend au rythme de la musique. À « <i>way back</i> », il présente son corps avec sa main. À « <i>I know you</i> », il pointe agressivement devant lui et fait un mouvement d'avant et arrière dans cette position** Plus tard, il met ses deux bras derrière sa tête et fait un mouvement circulaire avec son bassin. Au mot « <i>suck</i> », il met ses deux bras devant lui, puis les sépare à « <i>on the side</i> ».			*Ce geste rappelle celui d'un mendiant. **Ce geste a une connotation sexuelle, renvoyant à la pénétration par un doigt.
			Gabriel s'éloigne du groupe.		Tony Levin et David Rhodes avancent et reviennent à leur place à « <i>Stand back</i> ». Gabriel avance sur la passerelle puis sur la scène circulaire. Il passe sa main dans ses cheveux.			*Les mouvements reviennent quand il répète les paroles, ce qui signifie que la mise en place est déterminée d'avance et non pas 'improvisée' par Gabriel sur scène.




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Pont		Gabriel met un genou en terre, sur la scène circulaire face à ses musiciens qui sont à genoux sur la scène rectangulaire. À « <i>count to five</i> », il montre ses 5 doigts. À « <i>cover it up in bubblewrap</i> », il met ses 2 bras aux épaules inverses. Il se place ensuite les bras en avion et mime la turbulence. Il tape au-dessus de sa tête en prière. Rhodes et Levin viennent le rejoindre sur un même rythme de pas.	Tourbillon mauve et noir. Puis, retour au blanc. L'image de la vapeur sortant d'une bouilloire apparaît sur l'écran.		Applaudissement et salut de Gabriel, seul au centre de la scène circulaire à la fin de la chanson (avec ses deux musiciens à ses côtés qui ne saluent pas).
3	Across the River 3 étapes 6 :00			Dialogue entre le violon et clavier. La lenteur de la chanson donne l'impression que les instruments pleurent.	Gabriel introduit la chanson: « <i>This one was written for that Festival over twelve years ago and we worked with ...</i> ». Le violoniste (Shankar) est seul au centre de la scène circulaire.	L'écran projette l'image de la surface de l'eau en mouvement. Noir sur l'écran. Un seul projecteur sur Gabriel, au clavier. Retour de la surface de l'eau.	Il enlève son veston blanc à manche longue mais garde son gilet blanc et le veston noir sans manche.	




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Micro	Série de sons, assez aigus, en échos avec ceux du violoniste (plus nasillards).	Gabriel va sobrement au micro. Puis, il retourne au clavier et termine la chanson de là, devant un deuxième micro sur pied pour le clavier.	Gabriel et Shankar ont tous les deux un micro sur pied. (malgré le micro-casque de Gabriel)		Moment de suspension temporel et musical.
			Rythme d'espoir	«Hey hey» de tous. «Across the river I'll go» de Gabriel.		L'eau coule plus vite sur l'écran.		Cri de la foule.
4	Slow Marimbas 1 étape 1 :45		Reprise du motif de <i>Slow Marimbas</i>	Suspension de la musique (longues notes) et violon seulement.	Gabriel prend le bâton de pluie et se dirige lentement au tapis roulant. Toute l'équipe traverse à la scène circulaire, sans bouger, ni interagir avec personne. Gabriel 'rame' avec son bâton. À la fin, il lève le bâton haut dans les airs. Sur la scène circulaire, le «radeau» est déjà au sol, et crée plusieurs hauteurs de scène. L'arbre est sorti mais pas au complet.	L'écran se lève et tourne à 360 degrés (sans arrêter le vidéo de l'eau qui coule). Sombre avec plusieurs faibles sources d'éclairage bleues.		Cri de la foule.




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
5	Shaking the tree 6 étapes 7:15		Paroles en wolof (dialecte sénégalais)	Début abrupte du rythme africain (percussions)	Gabriel utilise le bâton de pluie comme maracas au-dessus de sa tête. Lui et Paula sourient. Lors de la chanson, Paula le regarde beaucoup. Gabriel plante son bâton dans le sol. Puis, il fait le mouvement de «l'égyptien inversé» (avec Tony Levin). Les artistes forment un cercle sur scène, dos l'un à l'autre, faisant face vers l'extérieur. Tous les musiciens tapent des mains, dansent et chantent.	Éclairage rouge et mauve.		* Le bâton de pluie va descendre sous la scène grâce à un mécanisme.
								
			« <i>Souma Yergon, Sou nou Yergon, we are shaking the tree</i> »		Tous les artistes font des mouvements simultanés: leurs bras de bas en haut (offre au soleil) et leur jeu de pieds en tournant tous du même sens.	Éclairage vert et orange.		Le violoniste et le pianiste (clavier) sont les seuls qui ne bougent pas MAIS le violoniste suit les mouvements quand même avec son archet. *Effet rituel.







Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Couplets	Paula met l'accents sur certains mots. Elle a aussi son couplet à elle seule	Séparation du cercle qui va se reformer pour le refrain. Gabriel se déplace encore les bras devant-derrrière, inspirée, potentiellement, de danses africaines.			Ils ont l'air d'avoir du plaisir lors de cette chanson.
			Pont	Augmentation du rythme.	Sortie de l'arbre de sous la scène. Gabriel au clavier. Les artistes cambrent leur dos au max.			
			Présentation des artistes		« <i>Shaking his tree</i> » : Gabriel présente les instrumentistes, se poste derrière eux et joue avec eux (semi-chorégraphie) pour attirer l'attention sur ses musiciens, un par un pendant leur solo. Monsieur Manu Katché (il le dit en français car ce dernier vient de France). Gabriel lève deux bras, un à la fois, sur deux accents de rythme. Gabriel a un tambourin dans les mains.			


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Lien avec le public	Finale sur un vibrato-trémolo très prononcé.	Gabriel dit une phrase et le public répond. La dernière note de Gabriel est tenue, un bras en l'air.	L'éclairage tourne plus jaune (vert-jaune).		*Gabriel (l'artiste) a du plaisir avec Levin et Rhodes. Gabriel (le personnage) interagit surtout avec Paula Cole
6								
6	Blood of Eden 2 étapes 7 :00	 		Paula se joint à lui pour le refrain.	Gabriel fait dos à Paula. Il regarde Paula qui lui fait dos. Aux mots « <i>dagger or crucifix</i> », Gabriel lève son poing en l'air. L'arbre est toujours entre les deux. Ils passent sous les branches.	Sur l'écran, il pleut des poissons qui vont se planter dans le sable. Éclairage rouge. Micro sans fil, dans les mains de Gabriel.		Introduction parlée: «This is called, <i>Blood of Eden</i> ».
		  	Pont	Le passage est lent et met l'accent seulement sur Gabriel.	Gabriel va vers le public puis vers Paula Cole. Gabriel va s'asseoir sur la souche de l'arbre. Il se relève et pars de son côté. Paula le regarde partir et part de l'autre côté. Pour la finale, Gabriel la regarde et tend le bras vers elle alors qu'elle lui fait dos et baisse la tête. Il serre les doigts et fini par baisser le bras.	À la fin de la chanson, il y a un noir sur eux.		


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
7	San Jacinto 4 étapes 7 :27		Mouvements fluides	Au début de la musique, les sons ont une texture électronique et sont aigus. Un effet «battement de cœur» est créé avec les notes basses.	Les pieds de Gabriel sont plantés, il a un bras qui lève et redescend (au ralenti). L'arbre redescend sous la scène (pas éclairé et donc assez discret). Gabriel s'essuie un bras avec l'autre. À « <i>rising sun</i> », ses bras forment un cercle**. Il change beaucoup de position (une main à la tête, l'autre sur sa poitrine. Puis, il se tourne le haut du corps). Ensuite, il se place sur un 'radeau'. Il lève son poing dans la lumière, puis à « <i>letting go of life</i> », il attend 2 secondes puis ouvre sa main.	Sur l'écran, des images miniatures d'humains gigotent et représentent des mouches qui volent autour d'un corps Une petite lumière rouge au niveau du sol est allumée ainsi qu'un seul projecteur sur Gabriel. *** Le projecteur se déplace et semble anticiper les mouvements de Gabriel pour les bloquer. Utilisation du micro casque(main libre).		Public tape des mains. Les mouvements de Gabriel sont fluides, comme s'il s'agissait d'un grand mouvement continu jusqu'à ce qu'il y ait un changement, brusque et saccadé. Gabriel n'a pas de contact avec personne (il est seul). *Voir des études de soldat parlant de 'death flashes, battle fatigue, battle conscience.' **Cela renvoie rapidement au soleil. ***L'atmosphère est très sombre.



Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Avancé dans la forêt.	<p>Changement de rythme.</p> <p><i>Heyna wané taka, heyna wanéta ka-ah.</i></p> <p>2 ième couplet.</p> <p><i>Wind blow</i> (note aigu et plus longue)</p>	<p>Gabriel plie ses genoux et balais devant lui avec ses bras, doucement*. Il se met à genoux sur le radeau et continue de balayer l'espace devant lui avec ses bras. Puis, il place ses coudes vers l'extérieur, monte ses mains à sa poitrine et les redescend au rythme de sa respiration. À la mention des mots «<i>cut up ledge</i>», il fait deux mouvements de coups de hache avec ses mains tendues. Enfin, il place sa main pour se cacher de la lumière du projecteur**. Il fait un mouvement de poignardage aux mots «<i>steak house</i>». Il s'assoit sur ses genoux et chante au plancher. Puis, il se met à quatre pattes, yeux fermés, face vers le sol.</p>	<p>Sur l'écran est projetée l'image d'une pleine lune.</p> <p>Une lumière est devant lui et le suit, suit ses mouvements, se déplace avec lui</p> <p>Le radeau se avance doucement sur la passerelle.</p>		<p>Les musiciens jouent dans le noir.</p> <p>Même type de caméra qu'il utilise pour <i>Live in Athens</i> et <i>Back to Front</i>, la caméra a-t-elle un personnage comme dans les autres spectacles?</p> <p>*Ce type de mouvement rappelle un algue suivant le courant de l'eau.</p> <p>**Le projecteur semble le suivre et prévoir ses mouvements.</p>


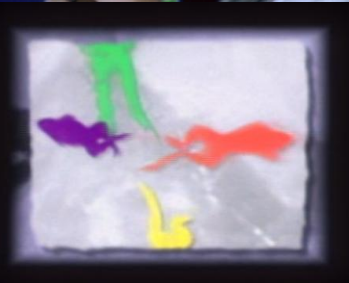

Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			<i>I'll hold the line</i>	<p>Refrain – <i>I hold the line</i></p> <p>Accent sur ces mots, percussion.</p>	<p>Gabriel tient ses bras au-dessus de sa tête. Il se lève, la figure dans la pénombre. Il s'agenouille au dessus d'une grille d'où sort la lumière. Il se déplace* autour de la grille, puis se lève. On voit son reflet/ombre au plafond. Il lève le bras vers son ombre et la regarde. Il met ses bras en avion** et part.</p>	<p>L'écran tourne à 360 degrés.</p>		<p>L'ombre au plafond pourrait-elle représenter l'homme qui meurt? Ou encore le spectre qui sort de son corps?</p> <p>*Son déplacement rappelle celui d'un gorille.</p> <p>**Est-ce sa façon de représenter le départ? De faire la paix avec la mort?</p>
			Ombre chinoise	<p>Partie dans les vapes. Respirations? (aspiration d'air).</p>	<p>Il va vers la lumière /la mort? On ne voit que son ombre au travers de l'écran, qui grandit et diminue. Il se replie sur lui-même, se lève et recommence. (Y a-t-il un lien au fœtus, un clin d'œil à la vie et la mort?) Enfin, l'ombre de Gabriel recouvre l'écran qui devient noir et cache donc toute source de lumière.</p>	<p>L'écran redescend au sol à la verticale.</p> <p>Quelques lumières bleues éclairent les artistes (à peine perceptible). Ces lumières augmentent en intensité, synchronisées avec l'agrandissement et le rapetissement de l'image de Gabriel sur la toile.</p> <p>Noir complet.</p>		<p>Il disparaît de la scène, physiquement. On ne le voit qu'au travers de quelque chose.</p> <p>Cris de la foule.</p> <p>Pour le DVD (et pour les vidéos <i>youtube</i> des chansons du concert) cette image d'ombre chinoise qui grandit et rapetisse est beaucoup utilisée – dans le menu du DVD et avant et après les chansons sur <i>youtube</i>.</p>


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
8	Kiss that Frog 4 étapes 6 :10		Début	Moment de silence, sans musique: que le bruit des spectateurs qui crient et applaudissent.	Il reprend son rôle de <i>Steam</i> , bras fort, devant lui à un angle de 90 degrés vers le bas. Il est déterminé et présente son corps comme s'il était le meilleur. Rhodes roule des yeux. Gabriel fait un mouvements de bassin en jouant de l'harmonica. « <i>You think you won't, I think you will</i> ». Il est prétentieux, ce qui va avec les paroles.	Sur l'écran se trouve une image d'eau avec des grenouilles en 2D, multicolores, qui traversent de tous les sens. L'éclairage revient complètement. L'éclairage est plutôt bleu.		Les artistes ont tous un sourire aux lèvres, mais un sourire de fierté plus que de joie. David Rhodes surtout, fait rire les autres avec ses expressions faciales (belle chimie). *Gabriel a un don incroyable pour communiquer des émotions dans son corps et dans sa voix. Il y a une urgence, un cri sous la chanson.
			Plus lent	Le rythme ralenti, ce qui donne à la voix un rauque sensuel.	Il s'assoit et fixe avec l' attitude d'un homme qui se sait 'irrésistible'.			
			Sur la passerelle	<i>Kiss that frog and you will 'get your prince'</i> (dit d'une voix très grave (3x))	Gabriel saute sur la chaise qui est sur la passerelle et lève le bras en l'air. Il donne des coups de bassin vers l'avant Il saute au sol. Gabriel court et sautille jusqu'à la grande scène rectangulaire.			




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Autour de l'étang.		<p>Paula Cole, Peter Gabriel et David Rhodes se font face, en cercle, autour d'un bac au sol (incrusté dans le plancher) dans lequel il y a de l'eau. Ils sautent autour de la flaque. David Rhodes se penche et bouge sa main dans l'eau pour créer une vague. Gabriel rajoute de l'eau de sa propre bouteille dans la flaque. David Rhodes fait de gros yeux (de grenouille) à Paula Cole. Ces derniers chantent face à face un faisant reculer l'autre pendant que Gabriel rejoue de l'harmonica. À «<i>Jump</i>», Gabriel et Rhodes sautent haut, pied aux fesses, et font un 180 degrés à chaque saut. 1,2,3,4 <i>jump</i>. Un bras en l'air. Ils retournent sur la scène carrée.</p>	<p>Une caméra est installée sous le bac, afin qu'on puisse voir les artistes au travers de l'eau.</p> <p>La vidéo des grenouilles nageant sur l'écran a continué jusqu'à la dernière note de la chanson.</p>		


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
9	Washing of the Water 2 étapes 3 :55		Simplicité et douceur	Une douce lenteur, supplication de Gabriel à l'eau, suivi de notes aigus mais dans la même douceur	Il s'essuie le visage et part derrière la scène (le plus loin de la passerelle). Il est face au violon. Il reste immobile.	Micro sans fil, dans sa main.		Gabriel a été en thérapie à la même époque que l'écriture de cette chanson, Il demande l' aide de l'eau, puisqu'il a besoin d'un changement.
			Letting go!	Tempo plus rapide et accents dans la musique. Puis retour au motif précédent.	Il marche jusqu'à son clavier, dépose son micro sans fil et continue de chanter au micro sur pied tout en jouant de l'instrument.	Lumière rosée. À la fin de la chanson, il y a un noir sauf pour les deux projecteurs qui sont sur Gabriel et son violoniste, Shankar.		
10	Solsbury Hill 3 étapes 4:30		Scène rectangulaire	Le rythme de <i>Solsbury Hill</i> commence.	Gabriel avance avec son tambourin à l'avant-scène, entre Levin et Rhodes. Levin tape des mains. Les trois piétinent sur place puis de gauche à droite. Gabriel ne dit pas «boum boum boum», c'est le public qui le dit, Gabriel lève les deux bras en alternance 3 fois, à chaque boum.	Projecteur sur Gabriel, Tony Levin (à la gauche de Gabriel) et David Rhodes (à la droite). Intensification de la lumière au sol pendant le refrain.		Cette chanson représente la prise de décision du changement. Il décide d'agir. C'est sa libération (surtout vers la fin de la chanson).


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Passerelle.		<p>Levin, Rhodes et Gabriel avancent sur la passerelle, en gambadant, les genoux très hauts, et en jouant de leur instrument. Rhodes fait dos à Levin et regarde le public d'un côté de la passerelle, Levin fait face à l'autre côté. Gabriel, se place derrière Rhodes. Les deux bougent le torse de droite à gauche. David se tasse pour que Gabriel soit pleinement visible. Puis, Gabriel se place dos à Shankar et tape des mains au-dessus de sa tête. Il revient se placer derrière Levin. Il fait le même jeu qu'avec Rhodes. Gabriel fait semblant de donner une claque à la tête de Levin. Ils tournent sur eux-mêmes, penchés vers l'avant.</p>	<p>Une image sur l'écran apparaît (je n'arrive pas à voir clairement de quoi il s'agit... une fusée qui s'apprête à décoller?)</p> <p>Projecteur plutôt bleu pour cette section.</p>		<p>Gabriel va chanter à l'oreille de Levin en le regardant. Levin, le regarde aussi en tournant la tête (je pense même qu'il lui donne un bec soufflé avec ses lèvres) et les deux rient, ce qui démontre de la complicité.</p> <p>Levin chante tout le long de la chanson, sans micro, comme le fait probablement la moitié du public.</p>




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Scène circulaire		Gabriel, Rhodes et Levin s'avancent en gambadant sur la scène circulaire et font un tour de scène. Shankar les rejoint à la jonction de la passerelle et de la scène. Gabriel tourne son bras dans les airs (comme un lasso). Les quatre 'dansent' (le mouvement est dirigé par leurs genoux). Gabriel bouge beaucoup ses mains devant son visage. À « <i>Smile on</i> », il montre son tambourin qui est en forme de sourire (placé correctement, devant son visage). Il fait ensuite un mouvement de «ciseaux» (bras et jambes). Les autres musiciens sautent sur place et tournent en rond. Gabriel lève ses bras et saute pour chaque <i>battement</i> de la finale et salut.	Lumière qui s'intensifie à la finale, pendant que la batterie fait une montée qui finit abruptement.		





Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
11	Digging in the Dirt		Intro et image fixe		Levin se déplace au ralenti. Gabriel n'est pas sur scène (non visible), il est sous cette dernière pour mettre sa caméra-casque et sort du sol.	Image de terre brune et verte qui bouge pour former le mot 'DIG'. Noir, puis éclairage bleu foncé. Sur l'écran, on voit les yeux de Gabriel en gros plan (il a un casque sur lequel est attachée une caméra qui l'enregistre de très près.		Cette chanson symbolise sa thérapie, où il doit s'avouer et faire sortir le pire de lui-même.
			Refrain et images en mouvement.		Gabriel bouge sa tête et sa caméra pour mettre en gros plan différentes sections de son visage. Gabriel s'ouvre les yeux le plus grand possible (effet d'aliénation envers le public)	L'image se déplace sur différentes sections du visage ou corps de Gabriel. L'image est parfois embrouillée à cause des déplacements rapides de l'objet en mouvement.		On voit les gouttes de sueur de Gabriel et ses poils de visage. Ce n'est pas fait pour être beau, justement ils ont choisi une esthétique de la laideur, lui et Lepage pour corroborer les dires de cette chanson.
			« <i>Stay with me I need support</i> »	Plus lent. Pont.	Il y a un tas sur scène. On voit Gabriel s'agenouiller devant le tas et on voit son visage en gros plan sur l'écran. Il creuse dans le tas sans regarder. Il finit par enlever une première couche.	Éventuellement, on voit un plan aérien du tas, couleur foncée, à mesure que Gabriel enlève la première couche (en dessous la deuxième couche est blanche et est un visage blanc sans trait)		




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Plusieurs plans rapprochés de différentes figures.		Gabriel recommence à creuser, après avoir manipulé sa propre caméra sur son casque, et tente de déterrer le tas, sans le regarder. Il a la bouche ouverte, symbole d'un cri sans son que l'on voit en gros plan.	En alternance, on voit les visages en plan rapproché de plusieurs musiciens en plus de celui de Gabriel (ils ne portent pas de casque, par contre).		
		  			Gabriel joue du clavier. À la fin de la chanson, Gabriel ferme ses paupières et éteint la caméra*.	Sur l'écran, on voit l'image d'une fleur qui éclot. Puis, on voit un visage (sans trait) qui se transforme en plusieurs visages: celui d'un bébé, d'un enfant, d'un ado, de Gabriel plus jeune, pour finir en squelette, de crâne. L'image revient au gros plan des yeux de Gabriel, fermés. On voit en boucle un homme devant une fenêtre, qui frappe avec une masse sur quelque chose au rythme du début de la chanson suivante.		Cela signifie-t-il qu'il est mort, qu'il veut se tuer, qu'il veut mettre à mort une partie de lui ou qu'une partie de lui est morte suite à certains événements?


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
12	Sledgehammer 6 étapes 6 :08				Gabriel est caché derrière un amplificateur et sort, au rythme de la musique. Il bouge ses bras et avance de côté, penché. Il arrête un temps et continue avec Rhodes et Levin le même manège.	Lumière bleue		Cette partie peut aussi être considéré comme le résultat de la thérapie, où Gabriel devient conscient de ses forces et de ce qu'il dégage. Toute la foule tape des mains.
			Rythme de Sledgehammer		Gabriel court jusqu'à la scène circulaire. Il arrive, replace son veston noir sans manche. Il fait son mouvement associé au mot «sledgehammer».*			Toute la foule est en délire en reconnaissant la chanson. *Il montre ses muscles et approche ses poings de sa tête tout en effectuant un mouvement de bassin vers l'avant rappelant le coït.
			Scène circulaire		Gabriel fait un cercle avec un bras puis il fait l'avion. Il tourne et se déplace dans le cercle. Il a ensuite l'air d'utiliser une pompe énorme (il alterne sa position accroupie- debout, les bras dans les airs). Il se prend les organes génitaux.			Il mime chaque objet car il ce potentiel de la machine en lui. Quelqu'un lance son gilet ou un morceau de vêtement sur scène. * Il reprend sa personnalité prétentieuse semblant dire: «regarde ce que tu manques».


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Duo		<p>Paula s'avance sur la passerelle et saute sur la scène circulaire (Gabriel saute en même temps, au rythme de la musique, pour se retourner de côté et faire face à Paula). Gabriel fait le mouvement de la scie à chaîne et il avance vite et penchée vers Paula. Les deux sont dos à dos et ils tournent.*</p> <p>Mouvement Sledgehammer, alors qu'il fait dos à Cole. Gabriel lui fait signe d'approcher.</p> <p>Mouvement Sledgehammer face à Paula. À «<i>Mind at rest</i>», il met ses mains sur le côté de sa tête (dodo). Paula saute sur place, Gabriel retourne faire son mouvement de sledgehammer à la foule.</p>			<p>Le regard de Gabriel sur scène est hautain et condescendant, comme s'il se disait «Je peux tous vous avoir si je le veux»</p> <p>* Gabriel regarde toujours Paula Cole du coin de l'œil, même lorsqu'elle est derrière lui (ce qui donne l'impression qu'il lui regarde les fesses). Il sent sa présence constamment, comme un prédateur reluquerait sa proie.</p>



Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Répétition du motif de Sledgehammer		Gabriel fait l'avion et tourne en rond; ses mouvements sont rapides. Rhodes et Levin vont vers la scène circulaire. Aux paroles « <i>I kick</i> », ils donnent un coup de pied dans le vide (très haut, et à répétition). À « <i>Shed my skin</i> », Gabriel se touche le corps jusqu'aux jambes. Gabriel, Rhodes et Levin avancent en levant les genoux de côté, de façon synchronisée. Gabriel tourne un bras de plus en plus vite et arrête abruptement son bras au-dessus de sa tête (sur une note qui s'arrête net)	La lumière s'allume et s'éteint excessivement rapidement (attention épilepsie) Noir et blanc. Puis l'éclairage se stabilise (éclairage chaud). Le manège recommence, mais cette fois, la lumière alterne le rouge et le blanc.		Il reprend cette chorégraphie dans plusieurs de ses spectacles par la suite (<i>Growing Up</i> , entre autre).


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Transition		Gabriel garde ses bras dans les airs. Lui*, Rhodes et Levin saluent. Ils reviennent en marchant sur la passerelle. Gabriel donne un coup de pied aux fesses de Rhodes et ils marchent tous bras dessus, bras dessous. Gabriel tape sur le dos de Levin.			*Pendant que les gens applaudissent.
13	Secret World		Introduction	Après la projection en anglais, Gabriel traduit en personne le message en italien.		Écran carré du visage et épaule de Gabriel. Puis au fur et à mesure que le vidéo avance, on a des vagues, (effet de goutte dans une flaque d'eau- d'ondes circulaires : mouvement de la surface de l'eau, d'un liquide, qui forme des rides concentriques qui se soulèvent et s'abaissent à la suite d'un choc.), de plus en plus grosses qui brouillent l'image.		Fin de la thérapie, s'ouvrir aux autres. La chanson est introduite en anglais, par le biais d'un vidéo préenregistré, projeté sur l'écran géant. <i>«Sometimes, when you look around, everything seems still and calm, on the surface, and then you detect a little disturbance, and you know for sure that underneath the surface, lies some other secret world».</i>


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
					Gabriel est debout à son clavier et chante dans le micro sur pied devant lui.	Ce passage est filmé par une caméra qui est accrochée à l'écran géant en rotation (on voit la foule et les musiciens d'une vue aérienne et quelques fois, à l'envers). La foule est éclairée en rouge alors que la scène est bleue. L'écran est orange. Il y a, en alternance, deux lumières derrière Shankar qui augmentent en intensité. Sur l'écran on voit un objet de loin qui se rapproche et se clarifie (on entre dans cet objet que je ne parviens pas à identifier).		Pour la captation, on voit un Gabriel réel sur la scène et un Gabriel en arrière-plan, flou sur l'écran (un effet nuage).
				Accélération du rythme.	Les musiciens regardent l'écran qui tourne au-dessus d'eux. Gabriel et Paula tournent sur eux-mêmes, en avion.	Il y a une explosion d'éclairage (les changements sont rapides et très forts). L'écran tourne rapidement au-dessus des musiciens.		




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
				Prochain couplet	Gabriel regarde la foule d'un bord et de l'autre et se remet à tourner en avion. Il a son tambourin entre les mains. Quand il chante, il fixe ses pieds au sol de nouveau. Il fait des sauts en étoile d'un seul bras. Rhodes tourne aussi en jouant de sa guitare.	Les lumières se stabilisent un peu sur Gabriel, mais la frénésie des lumières continue autour.		
				« <i>Breaking it all... shaking it all</i> ». Le rythme est plus lent.	Gabriel marche vers son clavier et dépose son tambourin. Tout est immobile, ce qui fait étrange avec les scènes précédentes.	Les lumières montent en intensité graduellement, mais plus aucun changement brusque. L'écran continue de tourner (mais un peu plus lentement).		
				L'accent est mis sur les notes du clavier de Gabriel. Ce segment musical est très doux. Accent mis sur la percussion.	Tous plus ou moins immobiles, sur place.	Il y a de la fumée sur la scène. Une lumière derrière eux (et à leur droite), change d'intensité. Gabriel est peu éclairé (beaucoup d'ombre dans son visage). Il y a une douche de couleur chaude (orange ou rouge). L'écran est encore rouge.		


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
		  		<p>Gabriel dit : «Shh <i>listen</i>»</p> <p>Section d'instruments à corde. Ajout de clavier, etc.</p>	<p>Sept valises s'ont emmenées sur la passerelle (grâce au tapis roulant) vers la scène rectangulaire où se trouvent les musiciens*. Paula tourne sur elle-même, en avion et Rhodes tape son pied d'un bord puis de l'autre. Gabriel saute sur place, devant son clavier, un bras dans les airs puis il se dirige solennellement vers la grosse valise**. Il enfle un grand manteau qui était déposé sur la valise, prend facilement cette dernière et marche sur la passerelle. Il la dépose et l'ouvre. David Rhodes le rejoint. Gabriel recule, bras croisé et regarde Rhodes se mettre en petit bonhomme dans la valise et disparaître sous la scène.</p>	<p>Tous les musiciens et Gabriel sont dans la pénombre avec peu d'éclairage puis l'éclairage revient.</p> <p>L'écran est encore rouge.</p> <p>Retour de l'éclairage <i>rapide épileptique</i>.</p> <p>Lumières se stabilisent pour le segment «<i>breakin it up... shaking...</i>»</p> <p>Quand le dôme se dépose, les lumières s'intensifient en bleu. Puis, les lumières s'éteignent sauf celles sur le dôme.</p>	<p>Grand manteau (de magicien? De voyage?)</p> <p>Suite de la mise en scène: Même jeu avec Katché et les autres.</p> <p>Gabriel leur fait un signe d'aurevoir et s'apprête à aller refermer sa valise quand Levin remonte. Gabriel le prend par les épaules et le pousse vers le bas pour le faire rentrer dans la valise. Il referme celle-ci en laissant tomber le couvercle. Il la reprend, comme si elle était beaucoup plus lourde qu'avant (il contrebalance avec son autre bras) et l'emmène au centre de la scène circulaire.</p>	<p>* Comme dans un aéroport.</p> <p>**Il ne reste qu'elle sur la passerelle. J'ignore où sont passées les autres valises.</p> <p>La foule crie et applaudit les musiciens un à un alors qu'ils descendent dans la valise et disparaissent sous la scène.</p> <p>Suite #2 de la mise en scène: Puis il regarde vers le haut, où un immense dôme dans lequel tous les éclairages étaient accrochés descend graduellement pour se déposer finalement sur la scène et recouvrir Gabriel</p>


Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
14	Don't Give Up		Découragement	<i>Motif</i> de guitare de la chanson.	Gabriel chante mais ne regarde personne. Il fait face au public, mais son regard est vers le bas. Paula le regarde directement (leurs corps sont perpendiculaires) tout au long de la chanson. Gabriel s'assoit sur le praticable de la batterie. Il fait dos à Paula. Gabriel se relève. Paula lui tend le bras à distance pendant qu'elle chante. Enfin, Gabriel la regarde. Il s'éloigne d'elle, fait le tour de la batterie (en réflexion?) Il arrive de par derrière et la regarde encore et chante la seule phrase à deux de ce segment : «There's a place where we belong». Gabriel, tout en regardant au sol, prend la main de Paula et la lève dans les airs.*	Le dôme se relève (après 15 secondes), toujours bleu à l'extérieur alors que l'éclairage sous le dôme est chaud, orangé. Le dôme se relève complètement et tous les instruments sont maintenant sur cette section de la scène (batterie, micro, etc.). Gabriel a un micro sans fil dans sa main. L'éclairage devient très froid, surtout l'espace qui les entoure.	Gabriel n'a plus son manteau de magicien. Il est de retour avec sa chemise blanche avec cependant un autre pardessus sans manche : brun, doré et rouge (avec des motifs).	Vulnérabilité. Le public lève leur briquets par centaine. *Ce segment fut rajouter pour le concert et ne se trouve pas dans la version CD. Cela est intéressant puisque l'ajout permet de conclure ce qui arrive au personnage (il ne laissera pas tomber, il se relèvera et continuera de se battre).



Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
			Espoir	<p>Le rythme musical change et devient beaucoup plus heureux. <i>Don't give up</i> (en écho, l'un après l'autre, puis avec le public).</p> <p>Il dit merci en italien à la fin de la chanson</p>	<p>Gabriel et Cole marchent sur place, le sourire aux lèvres, le bras balan et synchronisé. Puis, ils se font face. Gabriel a son tambourin dans les mains et incite (avec ses bras) la participation des spectateurs afin qu'ils chantent «<i>Don't Give Up</i>».</p> <p>Les trois derniers «<i>Don't Give Up</i>» de la chanson sont accompagnés du poing en l'air de Gabriel (trois fois). Il salut en disant merci en italien. Le dôme redescend sur eux tous, comme le ferait un rideau. Ils ne sont plus visibles et Gabriel continue encore à nommer des artistes sur scène (Paula Cole, etc.)</p>	Projecteur sur Gabriel.		<p>Il y a même dans la foule des garçons qui chantent en faisant les mêmes mouvements de bras que Gabriel.</p> <p>Applaudissements.</p>




Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
15	In Your Eyes		Début lent et doux.	Gabriel chante presque a cappella (musique minimale). Longue note démonstrative de Paula. Shankar chante d'une voix très grave, Gabriel répète très librement.	Le dôme touche à peine le sol que la musique africaine part et que le dôme remonte. Tous piétinent sur place en chantant. Shankar chante d'une voix très grave 'In your eyes' et Gabriel répète. Il fait un tour avec un bras (vers l'arrière) chaque fois que Shankar chante. Les vocalistes sautent à pied joint de côté, rebondissent 2-3 fois à partir des genoux et ressaudent.	Contour bleu, centre chaud. (Éclairage très chaleureux au centre, très orangé) Micro sans fil et micro-casque pour Gabriel.		Plusieurs hommes (noirs) se rajoutent pour faire les harmonies (<i>chapeau rouge, chemise colorée, style africain</i>). Les spectateurs allument leur briquet et l'éteignent en intermittence, au rythme de la chanson. Les mouvements dans la chanson étaient-ils dans d'autres chansons aussi? Si oui, Gabriel leurs rajoute de la joie.
				Le piano embarque et amorce le rythme connu de la chanson.				

Annexe C : Tableau évolutif du concert en images et en mots

Secret World Live – Peter Gabriel (1993)

#	Chanson (titre)	Images (<i>print screen</i>)	Sections / phases / découpage	Son	Mise en scène, accessoires, décors.	Éclairage, multimédia	Costume, maquillage.	Notes
				Refrain	Tous lèvent les bras à chaque « oh ». Paula, Gabriel et un autre chantent le refrain en se faisant face, en triangle. Ils avancent, reculent puis sautent sur place de façon enjouée.			Il a enfin trouvé sa place, sa voix, il est bien, il dit merci à son audience.
			Bout africain.		Les artistes font participer le public pour les inciter à bouger les bras dans les airs. Gabriel et un autre sautent de façon incontrôlée.			
16	Post-concert		Calme du début		Tous se regroupent au centre. Gabriel pointe la foule, pour « <i>It's in your eyes</i> », la dernière phrase du concert. Il tourne sur lui-même, la main vers l'avant, vers l'ensemble du public.			