

École des Hautes Études en Sciences Sociales  
Université de Montréal

École doctorale de l'EHESS/Faculté de Musique

CAMS - EHESS

Doctorat

Disciplines : Musicologie & Anthropologie

**LAVERGNE GRÉGOIRE**

« TOUCHER LES SONS » :

**LA MANIPULATION EXPÉRIMENTALE DES SONS ÉLECTRONIQUES, DE  
L'APPRENTISSAGE À LA TRANSMISSION DANS LES PRATIQUES IMPROVISÉES  
CONTEMPORAINES**

-

**ENQUÊTE DE TERRAIN À MONTRÉAL AUPRÈS DE MUSICIENS  
IMPROVISATEURS (2013-2016)**

**Thèse dirigée par :** Marc Chemillier & Caroline Traube

**Date de soutenance : le 5 juillet 2017**

Rapporteurs 1 Pierre Couprie, Université Paris-Sorbonne  
2 Fabrice Marandola, Université McGill

Jury 1 Flavia Gervasi, Université de Montréal  
2 Ludovic Florin, Université de Toulouse Jean Jaurès  
3 Philippe Le Guern, Université de Nantes



*« Des choses jetées là au hasard, le plus bel arrangement, ce monde-ci. »*  
Héraclite, fragment 125.

## **Remerciements**

Je remercie les proches et les amis pour leur soutien, leurs conseils ou leur présence, tout simplement : Bernadette, Philippe, Guillaume, Cathy, Mélanie, Mykah, Michaël, Romain, Bruno, Amy, Marie Fisler, Julien Lachal, Vincent Boukéfa, Sébastien Tron, Fabienne Déroche, Iris, Julie Delisle, Paulo Marcelo Marcelino, Agnès, Claire et Jérôme, Thomas et Charles... et mes voisins du fond de l'impasse, Fanny et Renaud.

Je remercie également les artistes, musiciens et chercheurs ayant eu la générosité de m'accorder un (ou plusieurs) moment(s) : Jean-Noël Cognard, Jean-Marc Foussat, Pascal Marzan, Alexandra Grimal, Barre Phillips, l'ensemble EMIR, Philippe Renaud, Olivar Premier, Martin Marier, Patrick St-Denis, Alexandre Enkerli, Olivier Roinsol, Cléo Palacio-Quintin, Julien Grosjean, Terri Hron.

Ainsi que la salle des Instants Chavirés, la FESP, Nathalie Brusseau et Sandrine Nadal du CAMS, la MLIS de Villeurbanne, la Rouk, les éditions Microsillon.

Et, bien entendu, les musiciens ayant participé à l'enquête : Hélène Prévost, Nicolas Bernier, Alexandre St-Onge, Dominic Thibault, Étienne Legast, David Martin.



## Résumé

Dans le domaine musical, l'époque contemporaine se caractérise par la dissémination de la scène, la démultiplication des genres musicaux et l'omniprésence des techniques audionumériques dans les processus de fabrication et de diffusion des enregistrements, reproductibles à l'infini par un nombre toujours croissant d'utilisateurs de matériel informatique. Nous choisissons d'extraire d'un tel contexte les pratiques improvisées d'inspiration libre usant d'une lutherie électronique. Comment les artistes parviennent-ils à se repérer dans un environnement aussi fluctuant et problématique, puis à transmettre leur savoir musical ? Pour sortir de la compilation des données temporellement circonscrites, nous tâcherons de comprendre ce qui est *en train de se passer* au sein des pratiques improvisées contemporaines dans une localité précise.

Le cadre théorique, hérité du jazz, montrera qu'il existe au XX<sup>ème</sup> siècle un lien entre l'enregistrement sonore et l'improvisation à travers trois types d'instrumentation : mécanique, analogique et numérique. À l'aide de deux exemples historiques, nous essayerons de comprendre comment un improvisateur apprend à jouer du clavier tout en étant confronté, dans le même temps, à un dispositif technique de production et de reproduction sonore. La méthode introduira ensuite l'enquête de terrain effectuée à Montréal en 2013-2014 dans l'atelier de six musiciens. Les monographies mettront en évidence les filiations et la mémoire sonore de chaque artiste, constitutives d'un imaginaire musical l'autorisant à *performer* le moment venu. Les pratiques improvisées étudiées ne représentent aucun genre ni aucune tradition musicale identifiable, car elles s'inspirent indifféremment des musiques expérimentales, de l'électroacoustique, de l'improvisation libre, du free jazz et du rock. En revanche, elles demeurent indissociables du contexte qui les a vu naître, celui de la musique actuelle au Québec et de la topographie montréalaise.

Grâce au concept d'« audiotactilité », ces pratiques seront analysées du point de vue des usages que les artistes font des circuits électroniques, c'est-à-dire le rapport physique à la matérialité des outils et des sons produits par le biais de l'ouïe et de la fonction haptique. L'improvisation procède-t-elle d'une construction réfléchie, telle une architecture ou une ingénierie, et l'électronique influence-t-il l'élaboration du discours improvisé ? Existe-il une structure sous-jacente dans l'élaboration d'un discours improvisé utilisant des outils électroniques en adéquation avec un processus musical vivant ? Par le réemploi de morceaux préexistants et par la pratique de l'échantillonnage, l'improvisation peut être pensée comme un processus hypertextuel. Ainsi, nous verrons si les techniques numériques se placent dans la continuité de l'enregistrement mécanique et analogique ou si elles constituent un élément de rupture.

Mots-clés : improvisation libre électronique, improvisation électroacoustique, échantillonnage, musiques expérimentales, free jazz, audiotactilité, processus, tradition.

## Abstract

In the field of music, our contemporary age is characterised by a scattered scene, an increasing number of musical genres and ubiquitous audio-digital techniques used in the process of production as well as in the broadcasting of recordings, themselves infinitely reproducible by an ever-growing number of computer-users. In the midst of this constellation we have chosen to highlight the art of free improvisation using electronic stringed-instruments. How do artists manage to find their way in such a fluctuating and problematical environment, and then convey their musical know-how? Rather than compiling data limited in time, we will attempt to understand *what is being happening* among contemporary improvisation in a specific context.

The theoretical framework, inherited from jazz, points to a connection in the 20th century between recording and improvisation and operates on three levels: mechanical, analogue and digital. With the aid of two historical examples we try to understand how an improviser learns to play the keyboard while being at the same time confronted with a technical device of sound production and reproduction. The methodology / approach then presents a field investigation carried out in Montreal in 2013-2014 during a workshop involving six musicians. The monographs highlight the origins and sound memory of each artist which make up his musical individuality and allow him to perform when required. The improvised sessions under investigation do not represent a genre or identifiable musical tradition, as they derive indiscriminately from experimental music, electro-acoustics, free improvisation, free jazz and rock. However they cannot be dissociated from the context in which they emerged, i.e. the modern music scene in Quebec and the wider Montreal environment.

Thanks to the concept of "audio-tactility", these practices are analysed focussing on how the artists use electronic circuits, i.e. what is the connexion between the material aspect of the devices and the sounds produced by listening and haptics. Does the improvisation stem from a mental construct, a building plan or engineered map and do the electronics have a bearing on the elaboration of the improvised discourse? Is there an underlying structure in the elaboration of an improvised discourse using electronic devices in combination with a live musical process? By feeding preexisting pieces through a sampler, improvisation can be thought of as a hypertext process. In this way we can observe whether digital techniques are an extension of mechanical and analogue recording techniques or whether indeed they break with them.

Key words: free electronic improvisation, electro-acoustic improvisation, sampling, experimental music, free jazz, audio-tactility, process, tradition.

## Table des matières

Épigraphe.....	5
Remerciements.....	6
Résumé en français et mots clés.....	7
Résumé en anglais et <i>keywords</i> .....	8
Table des matières.....	9
Liste des documents audiovisuels.....	15
<b>Préambule.....</b>	<b>17</b>
<b>Chapitre 1 – Introduction : Contexte &amp; Problématique.....</b>	<b>23</b>
1. Contexte général de la recherche.....	25
1.1. Approche anthropologique : communautés et genres musicaux.....	25
1.2. Approche par procédé technique : la pratique du <i>sampling</i> .....	30
1.3. Approche organologique : multi-instrumentation électronique.....	33
2. Questions de recherche.....	35
2.1. Question générale et questions spécifiques.....	35
2.2. Spécification du type d'improvisation.....	36
2.2.1. Improvisation/exploration et improvisation/performance.....	36
2.2.2. Deux exemples acoustique de performance en improvisation libre.....	40
A. Extrait d'un solo de Barry Guy .....	41
B. Extrait d'une improvisation collective en quartet.....	43
2.2.3. Conclusions des extraits 1 & 2.....	45
2.3. Spécification de l'objet d'étude.....	48
2.4.1. Processus poïétique en improvisation avec des outils électroniques....	48
2.4.2. Délimitation d'un terrain et d'une population représentatifs.....	48

### Première Partie

#### Aspects théoriques et synthèse bibliographique

<b>Chapitre 2 – État de l'art en musicologie sur les musiques improvisées d'inspiration libre en électronique.....</b>	<b>57</b>
Présentation de l'état de l'art.....	59
1. Improvisation électroacoustique .....	60
1.1. Recherche bibliographique et ouvrages de référence.....	60
1.1.1. <i>New Grove dictionary, Music &amp; musicians</i> (2001, dernière réédition)....	60
1.1.2. Musique expérimentale et systèmes électroniques (Michael Nyman)....	62
1.1.3. Musique et ordinateurs (Curtis Roads & Joel Chadabe).....	68
1.2. Analyse génétique en improvisation électroacoustique (Pierre Couprie).....	69

2. Recherche bibliographique et discographique sur Sun Ra.....	73
1) Solovox et premier appareil enregistreur.....	74
2) Effets d'écho.....	75
3) Mini-moog.....	77
4) Synthétiseur et réinterprétation de thème traditionnel.....	78
3. Improvisation libre électronique.....	81
3.1. Ouvrages de référence et actualisation .....	81
3.1.1. Polyfree et jazzosphère (1970-2015).....	81
3.1.2. Improvisation libre et musiques contemporaines.....	83
3.1.3. Jazz et électroniques.....	86
3.2. Travaux universitaires récents.....	91
3.2.1. Musiques improvisées électroniques.....	91
3.2.2. Réflexions sur l'improvisation libre (Clément Canonne).....	94
<b>Chapitre 3 – Le cadre théorique préparation, performance, trace.....</b>	<b>97</b>
1. La théorie du principe audiotactile.....	99
1.1. Présentation du principe audiotactile.....	99
1.2. Guider son geste et son toucher à l'aide des sons.....	103
2. Le modèle théorique de la polychronie circulaire.....	105
2.1. Temps cyclique et hypertextualité sonore .....	105
2.2. Mimétisme audiotactile.....	108
2.3. Le cas du jazz.....	112
2.3.1. L'expérimentation audiotactile en jazz.....	112
2.3.2. Exemple historique d'un apprentissage audiotactile : Charlie Parker....	115

## Deuxième Partie

### Cadre méthodologique (études 1 & 2)

<b>Chapitre 4 – Première étude : Art Tatum – La Polychronie de l'improvisation dans <i>Humoresque</i>.....</b>	<b>121</b>
1. Corpus général de l'étude.....	123
1.1. Présentation de l'étude .....	123
1.1.1. L'étude au sein de la recherche.....	123
1.1.2. Courte biographie d'Art Tatum .....	124
1.2. Présentation de <i>Humoresque</i> .....	125
1.2.1. Les <i>Humoresques</i> d'Antonín Dvořák .....	125
1.2.2. Les différentes versions enregistrées de <i>Humoresque</i> par Art Tatum...	125
1.2.3. Analyse générale des enregistrements.....	126
1.2.4. Description filmique de la version de 1949 (n°8).....	127

2. Analyse comparée entre les versions de 1939, 1940 et 1949.....	130
2.1. Annonce du thème stride et élément thématique hypertextuel.....	130
2.1.1. Présentation de l'analyse comparative ciblée.....	130
2.1.2. Annonce du thème stride.....	130
2.1.3. Élément thématique hypertextuel.....	132
2.2. Hypothèse du rôle du piano mécanique chez Art Tatum.....	135
2.2.1. L'effet de dédoublement dans le jeu de Art Tatum .....	135
2.2.2. Le parallèle entre l'homme et la machine.....	140
2.2.3. Filiation chez les musiciens de stride.....	142

## **Chapitre 5 – Seconde étude : le processus poïétique chez un musicien improvisateur : l'exemple de Jean-Marc Foussat..... 143**

Temps 1 : Étape d'apprentissage – Le passé de l'instrumentiste .....	145
1.1. Mémoire sonore du musicien improvisateur.....	145
1.1.1. Un contexte historique.....	145
1.1.2. Construction d'un imaginaire sonore.....	146
1.2. Une approche empirique de l'instrument.....	147
1.2.1. La pratique confrontée à l'écoute des enregistrements .....	147
1.2.2. Genèse d'une pratique instrumentale - Le synthétiseur VCS3.....	148
1.3. Documenter sa mémoire sonore – Deux enregistrements synthétiques.....	149
1.3.1. <i>Abattage</i> – Acquisition d'une grammaire sonore personnelle.....	149
1.3.2. <i>Nouvelles</i> – Le procédé de la « xénochronie ».....	150
Temps 2 : Étape de jeu – Le présent de la performance musicale.....	152
2.1. Le jeu en solitaire.....	152
2.1.1. Dispositif électroacoustique actuel.....	152
2.1.2. Tenue d'un journal sonore sur Internet.....	153
2.2. Le jeu collectif.....	154
2.2.1. L'improvisation confrontée à la grille harmonique du jazz.....	154
2.2.2. Collaboration avec les acteurs des musiques improvisées.....	156
Temps 3 : Étape de la trace – Devenir d'une tradition musicale.....	157

## **Troisième Partie Enquête de terrain à Montréal**

<b>Chapitre 6 – Contexte et méthodes de l'enquête de terrain.....</b>	<b>167</b>
1. Contexte de l'enquête de terrain à Montréal .....	169
1.1. Situation géographique et présentation de la scène étudiée.....	169
1.2. Approche diachronique de la scène montréalaise « Musique actuelle ».....	174
1.2.1. La Semaine Internationale de la musique actuelle (SIMAM).....	174
1.2.2. L'improvisation et la musique actuelle à Montréal .....	175
1.2.3. Le tournant des années 1990-2000.....	178
1.2.4. Présence de la musique électroacoustique à Montréal.....	180

2. Choix des musiciens amateurs et méthodes d'enquête.....	183
2.1. Biographies des musiciens participants à l'enquête .....	183
2.2. Enquête préparatoire .....	186
2.2.1. Enquête à l'atelier de création numérique de l'UdeM et à l'Off Jazz .....	186
2.2.2. Conclusions de l'enquête préparatoire.....	188
2.2.3. Point de départ de l'enquête : « communauté » ou « réseau ».....	190
2.3. Enquête de terrain chez les musiciens étudiés.....	193
2.3.1. Protocole d'enquête (enquête principale).....	193
A. Principal informateur .....	193
B. Corpus de la recherche.....	194
1) Reconnaissance d'une approbation éthique par le CPER.....	194
2) Critères de constitution et caractéristiques de l'échantillon.....	194
3) Méthodes de recrutement.....	194
2.3.2. Récolte des données.....	195
1) Méthode d'approche des participants.....	195
2) Description des entretiens.....	196
3) Entretiens semi-dirigés.....	196
4) Les expériences menées auprès des participants.....	198
5) Les séquences improvisées filmées.....	199
2.4. Présentation des résultats et analyses.....	200
2.5.1. Transcriptions des entretiens (chapitre 7).....	200
2.5.2. Analyse des expériences.....	201
2.5.3. Analyse comparatives (Chapitres 8).....	202
<b>Chapitre 7 – Monographies des musiciens.....</b>	<b>203</b>
1. Hélène Prévost.....	205
1.1. Prolégomènes à une pratique artistique exclusive .....	205
1.2. Inventer son propre « instrument » électronique.....	207
1.2.1. Description du dispositif électronique.....	207
1.2.2. Mémoire sonore et fields recordings.....	215
1.2.3. Description d'une démonstration improvisée filmée.....	217
1.3. L'improvisation comme technique de jeu.....	219
1.3.1. Les différents types d'écoutes d'après Hélène Prévost.....	219
1.3.2. La question du temps dans l'improvisation selon Hélène Prévost.....	221
1.4. La scène montréalaise du point de vue de Hélène Prévost.....	223
2. Nicolas Bernier.....	225
2.1. Du rock à la musique électroacoustique : influences et filiations.....	225
2.2. Le rapport à l'outil numérique et la question de l'interface.....	229
2.3. Collaborations artistiques avec Martin Messier.....	231
2.3.1. La chambre des machines.....	231
2.3.2. Description d'une vidéo musicale : <i>Improvisation dans la cuisine</i> .....	235
2.4. La scène musicale à Montréal de 2000 à 2015 selon Nicolas Bernier.....	237
2.4.1. Expérience avec Nicolas Bernier : schéma de la scène montréalaise..	237
2.4.2. La scène du point de vue de Nicolas Bernier.....	237

3. Alexandre St-Onge.....	241
3.1. Influences : J. Cage, O. Coleman, l'improvisation libre, le punk rock.....	245
3.2. Instrumentarium et dispositif électronique.....	245
3.2.1. Une « fascination » pour les outils et les dispositifs électroniques.....	250
3.2.2. La basse semi-acoustique et les différents capteurs de mouvements..	250
3.2.3. Les logiciels utilisés.....	251
3.2.4. Description d'une pièce improvisée filmée.....	254
3.3. La non-intentionnalité de l'artiste par la méthode expérimentale.....	257
3.3.1. Doctorat en études et pratiques des arts.....	257
3.3.2. Improvisation de l'écriture et écriture de l'improvisation.....	259
3.4. Réseau international de personnes et de salles de concerts.....	261
4. Dominic Thibault.....	263
4.1. Du punk rock à la musique acousmatique.....	263
4.2. « Jouer » le studio d'enregistrement.....	266
4.2.1. Les divers instruments du studio.....	266
4.2.2. Les différents usages : <i>no input mixer</i> , <i>no input effects</i> , <i>no input DAW</i> .....	269
4.2.3. Synthétiseur : « mémoire sensorielle », « mémoire angulaire ».....	272
4.2.4. La « perversion » de l'outil et la « spontanéité » des logiciels.....	273
4.2.5. Description d'une séquence improvisée à partir d'une vidéo.....	274
4.3. A la recherche du « beau son ».....	277
4.3.1. Une approche corporelle de la musique électronique.....	277
4.3.2. Le passage d'une écoute réduite à une écoute musicienne.....	282
4.4. Situation de Montréal dans le monde des musiques électroniques.....	283
5. Duo Roche Ovale.....	285
5.1. Influences et sources d'inspiration de Roche Ovale.....	285
5.1.1. HodeKestra, à l'origine du duo.....	285
5.1.2. Roche Ovale et les musiques électroniques des années 1990-2000....	289
5.2. « Toucher les sons » : les outils électroniques et leur manipulation.....	293
5.2.1. Les différents outils électroniques utilisés.....	293
5.2.2. Comparaison entre les outils analogiques et numériques .....	294
5.2.3. <i>Circuit Bending</i> , <i>data bending</i> , micro-contact.....	295
5.3. La recherche de la surprise en musique.....	307
5.3.1. Expérience d'écoute.....	307
5.3.2. Description d'une séquence improvisée/naissance d'une idée .....	309
5.4. Relation de Roche Ovale avec la scène montréalaise.....	312
<b>Chapitre 8 – Trois analyses comparatives : préparation, performance,</b>	
<b>transmission.....</b>	<b>313</b>
1. Première analyse. Temps 1 : étape de la préparation.....	313
1.1. La filiation du rock et de ses dérivés.....	315
1.2. La filiation de l'improvisation libre.....	320
1.2.1. Les grands ensembles free et la genèse de l'improvisation libre.....	320
1.2.2. Imitation acoustique des sons électroniques.....	322
1.2.3. Le « réductionniste ».....	324
1.3. La filiation des musiques électroniques.....	326

2. Deuxième analyse : Temps 2 : étape de la performance.....	330
2.1. Gestes instrumentaux et place du corps.....	330
2.1.1. Réintroduction du corps dans les musiques électroniques.....	330
2.1.2. L'absence de limites physiques des techniques audionumériques.....	331
2.1.3. Le corps vis à vis de l'outil informatique.....	332
A. L'absence de l'outil informatique sur scène.....	332
B. La présence de l'outil informatique sur scène.....	335
2.1.4. L'expressivité musicale avec les outils électroniques.....	335
2.2. Improviser avec un autre que soi (humain ou machine).....	339
2.2.1. L'écoute de soi et de l'autre.....	339
2.2.2. L'ambivalence entre le <i>live</i> et l'enregistrement.....	345
2.2.3. L'interaction et ses limites en improvisation.....	349
3. Troisième analyse. Temps 3 : étape de la transmission.....	351
3.1. Réseaux de retransmission technique.....	351
3.1.1. La diffusion radiophonique.....	351
3.1.2. La diffusion et le réseautage par Internet .....	355
3.1.3. Discussion sur les notions de « tradition » et de « transmission ».....	357
3.2. Réseaux de lieux à Montréal.....	360
3.2.1. Les pôles universitaires.....	360
3.2.2. Les collectifs et les étiquettes de disques.....	361
3.2.3. <i>Black Sheep</i> , contre exemple de l'enquête .....	363
3.2.4. Salles de concerts.....	365
3.3. Réseau interpersonnel.....	367
<b>Conclusions</b> .....	374
1) Critique du principe audiotactile .....	378
2) Critique du modèle théorique de la polychronie circulaire.....	379
<b>Bibliographie</b> .....	383
<b>Annexes</b> .....	401
<b>Table des illustrations</b> .....	419
<b>Index des noms propres</b> .....	421



## Liste des documents audiovisuels

Les documents audiovisuels sont signalés par 🎵 dans le texte.

Ils sont consultables à l'adresse suivante :

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLMr4D\\_d7S6bKWiwi-TL9TZEIjBEnXbvd6](https://www.youtube.com/playlist?list=PLMr4D_d7S6bKWiwi-TL9TZEIjBEnXbvd6)

Extraits des performances [dossier Contexte et problématique, extraits n° 1 et 2].

Séquence filmée du 2 avril 1949 [dossier Tatum, extrait n°1].

Trois versions de *Humoresque* [dossier Tatum, enregistrements, n°2-4].

*Tiger Rag* [dossier Tatum, enregistrement, n°5].

Animation midi [dossier Tatum, extraits n°6].

Extrait de la performance illustrant le « mur sonore » [dossier Prévost, extrait n°1].

Pièce enregistrée [dossier Prévost, enregistrement n°1].

Démonstration filmée [dossier Prévost, extrait n°2].

Extrait de *La chambre des machines* [dossier Bernier, extrait n°1].

*Improvisation dans la cuisine* [dossier Bernier, extrait n°2].

Démonstration filmée du patch Max/MSP [dossier St-Onge, extrait n°2].

Performance filmée [dossier St-Onge, extrait n°1].

Procédure expérimentale [dossier St-Onge, extrait n° 3].

Explication filmée [dossier St-Onge, extrait n°4].

Performance filmée [dossier D. Thibault, extrait n°1].

*Tout Croche avec Stephen Harvey*, où l'on voit la construction du studio en version accélérée dans une salle de répétition [dossier Thibaut, extrait n°2].

Exemple filmé de *Data Bending*. [dossier Roche Ovale, extrait n°1].

Extrait de *Marée Noire* [dossier Roche Ovale, extrait n°2].

Expérience d'écoute [dossier Roche Ovale, extrait n°3].

Extraits sonore de l'expérience d'écoute [dossier Roche Ovale, extraits 4 & 5].

Morceau enregistré [dossier Roche Ovale, extrait n°6].

Film de la répétition [dossier Roche Ovale, extrait n° 7].

Expérience trio BTR, 22 juin 2012, Instants Chavirés [dossier Physicalité, extrait n°1].

Démonstration & explication de l'œuvre de P. St-Denis [dossier Physicalité, extrait n°2].

Extrait d'un concert de Sun Ra [dossier Physicalité, extrait n°3].

Extrait de Black Sheep [dossier Trace, extrait n°1].



# Préambule

Dans le domaine musical, l'explosion des techniques audionumériques et l'apparition de l'Internet public à la fin du XXème siècle ont permis une plus grande maniabilité dans l'appréhension des sources sonores électroniques ou préenregistrées à la portée des consommateurs eux-mêmes. Par conséquent, en plus de la quantité des productions issues des industries dites « culturelles » et de divertissement, le nombre des enregistrements sonores a été densément décuplé. Cet état de fait est étroitement lié au phénomène de la reproductibilité mécanique qui débuta au XIXème siècle, inaugurant ainsi l'ère industrielle – la séquence historique que nous sommes en train de vivre. Les techniques numériques se situeraient alors dans la continuité des premiers appareils de reproduction d'image et de son. Celles-ci sont corrélatives à un contexte contemporain dans lequel les communautés musicales sont à redéfinir, suite à la prévalence de nombreux facteurs comme la dissémination mondiale de la scène artistique ou la démultiplication des genres et des sous-genres musicaux. En 1936, dans un texte abondamment cité<sup>1</sup>, le philosophe Walter Benjamin expose une problématique générale qui demeure inchangée. Bien qu'il n'aborde pas prioritairement la question du son mais plutôt celle de l'image, l'essai de Benjamin est fondateur dans l'histoire des idées au XXème siècle.

*La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est autre que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. [Benjamin, 1936, 42].*

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Paris : Allia, 2003 [1936]. Nous utilisons la pagination de l'édition de 1936. Benjamin met lui-même cette partie du texte en italique.

Désormais, le *sampling*, l'action d'échantillonner des données préenregistrées, et le traitement du signal sur le contenu enregistré sont devenus récurrents dans les pratiques sonores contemporaines. Comprendre où se situent ces pratiques par rapport à toutes leurs origines et références est un objectif trop ambitieux. Nous ne pouvons répondre frontalement à une problématique aussi vaste que celle de Walter Benjamin. Aussi, tâcherons-nous de nous focaliser sur la relation empirique que certains artistes expérimentaux entretiennent avec les sources sonores électroniques par l'intermédiaire des outils qui permettent de les produire et de les reproduire. Au sein de cette étude, la question de la trace enregistrée et de sa transmission interviendront inévitablement. Les techniques audionumériques semblent favoriser un « retour » classique à l'emprunt et à la citation. En ce sens, elles se différencient de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle et à sa recherche d'une nouveauté toujours recommencée. Dorénavant, les notions d' « auteur » et « d'œuvre d'art » sont mises à mal. Ce n'est pas tant l'originalité d'un auteur ou d'une œuvre qui est célébrée, mais plutôt la capacité d'une musique à être plébiscitée, puis reproduite. Et qu'advient-il de l'art musical lui-même, c'est-à-dire le geste ou l'acte de faire de la musique ?

Dire que la musique est le reflet d'une société fragmentée où dominerait la perte de repères est certainement un lieu commun. Pour travailler la matière sonore, un musicien doit résoudre une série de questions dans l'élaboration d'un outil et d'une technique de jeu personnels lui permettant de jouer la musique qu'il souhaite faire. Les notions de « ruse » ou de « bricolage » n'ont alors rien d'impropres dans ce domaine spécifique. Compte tenu du nombre de possibilités qui s'offrent à lui, la condition du musicien demeure instable et indéfinie. Elle l'est également d'un point de vue économique. Il y a émulation quand différentes personnes s'entraident et se retrouvent en un point, mais il est probable que les trajectoires se séparent actuellement les unes des autres. Il est alors possible de s'en remettre à ce que l'on connaît déjà, que ce soit un genre musical prédéfini ou un unique outil technique. Or, c'est précisément la multiplicité des objets qui caractérise l'époque. Dans ce cas, comment choisir parmi eux sans se perdre dans leur infinité ?

En pareille situation, toute personne doit s'appliquer à surmonter les obstacles d'une réalité mouvante et problématique. Les situations compliquées, voire imprévues, exigent quelquefois des solutions immédiates car il est illusoire de penser que l'on puisse, avant de passer à l'acte, avoir préalablement en main l'intégralité des réponses face à n'importe quel problème. De plus, de nouvelles données arrivent sans cesse : il faut donc réactualiser la réponse au cours de la performance. La démarche du musicien et celle de l'anthropologie se rejoignent dans la nécessité impérieuse de trouver une méthode critique afin de comprendre ce *qui est en train de se passer* : l'un, pour trier parmi toutes les propositions sonores actuelles et faire de la musique ; l'autre, pour tenter de saisir un fragment représentatif du fait musical contemporain. L'observation portera alors sur l'habileté d'un musicien à passer d'un univers musical à un autre.

Il est sans doute plus utile de connaître le « cheminement » d'une personne dans le « labyrinthe » des productions musicales actuelles que de chercher illusoirement à révéler une structure d'ensemble dans l'étude exhaustive des différents genres musicaux. Dans tout travail artistique, il y a des errements, des répétitions, des apories temporaires puis des retours en arrière, mais également de brusques accélérations ou moments d'accalmie. Les replis et les entrelacs de la pratique sont comme le tissage d'un fil protéiforme que la recherche s'attachera à dérouler. L'atelier de fabrication d'un musicien élit également domicile dans sa mémoire sonore. L'idée de *patchwork*, que l'on retrouve, par exemple, dans l'échantillonnage d'extraits musicaux, n'est pas nouvelle. Elle concerne le processus *poïétique* lui-même, que ce soit à l'époque antique ou contemporaine. S'agissant de la projection d'un rêve ou d'une action non préméditée, le *poïésis*, l'art de faire, est une activité ludique et sérieuse à la fois. Elle invente des systèmes non fonctionnels qui décrivent une vie des sens et s'en remet quelquefois à l'enfance comme à une source d'inspiration possible.

Un musicien expérimentateur invente ses propres règles, il ne les retrouve pas à l'identique d'une fois sur l'autre et vit dans l'expectative de ce qui va suivre. Nous pouvons supposer que le point de départ de l'œuvre soit l'objet technique, l'instrument ou l'outil, avec lequel on joue. En l'absence de notation musicale et sans être forcément revendiquée, l'improvisation peut devenir pour les musiciens un moyen d'exploration privilégié au sein d'un ensemble de pratiques sonores encore mal défini. L'art de l'improvisation est double, car il doit marier dans un même temps les aspects conceptuel et matériel en vue d'une efficacité pratique : d'une part, le musicien conçoit dans l'instant la musique dans son déroulement ; d'autre part, il manipule les outils qu'il a à sa disposition. Le tri des idées se fait au cours de la performance. Toutes les actions musicales ou extra-musicales sont néanmoins comprises dans une pratique qui sous-entend, en théorie, que *tout peut arriver*.

De la même manière que la matière physique ne cesse de se modifier dans le temps par dégradation ou par réhabilitation, l'activité musicale peut, elle aussi, se penser comme une technique matérielle. Par exemple, la taille de la pierre est une technique matérielle *et* corporelle. Le tailleur entretient une relation intime, non seulement à l'objet qu'il façonne, mais également aux outils avec lesquels il opère<sup>2</sup>. La pierre a une « vie » propre, audible par le tailleur qui se dirige à l'oreille, coup après coup, afin d'anticiper la suite de l'ouvrage. L'art de la taille consiste à travailler sur une ligne de crête, à la limite, au delà de laquelle la pierre se fendille et se brise. Le geste connaisseur peut s'y risquer car il en mesure précisément la portée. L'empirisme de la démarche nécessite alors un savoir préalable permettant d'aller au maximum des possibilités de résistance du matériau. Et le travail de la matière demeure sans fin, car nous trouverons toujours un aspect caché à l'intérieur d'un autre. Dans tous les cas, bien que la taille de la pierre fasse partie des plus anciennes activités de l'*anthropos* à travers le monde, chaque taille doit être lue dans un contexte social précis.

<sup>2</sup> Merci à Julien Lachal pour nous avoir suggéré le parallèle entre l'activité du musicien et celle du tailleur de pierre.

Pour comprendre ce qui se passe actuellement dans le domaine musical, les notions de « style » ou de « genre » s'avèrent imprécises et réductrices. Bien souvent, une dénomination est apposée sur l'œuvre d'un musicien en demeurant extérieure à la pratique vécue. Pour mieux circonscrire le corpus de la recherche et ne pas omettre arbitrairement un style qui aurait son importance, il vaut mieux, dans une première approche, considérer la diversité des pratiques musicales. Ni le jazz, ni la musique concrète, deux grands courants musicaux du XX<sup>ème</sup> siècle, ne sont des références immédiates ou conscientes pour nombre de musiciens actuels. Les influences étant multiples, il devient difficile de reconstruire les différentes généalogies. En 2010, l'exposition Archipel<sup>3</sup> a relevé le défi en offrant une vue générale des « musiques expérimentales »<sup>4</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, du manifeste de *L'art des bruits* de Luigi Russolo en 1913<sup>5</sup> au *noise* des années 1990-2000.

L'exposition se définissait comme « une exploration intuitive des musiques et des images aventureuses apparues depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle et rendues possibles par les nouvelles techniques d'enregistrement et de modification des sons et des images inventées dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle » [Archipel, 2010, 5]<sup>6</sup>. Pour cela, les concepteurs de l'exposition ont opté pour une représentation en réseau reliant entre eux les artistes ou les formations musicales comme s'il s'agissait de constellations imaginaires. En plus du lien qui les unit à la reproductibilité technique, ces pratiques ont un deuxième aspect en commun : celui d'un rapport intime aux phénomènes sonores, électroniques ou non. Elles participent toutes d'un ensemble musicalement éclectique que l'on peut appeler, faute de mieux, « culture du sonore » [Loizillon, Michel, 2012, 297].

L'émergence d'un vaste ensemble, difficilement définissable où se mêlent la composition électroacoustique, l'improvisation, les arts sonores (techno, installations sonores, arts radiophoniques, etc.), autre espace de la création qui ne peut strictement se définir dans le champ des musiques « savantes » ou « populaires ». [p. 296]. (...). C'est cet « océan de son » que David Toop<sup>7</sup>, promeneur au sein des musiques « ambient », évoque dans ses déambulations où se croisent le free jazz de Sun Ra, le Gamelan balinaise, Debussy, les paysages sonores, Edgar Varèse, Led Zeppelin, Stockhausen et bien d'autres. [Loizillon, Michel, 2012, 297].

3 Archipel, *exposition sonore et événements sur les musiques expérimentales*, du 15 septembre au 1er novembre 2010, espace de la BPI (Bibliothèque Public d'Information), Centre Pompidou, Paris, France. En partenariat avec La Médiathèque de la communauté française de Belgique, Bruxelles. Il s'agit d'une réalisation collective de La Médiathèque sur une idée de Yves Poliart. Nous reparlons brièvement de l'exposition dans l'état de l'art de la recherche [Chapitre 2. 1.1.2.].

4 Nous reprenons la terminologie utilisée pour le titre de l'exposition.

5 Russolo, Luigi. *L'art des bruits. Manifeste futuriste 1913*. Paris : Allia, 2016.

6 Par ailleurs, *UbuWeb*, site internet fondé en 1996 par Kenneth Goldsmith, représente une source d'information considérable pour toute personne s'intéressant à l'art expérimental du XX<sup>ème</sup> siècle (images et sons). Le site propose un vaste corpus documentaire avec des archives audiovisuelles souvent rares. UbuWeb. (2016). *All Avant garde, All The Time*. Repéré le 8 avril 2016 à <http://www.ubu.com/>.

7 Toop, David. *Ocean of Sounds, Ambient Music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. Paris : Kargo & l'Éclat, 2004.

Les techniques audionumériques ont provoqué deux bouleversements dans la musique de la fin du XXème siècle. Premièrement, elles offrent à la pratique de l'échantillonnage une rapidité d'exécution nouvelle avec les instruments électroniques. Il est désormais possible d'intégrer à tout moment dans le cours de la performance des bribes musicales que l'on vient de jouer. Deuxièmement, un artiste peut, avec le numérique, élaborer une œuvre en ayant peu de contact avec l'extérieur, l'essentiel du processus de création se déroulant dans l'espace privé, c'est-à-dire le lieu même de sa genèse qui est généralement tenu caché. La notion de « concert » n'est donc plus aussi centrale. Le but recherché n'est pas tant de se produire devant un public que de jouer pour le plaisir, puis de partager son travail sur Internet. Cette possibilité remet probablement en question la démarche de professionnalisation des artistes en conférant au statut d'« amateur » une place qu'il n'avait pas auparavant.

Le cadre théorique de notre recherche repose sur deux axes : l'*audiotactilité* et la circularité préparation-performance-trace en improvisation. L'audiotactilité correspond à l'étape empirique de la *préparation*, lorsque le musicien opère sans connaissances théoriques spécifiques. Il apprend à jouer par lui-même à l'aide des sens du toucher et de l'ouïe en s'inspirant des enregistrements d'autres musiciens. Il tente de reproduire ou d'adapter la musique entendue sur le médium choisi ou constitué, l'instrument de musique. Cette approche relève d'une appréhension tactile du phénomène sonore : d'une part, par la fabrication et le maniement d'outils produisant des sons ; d'autre part, par la *matérialisation* du son sous divers supports (bandes magnétiques, vinyle, cassette, fichiers mp3, etc.). De la même manière que certains objets peuvent être recyclés pour devenir de nouveaux outils sonores, les sons, grâce à l'enregistrement, peuvent également être réemployés. Par l'action du montage, ils deviennent une *matière* manipulable à l'instar d'un instrument dont on joue.

L'étape de la préparation se complexifie dans le cas de l'improvisation musicale. Parce que l'instrumentiste réalise l'œuvre sur le moment, l'improvisation est un *processus* qui ne préexiste ni au temps, ni au lieu de son exécution. L'improvisation n'est jamais intégralement non-préparée, mais elle est toujours en cours de réalisation. En réalité, le musicien s'entraîne chaque fois qu'il joue de son instrument sur scène, ou en dehors de la scène, en présence ou non d'un dispositif d'enregistrement. La somme des essais musicaux constitue un savoir implicite accumulé au fil des ans, et la connaissance tactile de l'instrument lui permet de retrouver ses marques à chaque fois qu'il improvise, lui évitant de tout réapprendre à chaque exécution. Dans ce cas, la *performance* publique ne constitue qu'une étape dans la vie du praticien et l'enregistrement, que la *trace* visible ou audible.

La présente recherche est alors une étude interdisciplinaire en musicologie et en anthropologie sur les pratiques improvisées expérimentales en électronique. Il ne s'agit pas d'un travail en sociologie de la musique. À partir des données recueillies durant l'enquête, nous allons pouvoir préciser le répertoire musical sur lequel nous travaillons. Parmi les personnes rencontrées, nous avons retenu six improvisateurs expérimentaux

montréalais représentatifs de la situation précédemment décrite par Guillaume Loizillon et Philippe Michel. Leur musique pourrait prendre place dans une exposition telle que Archipel. La recherche vise à comprendre les ressorts qui incitent un artiste à faire ce qu'il fait, l'attraction qui donne à une personne l'envie de toucher de façon intuitive certains outils sonores. Ainsi, nous nous efforcerons de rendre transparents et de façon vivante, avec le texte, l'image et le son, le touché des improvisateurs, afin de restituer l'acte de la pratique elle-même. Il restera à déterminer quels liens existent entre les différentes pratiques et si les personnes interrogées se connaissent entre elles. Nous verrons alors quel tissu social se met en place malgré la présence d'un art individué dont l'élaboration s'effectue principalement dans la solitude de l'atelier.

Dans le premier chapitre, nous exposerons le contexte général et les questions de recherche. Celles-ci devront répondre à la complexité contextuelle annoncée. La première partie sera consacrée à l'état de l'art en musicologie sur les pratiques étudiées, puis au cadre conceptuel afin de délimiter les bornes théoriques de la recherche. La deuxième partie aura pour conséquence d'éprouver le cadre théorique avec deux études distinctes qui introduiront les méthodes de l'enquête à venir. La première étude portera sur un exemple d'improvisation historique, la relation que le pianiste Art Tatum entretenait avec la technique du piano mécanique et sa stature au sein de la communauté des pianistes de *stride*. La deuxième étude s'intéressera à l'œuvre et à la personnalité de Jean-Marc Foussat, un improvisateur et ingénieur du son de la scène parisienne. La troisième partie, la plus importante, procédera à la description et à l'analyse de l'enquête effectuée en 2013-2014 à Montréal auprès de six musiciens improvisateurs et expérimentaux de la scène. Dans cette dernière partie, le sixième chapitre dressera le contexte ciblé et la méthodologie de l'enquête de terrain. Le septième chapitre concernera les monographies des musiciens : Hélène Prévost, Nicolas Bernier, Alexandre St-Onge, Dominic Thibault et le duo Roche Ovale. Enfin, le huitième chapitre contiendra les analyses de l'intégralité des données recueillies pour vérifier, en dernière instance, la solidité du cadre théorique proposé dans le cas particulier des musiques improvisées expérimentales en électronique.



# Chapitre 1

## Introduction Contexte & problématique

### Sommaire

---

---

1. Contexte général de la recherche.....	25
1.1. Approche anthropologique : communautés et genres musicaux.....	25
1.2. Approche par procédé technique : la pratique de l'échantillonnage...30	
1.3. Approche organologique : multi-instrumentation électronique.....	33
2. Questions de recherche.....	35
2.1. Question générale & questions spécifiques.....	35
2.2. Spécification du type d'improvisation.....	36
2.3. Spécification de l'objet d'étude.....	48

---

---



## 1. Contexte général de la recherche

### 1.1. Approche anthropologique : communautés et genres musicaux

Les pratiques sonores que nous étudierons prennent place dans un contexte problématique en lui-même. Il est désormais difficile de définir une unité de temps et de lieu dans laquelle les notions de « genres » musicaux et de « populations » coïncideraient entre elles comme ce fut, par exemple, le cas pour le jazz à chaque strate de son évolution. Lorsqu'une population se reconnaît dans un type de musique en particulier, elle élabore et vit autour d'un certain nombre d'objets qui la définissent éventuellement comme une communauté musicale régie par de multiples conditions (économiques, politiques, territoriales, linguistiques, etc.)<sup>1</sup>. À titre d'exemple historique, nous pouvons citer le trompettiste Miles Davis lorsqu'il raconte son arrivée à New York en septembre 1944. Il livre un témoignage instructif au sujet de la 52ème rue, également surnommée la « rue du swing ». Dans les années 1940, cette artère de la ville comprenait la plus grande concentration de clubs de jazz du pays. Davis, qui vécut cette époque de l'intérieur et qui la fit, dit : « To have experienced 52nd Street between 1945 and 1949 was like reading a textbook to the future of music » [Davis, 1990, 99]. La physionomie de la musique et de la ville changeaient alors à vive allure<sup>2</sup>. En superposant l'archéologie urbaine à la musique en cours d'expérimentation, la 52ème rue décrit un groupe humain, les musiciens de jazz, en association avec leur lieu de vie.

Le jazz, c'est un phénomène historique connu des musicologues<sup>3</sup>, ne représente pas seulement une transmission écrite ou orale, mais une tradition récente dont le développement s'effectua par l'intermédiaire d'un appareil technique, le phonographe ou la radio-diffusion. Cet art montre, dès ses débuts, une forte cohésion entre différents styles qui coexistent à un même moment et qui interdisent de penser son histoire de façon trop linéaire. En 1945, l'espace de la 52ème rue réunissait simultanément le passé et le futur du jazz, « le développement du jazz ne se faisant pas par succession et substitution d'un mouvement à un autre, mais accumulant les modes, dont les plus anciennes restent contemporaines des plus neuves (...) » [Carles & Comolli, 1971, 209]. Aujourd'hui, les enregistrements d'époque nous renseignent sur la diversité des styles du jazz. Il est possible d'entendre puis de réentendre une musique *en train de se faire*<sup>4</sup> pour comprendre les différentes étapes de sa construction, à la manière des artifices de dessin sur les plans d'architecture. Les disques permettent alors une restitution « vivante » de la chose passée.

1 Pour une comparaison entre les notions de « communauté » et de « réseau », voir chapitre 6. 2.3.

2 Les improvisations d'un musicien se conjuguent également avec son style et son rythme de vie. Voir, par exemple, l'idiome *bebop* et la vie du saxophoniste Charlie Parker dans le cadre théorique de la recherche [Chapitre 3. 2.3.2.].

3 Voir la revue littérature du cadre théorique au sujet des musicologues ayant travaillé sur ce mode de transmission particulier [Chapitre 3. 1.1.].

4 La série des JATP (*Jazz at the Philharmonic*) produit par Norman Granz est représentative des concerts mettant en scène la confrontation entre différentes générations du jazz, par exemple : Parker et Lester Young, JATP-Carnegie Hall 1949, *Bird and Pres*, Verve MGV 8230, *Various Artists - The Anatomy Of Improvisation*.

L'époque contemporaine est, quant à elle, caractérisée par une avalanche d'enregistrements sonores passés et présents, mêlés aux succédanés ou aux récupérations stylistiques. Leur classification s'avère délicate, tant la masse des données se présente sous une forme non hiérarchisée. Pour cette raison, le contexte général ne peut être épuisé mais seulement amorcé. Il existe néanmoins un point commun parmi toutes ces données : une large majorité des genres musicaux actuels est indissociablement liée à la reproductibilité technique. L'accroissement exponentiel de la production musicale est induit par les techniques de reproduction numérique et démultiplié par elles. Si les techniques numériques sont omniprésentes, elles concernent prioritairement les procédés de diffusion et d'écoute. De plus, l'électronique se dissimule davantage dans la chaîne de production d'un disque qu'elle ne se fait entendre dans le contenu musical lui-même<sup>5</sup>.

Depuis l'apparition de l'informatique personnelle, le nombre d'amateurs utilisant des logiciels musicaux ne cesse également de se développer. Dorénavant, chacun a la possibilité de laisser une trace sonore sur Internet dans l'espoir de se faire connaître ou pour exister, tout simplement. Cela ne veut pas dire que la reconnaissance soit immédiate ou systématique. Au contraire, compte tenu de la quantité d'information, Internet risque fort de devenir une voie sans issue pour nombre d'artistes musiciens. Bien que la mémoire numérique conserve l'intégralité des passages sur la toile, la trace d'un internaute peut, de surcroît, disparaître rapidement à la vue des autres. Il faut donc bien distinguer les productions musicales de groupes plutôt confidentiels<sup>6</sup> de celles des célébrités mondiales qui atteignent parfois plusieurs milliards de vues. En 2004, Nicolas Donin et Bernard Stiegler ont remémoré les prémices de cet engouement pour les pratiques amateurs audionumériques et leur relation avec les industries dites « culturelles ».

Dès les années 1980, la société Atari y avait vu un nouveau marché. « Le public » voudrait n'être pas seulement un réceptacle : il voudrait « participer pour sentir ». Avec les premières plateformes micro-informatiques se développe la *house music*, et avec la norme midi apparaît le *home studio*, accessible aux professionnels comme à ce nouveau genre d'amateurs, qui seraient en France un million. Il y a donc *invasion industrielle de la musique* en plusieurs sens : élargissement organologique soutenu par les révolutions industrielles ; invasion, à échelle industrielle, de la musique dans la vie quotidienne ; investissement de la musique par les industries culturelles. [Donin & Stiegler, 2004, 14].

5 Jozef Dumoulin, pianiste usant de l'électronique, fait la remarque suivante : « Beaucoup de disques dit "acoustiques" font énormément appel à l'informatique, aux *overdubs* et autres procédés de montage. (...). L'ordinateur intervient bien davantage dans certains enregistrements où on ne l'entend pas que dans d'autres où on l'entend ». Entretien avec Jozef Dumoulin par Laurent Poinet. (2009). Jozef Dumoulin - Rencontre. Repéré le 8 avril 2016 à <http://www.citizenjazz.com/Jozef-Dumoulin-Rencontre-2009.html>.

6 Le collectif *The Shape of The Non-Jazz to Come* est significatif à ce titre. Outre le clin d'œil au disque de Ornette Coleman paru en 1959 (*The Shape of Jazz to Come*), ce collectif, sans salle de concert fixe, permet à des musiciens peu connus, quelquefois en électronique, de jouer dans diverses structures de la région parisienne. Le Non\_Jazz. (2016). Site du collectif. Repéré le 8 avril 2016 à <http://nnjzz.tumblr.com/>.

En 2003, les multi-instrumentistes Joseph Jarman et Roscoe Mitchell, tous deux issus de la formation *Art Ensemble of Chicago*, prévoyaient que l'artiste du XXI<sup>ème</sup> siècle serait un « super-artiste » [Secteur Jazz, 2003, 2]. D'après eux, celui-ci allait se diversifier dans les arts tout en approfondissant chacune des disciplines investies. L'enthousiasme du début du siècle trahit l'espoir d'un renouveau artistique accouchant de personnalités fortes, mais le recul nous oblige à penser une réalité moins généreuse. Le jazz est, par exemple, un art issu d'une multitude de pratiques musicales ayant vécues entre les XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles à différents endroits des Etats-Unis<sup>7</sup>. Et même s'il existe aujourd'hui une grande quantité de musiques composites, la comparaison entre ce modèle historique et la période actuelle ne peut être soutenue, car rien ne dit qu'une esthétique particulière émergera de ce vaste ensemble. Nous nous fourvoyons si nous pensons découvrir un art nouveau à l'aune des critères et des références du passé. La notion de « nouveauté » étant elle-même galvaudée, il est impossible de connaître à l'avance ce qui n'a pas encore été, d'autant plus que la période contemporaine se caractérise par une absence de direction claire.

Dans un premier temps, nous préférons étudier la pratique musicale elle-même. Et dans un deuxième temps seulement, nous essayerons de comprendre quelles relations se mettent en place entre les musiciens. Pour cela, nous devons nous intéresser aux passages d'un style musical à un autre et aux liens qui unissent deux personnes ou plus, afin de prendre en compte l'éclectisme des pratiques de la période contemporaine. À l'inverse, les plateformes Internet favorisent le plébiscite par un système de comptage du nombre de vues au détriment de la diversité réelle des musiques. Malgré l'immensité de l'offre, la liberté de choix s'avère plutôt réduite pour le consommateur, car l'un des problèmes majeurs du numérique provient justement de l'abondance qu'il engendre. Parmi les innombrables questions que suscite cette technique, le sociologue Philippe Le Guern en choisi une, plus pertinente que d'autres, selon nous.

Or, la question, en régime numérique, est de savoir comment trouver des œuvres dont vous ignorez que vous les ignorez. De ce point de vue, l'indexabilité des œuvres, la pertinence des signaux informationnels et les communautés de réseaux sont devenus des éléments prépondérants pour trouver sa voie dans un tel monde d'abondance. [Le Guern, 2012, 47].

Pour user d'une métaphore empruntée au domaine acoustique : la saturation du son est par définition une perte de dynamique. La multitude des données sonores

<sup>7</sup> Nous évoquons ici la préhistoire de cet art avant même l'apparition du vocable « jazz », à l'époque de l'orchestre de Buddy Bolden, par exemple. Dans l'ouvrage *Free Jazz/Black Power*, Philippe Carles et Jean-Louis Comolli consacrent une partie à « la musique noire avant le jazz » (Paris : « Folio », Gallimard, 2000 [1971]). Dans cette partie, chaque entrée correspond à une section : musiques africaines en Amérique, *work songs*, réminiscences africaines, chants religieux, blues, ballades, *dirty dozens*, tentatives de « musiques sérieuses », *minstrels*, fanfares [Carles & Comolli, 1971, 118-149]. Par ailleurs, le clarinettiste Michel Portal utilise l'expression « pot pourri musical » au sujet de la genèse du jazz dans le film de Comolli et Francis Marmande, *Le concerto de Mozart*, INA, la Sept ARTE, WDR, 1997 (film documentaire).

empêche-t-elle la formation d'un savoir musical transmissible et est-elle un frein à l'effervescence et à l'émulation artistique ? Chercher à comprendre les raisons pour lesquelles nous en sommes arrivés là nous oblige, du même coup, à trouver des solutions pour sortir d'une telle situation. Il est sans doute trop tard pour se poser la question, le numérique étant désormais omniprésent dans nos vies. Dans ce cas, il ne s'agit pas tant de savoir pourquoi n'y a-t-il pas d'esthétique dominante, ni depuis quand, mais plutôt de comprendre comment arrive-t-on à *se repérer* dans le contexte actuel, sans cesse mouvant et prêtant à confusion<sup>8</sup>. Peut-il y avoir une pensée, une mémoire ou une cohérence dans les transformations en cours ? Est-il encore possible qu'un langage artistique apparaisse et qu'il parvienne à « faire groupe » ? Finalement, une aventure collective peut-elle encore être vécue de nos jours et sous quelle forme ?

La question véritable qui se pose est celle du « nous », c'est-à-dire de la constitution d'une sensibilité, du lieu, de l'accomplissement du temps. [p. 151]. (...). Ce complexe, technopolitique, informe des énoncés d'une mémoire aujourd'hui mondiale, d'une communauté déterritorialisée constituée de communautés technologiques et éphémères, dont les supports sont des réseaux de transmission. Bien que soient mises en place des technologies dites « interactives », cette situation dans laquelle s'opposent les producteurs et les consommateurs de la mémoire dominera encore sans doute pour très longtemps. [Stiegler, 1986, 155].

Les pratiques musicales en question sont disséminées dans différents pays avec quelquefois des spécificités locales, mais il n'y pas, comme ce fut le cas autrefois, de capitale artistique mondiale, *là où il se passe quelque chose*. De plus, créer une taxinomie des genres musicaux risquerait de figer un ensemble mouvant aux trajectoires incertaines. La démarche improvisée semble alors convenir dans le cas d'une complexité croissante. L'improvisation doit être considérée ici comme une pratique exploratoire. Parce qu'elle se propose comme un système ouvert, elle ne tend pas à l'exhaustivité et évite de fixer une pratique dans une esthétique particulière. La pratique de l'improvisation « chemine », tel un fil directeur, dans l'immensité des productions musicales actuelles en se *nourrissant* des phénomènes musicaux ou extra-musicaux qui passent à sa portée.

Grâce aux revues et aux sites spécialisés qui permettent aux chercheurs de se renseigner sur l'actualité de la pratique artistique, nous allons pouvoir mieux cerner les musiques des pratiques étudiées, en France et à l'étranger. *Revue & Corrigée* est un trimestriel né en 1989 qui « aborde librement les musiques expérimentales, improvisée, écrite, électroacoustique, radiophonie, installation sonore, cinéma expérimental, danse contemporaine, performance, poésie sonore »<sup>9</sup>. *Improjazz* est un mensuel, basé à Blois

---

8 La question renvoie de manière implicite au concept de « postmodernité » que nous avons décidé d'abandonner car il prête lui-même à confusion. L'époque de la postmodernité se caractérise généralement par la fin des grandes idéologies ou réalisations (artistiques, humaines, politiques, etc.).

9 Page d'accueil de *Revue & Corrigée*. (2017). Repéré le 22 janvier 2017 à <http://www.revue-et-corrigees.net/>.

et fondé en 1993 par Philippe Renaud et Patrick Gentet<sup>10</sup>. La revue se spécialise dans les musiques improvisées issues du jazz, du free jazz et des musiques expérimentales. Elle traite et commente les sorties d'albums et les concerts dont l'information n'apparaît pas toujours dans les médias nationaux spécialisés en jazz. Le magazine *The Wire*, installé à Londres, recense mensuellement depuis mai 1982, toute l'actualité des musiques improvisées et expérimentales, acoustiques et électroniques, à travers le monde.

*Le son du grisli* est un site Internet né en 2000 à l'initiative de Guillaume Belhomme, musicien, écrivain, critique et éditeur vivant à Nantes. Le site rassemble une grande quantité d'articles sur les différents courants des musiques improvisées ainsi que des entretiens d'artistes<sup>11</sup>. *Lizières* est un centre de culture et de ressources fondé par l'artiste pluridisciplinaire Ramuntcho Matta, situé dans le domaine du château d'Epoux-Bézu qui accueille des artistes en résidence, toutes disciplines artistiques confondues. Il dispose, en outre, d'un studio d'enregistrement. L'association des amis de *Lizières* est à l'origine d'une revue périodique faisant une large place aux recherches dans le domaine de l'art expérimental et à l'histoire du free jazz en lien avec les musiques contemporaines.

Nous signalons à présent deux sources documentaires présentant chacune un caractère exceptionnel : *Discuts* et *Avatarium*. Au printemps 2011, une nouvelle revue, richement illustrée et sous-titrée « le magazine des manipulations sonores »<sup>12</sup>, naissait en France : *Discuts*, fondé par l'artiste sonore Alexis Malbert, alias Tapetronics. Cette revue saisonnière parle des pratiques sonores actuelles les plus hétéroclites en prenant résolument le parti pris de l'objet. Pour cela, *Discuts* adopte une démarche ludique dans la documentation des objets de production et de reproduction sonore du siècle dernier. Parallèlement au magazine, une émission de radio, *Archeotronics*, est spécifiquement dédiée à l'« archéologie » des manipulations sonores. Enfin, le festival de musique expérimentale *Avatarium*, qui se tient au musée de la mine à Saint-Etienne depuis 1999, publie gratuitement un journal-programme à chaque édition. Le journal regorge d'analyses, d'illustrations et de textes poétiques et mène une réflexion sur les questions contemporaines à travers le prisme des luttes sociales<sup>13</sup>.

## 1.2. Approche par procédé technique : l'échantillonnage

La musique électronique n'est pas en elle-même un genre musical, elle correspond aux procédés techniques utilisés par les artistes : la synthèse sonore, le traitement de signal et l'échantillonnage (*sampling*). Les styles sont, quant à eux, très

---

10 Page de présentation dans chaque numéro de la revue.

11 *Le son du grisli*. (2017). Repéré le 22 janvier 2017 à <http://grisli.canalblog.com/>.

12 *Discuts. Le magazine des manipulations sonores*, depuis le printemps 2011.

13 « Transmission » et « machination » sont les thèmes des éditions #14 (2013) et #15 (2014). Nous précisons également la publication d'un programme du cinéma Nova à Bruxelles. Il s'agit d'un unique numéro daté du mois d'avril 2004 concernant une rétrospective sur le cinéma et le free jazz avec les quelques recherches en électronique de ce mouvement musical. *Nova Cinéma*. (2017). Repéré le 22 janvier 2017 à <http://www.nova-cinema.org/prog/2004/71-free-jazz/>.

diversifiés (électroacoustique, acousmatique, house, expérimentale, electro-funk, etc.)<sup>14</sup>. Nous allons nous concentrer sur la pratique de l'échantillonnage car elle permet d'imbriquer différentes temporalités les unes dans les autres. En situation de performance, l'échantillonnage consiste à réemployer des extraits musicaux préenregistrés en les réinjectant dans le cours du jeu. Philippe Le Guern donne une description détaillée de la pratique instrumentale associée à l'échantillonnage<sup>15</sup>.

L'art du *sampling*, par exemple, est fondé sur une écoute très analytique des répertoires musicaux, afin d'isoler les éléments empruntables, selon des critères qui peuvent être rythmiques, mélodiques ou sonores, et il engage une forme d'acculturation intense et très complète aux styles musicaux. En ce sens, pour les plus érudits des utilisateurs du *sampling* (ou les DJ), on assiste à la constitution d'un savoir souvent encyclopédique, apte à décloisonner les répertoires ou à tisser des passerelles entre des familles esthétiques pourtant éloignées. [Le Guern, 2012, 34].

Avec l'arrivée de l'Internet public, la possibilité de réutiliser des œuvres préenregistrées confine en une sorte d'apoplexie. Par le transfert d'une quantité toujours plus grande de données immatérielles, le numérique suscite un effet paradoxal de fluidité et de saturation absolues<sup>16</sup>. Pour faire un montage intelligent de toutes les données qui l'assaillent et avec lesquelles il doit composer, un artiste pourrait avoir recours à un algorithme fabriquant des *ready made* musicaux à la manière de pièces de musique préconçues capables de « digérer » instantanément les informations reçues<sup>17</sup>. Un montage sonore est une forme de collage intuitif ou discursif composé de fragments

14 Les journées d'études *Musiques électroniques et sciences sociales* furent introduites de cette manière. Il a été question de définir ce qu'est la musique électronique. *Musiques électroniques et sciences sociales – Technologies, pratiques, discours*, les 25 et 26 juin 2015 à l'EHESS-Paris, organisé par Baptiste Bacot et Frédéric Trottier.

15 La pratique du *sampling* est un sujet très fréquent dans la littérature sur la musique. Nous donnons quelques unes des principales références concernant le *sampling* dans les musiques électroniques.

Cascone, Kim. « Aesthetics of Failure. "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music ». *Computer Music Journal*, 24:4 (MIT Press) (2002): 12-18.

Chang, Vanessa. « Records that play: the present past in sampling practice ». *Popular Music*, vol. 28, 2 (2009) : 143–159.

Davies, Hugh. « A History of Sampling ». *Organised Sound*, vol. 1, 1 (1996) : 3-11.

Harkins, Paul. « La transmission perdue et retrouvée. Le sampler comme outil de composition et de décontextualisation de l'enregistrement ». *Réseaux*, 172 (2012/2) : 92-118.

Kvifte, Tellef. « Digital Sampling and Analogue Aesthetics ». In *Aesthetics at Work*, édité par Arne Melberg. Oslo: Unipub, 2007.

Miller, Paul D. *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Porcello, Thomas. « The ethics of digital audio-sampling: engineers' discourse ». *Popular Music*, vol. 10, 1 (1991) : 69-84.

Rodgers, Tara. « On the process and aesthetics of sampling in electronic music production ». *Organised Sound*, vol. 8, 3 (2003) : 313–320.

16 Un des exemples les plus symptomatiques de compression sonore est une pièce du compositeur Johannes Kriedler, *Products Placement*, d'une durée de 34", composée de milliers d'échantillons. La pièce a été évoquée au colloque *Remonter/remixer/partager : technologies, esthétiques, politiques*.

17 Un colloque récent porta sur la question contemporaine du montage audiovisuel et le réemploi des sources à l'infini. Colloque international Max et Iris Stern 8, *Remonter/remixer/partager : technologies, esthétiques, politiques*, du 4 au 5 avril 2014, au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), Québec, Canada. Paul D. Miller (a.k.a. DJ Spooky *That Subliminal Kid*), intervenant dans le colloque, vint faire une présentation le 4 avril à l'Université de Montréal (UdeM).



propices à générer des associations probantes entre les sons. À partir de 1985, le compositeur et saxophoniste John Oswald poussa l'art du *sampling* à un point inégalé en réalisant une œuvre emblématique, *Plunderphonics*<sup>18</sup>, fruit d'un micro-échantillonnage de musiques pop et de variétés. Cette œuvre préfigure la pratique du *Mash-up* apparue au cours des années 2000 qui systématisa le recours au micro-échantillonnage auprès des musiciens amateurs. Les morceaux d'origines sont alors méconnaissables dans le flux perçu par l'auditeur comme si les emprunts s'étaient fluidifiés au fil du temps, des années 1980 à nos jours.

Dans les années 1980, John Zorn, un autre compositeur et saxophoniste, exerçait déjà une forte influence sur la scène des musiques expérimentales à New York. Dès cette époque, certaines de ses compositions voient se succéder les références les plus éparses sans lien immédiat les unes envers les autres (jazz, rock, heavy metal, bossa nova, etc.). La pratique développée par Zorn peut, selon nous, s'apparenter à une forme de *zapping* ou de « psittacisme » musical télescopant différents genres ou styles musicaux contemporains. Nous n'employons pas ce terme dans son acception pathologique, mais dans un sens stylistique de répétition frénétique<sup>19</sup>. Malgré les ruptures stylistiques et les incessants changements de rythmes, il était encore possible de distinguer les emprunts faits à d'autres musiques. Le terme « *zapping* » provient du domaine télévisuel avec l'outil de la télécommande. En passant d'une production à une autre en un très court laps de temps, le *zapping* est en réalité un montage audiovisuel anomique qui provoque un effet d'équivalence entre les différentes sources et l'avènement d'une atemporalité stylistique. En répondant à une diversité de productions croissante, le *zapping* entretient l'illusion de pouvoir goûter tout à la fois. En telle situation, l'esprit critique semble avoir du mal à s'exercer ou bien, celui-ci n'opère que par intermittence.

Pour mieux expliquer la notion de « fluidification » des emprunts musicaux, nous suggérons l'exemple de l'artiste Erick d'Orion<sup>20</sup>, vivant et travaillant à Québec, commissaire aux installations sonores du FIMAV<sup>21</sup>. Il exprime à sa manière la situation contemporaine telle qu'il l'a vécu. Dans les années 1990, d'Orion anima en collaboration sur *Sekoya Radio*, une émission hebdomadaire de 22 heures à minuit

18 Les *Plunderphonics* s'accompagnent d'un texte qui pose la question du droit d'auteur dans la pratique de l'échantillonnage. John Oswald plaide en faveur de la réutilisation des musiques préexistantes à des fins artistiques. « Plunderphonics or Audio Piracy as a Compositional Prerogative ». Allocution prononcée à la *Wired Society Electro-Acoustic* à Toronto, Canada. (1985). *eContact!* 16.4 (2014). Site de *eContact!* Repéré le 21 février 2016 à <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>. Merci à Nicolas Bernier pour nous avoir indiqué l'existence de ce document.

19 Le psittacisme est le fait de répéter machinalement un texte sans en comprendre le sens. Dans le cas de John Zorn, il s'agit, en quelque sorte, d'une « digestion » boulimique des savoirs musicaux du XX<sup>ème</sup> siècle. Voir à ce sujet l'exemple d'un concert donné par Zorn en 1988, une des rares apparitions télévisuelles du saxophoniste : « Night Music » (« Sunday Night ») show, season 1, episode 7, NBC channel. Avec David Sanborn : saxophone alto ; Marcus Miller : basse électrique ; Hiram Bullock : guitare ; Philippe Saisse : synthétiseur, *sampler* ; Omar Hakim : batterie.

20 Voir la page des liens du site personnel de Erick d'Orion qui réunit 435 autres sites appartenant tous au domaine des « cultures sonores » à travers le monde. Site d'Erick d'Orion. (2016). Lien. Repéré le 5 mai 2014 à <http://erickdorion.com/fr/liens/>. Nous parlons de ce musicien dans le contexte de l'enquête de terrain à Montréal [Chapitre 6. 1.].

21 Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville (depuis 1983).

intitulée *Napalm Jazz*. L'objectif de l'émission était de mélanger trois genres de musique différents en diffusant des morceaux à l'antenne : free jazz, rap et heavy metal. Une fois l'émission terminée, aux alentours de minuit, les animateurs avaient une grande liberté à l'antenne pour le programme de nuit. Ils commençaient alors à improviser aux microphones de la station en ayant à l'esprit les deux heures de musique précédentes. Ils comprirent progressivement qu'ils étaient en train de faire de l'art radiophonique. Au bout d'un certain nombre d'émissions, d'Orion raconte qu'il ne parvenait plus à faire la distinction entre les différents genres, ceci pour signifier les heures passées à écouter de la musique<sup>22</sup>. Une telle expérience évoque l'effet d'« enivrement » sonore qui préside à une déliquescence de la notion de « genre ». Les références se perdent en un seul continuum sonore, le flux des musiques entendues, qui rappelle l'expression de la musicologue Ivanka Stoïanova lorsqu'elle compare la musique des années 1980 à « une multiplicité hétérogène non-directionnelle » [Stoïanova, 1985, 23].

Parce qu'elles autorisent la tenue de plusieurs actions et temporalités simultanées, les techniques audionumériques sont *polychrones*. Le fait de pouvoir enregistrer avec une célérité décuplée est une des caractéristiques majeures de la période contemporaine. N'importe qui peut désormais *dupliquer* et *se dupliquer* lui-même en s'auto-enregistrant tout en inscrivant sa pratique dans un processus récursif. Même si un musicien ne s'enregistre pas, un autre peut le faire à sa place. Ensuite, les sons ou les images de la performance peuvent être réutilisés dans une autre performance<sup>23</sup>. Le contenu enregistré se retrouvera éventuellement sur le réseau Internet et ainsi de suite. Les productions actuelles sont donc plus que jamais tributaires des réalisations du passé<sup>24</sup>. L'artiste n'est-il pas devenu lui-même un « passeur » entre une antériorité accumulée et une réactualisation des données ? Cette fonction évoque le processus traditionnel lui-même inséparable de la notion de « collectivité »<sup>25</sup>. Cependant, il demeure un paradoxe : si un grand nombre d'artistes actuels se servent des travaux d'autrui ayant œuvré avant eux, en revanche, l'individuation de la pratique artistique ne semble jamais avoir été aussi forte.

La pratique de l'échantillonnage engendre un second paradoxe, celui de la place du corps musicien dans les musiques électroniques. Comment peut-on préserver l'aspect physique d'une performance scénique alors que les séquences sont

22 Discussion avec Erick d'Orion le 6 mars 2014 au Conservatoire de musique de la ville de Montréal.

23 Voir par exemple la performance de Araab Muzik en 2011 au Club Collab (Varsovie, Pologne). Le musicien joue sur un *sampler* tandis qu'un spectateur le filme avec un téléphone portable (micro-ordinateur). Il y a un effet de montage à l'intérieur du plan car nous voyons la performance à deux reprises : la vidéo en question et l'image des mains du *performer* à travers l'écran du téléphone. Les vidéos de la performance épousant chacune un point de vue différent se sont retrouvées l'une et l'autre sur Internet. Ce document illustre le principe de récursivité auquel sont soumises les pratiques musicales actuelles. Dans ce cas, le phénomène récursif est obtenu par la pratique du rééchantillonnage, corollaire de l'échantillonnage.

24 Simon Reynolds, critique musical ayant travaillé pour la revue *The Wire*, fait de cette condition la caractéristique même de l'époque actuelle, dépourvue, selon lui, de toute singularité réelle : « Les années 2000 ne sont pas les années 2000 : elles sont toutes les décennies précédentes à la fois, une simultanéité pop abolissant l'histoire tout en érodant l'essence même du présent en tant qu'époque pourvue d'une identité et d'un esprit qui lui sont propres. (...) » [Reynolds cité par Biagini, 2012, 322].

25 Pour une discussion sur la notion de « tradition », voir chapitre 6. 2.3.

généralement préenregistrées ou générées électroniquement ? Dans ce cas, l'effort humain est moindre par rapport aux instruments acoustiques. Ce paradoxe a été étudié par Yves Citton, professeur de littérature française à l'université de Grenoble<sup>26</sup>. L'auteur explique que la perfection à laquelle tendent les programmes informatiques, capables d'exécuter des pièces humainement injouables, perdent en contrepartie l'aspect proprement vivant de la musique de scène.

Il y aurait donc opposition entre, d'une part, le programme, et d'autre part, le geste humain. Est-il possible de réconcilier les deux ? L'exigence gestuelle ne doit pas exclure les machines du domaine de la performance, elle « [...] attend seulement de la programmation qu'elle déclenche des gestes humains dont la performance puisse excéder les pré-paramétrages. » [Citton, 2016, 250]. Notre très grande proximité avec les appareils techniques a considérablement « formaté » nos faits et gestes du quotidien, nous dit l'auteur. Ceux-ci deviennent également machinaux et répétitifs. Il serait donc illusoire de penser le geste humain comme une source de spontanéité intarissable et de l'opposer systématiquement à la programmation des ordinateurs. En observant le jeu des musiciens expérimentaux, Yves Citton invite plutôt à « déjouer l'automatisme des appareils » et nos propres automatismes corporels en s'aidant justement des outils qui les conditionnent [Citton, 2016, 255].

### 1.3. Approche organologique : multi-instrumentation électronique

De la même manière qu'il existe une incertitude concernant les genres musicaux et les multiples fusions apparues au cours des quarante dernières années, le terme « électronique » lui-même s'avère confus. Sur les pochettes de disques, ce terme générique est, la plupart du temps, employé indifféremment au pluriel ou au singulier pour désigner les instruments avec lesquels joue un musicien sans que soit précisé s'il s'agit d'outils analogiques ou numériques. Or, pour la grande majorité de la population, le numérique reste un ensemble d'outils techniques impénétrables quant à leur fonctionnement interne et ce, malgré une utilisation quotidienne. Pour reprendre une expression utilisée dans le domaine de la sociologie des sciences et des techniques, les outils sonores électroniques correspondent à des « boîtes noires » : nous ne savons pas ce qu'ils contiennent. Bruno Latour utilise cette expression pour parler des outils informatiques<sup>27</sup>. Selon lui, le mécanisme des « boîtes noires » est trop complexe pour être connu des simples utilisateurs. Ces derniers ne détiennent pas les savoirs que

26 Citton, Yves. « Portrait des zaziris en photographes – L'aventure jazzistique entre gestes et programme ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont. Paris : Outre Mesure, 2016, collection Contrepoints, 247-256.

27 Voir à ce sujet : Latour, Bruno. *La science en action*. Paris : La Découverte, 1989. Dans le même ordre d'idée, la compositrice Christina Kubisch a mis musicalement en évidence l'invisibilité et l'inaudibilité des techniques numériques au quotidien dans une œuvre intitulée *Five Electrical Walks*. En ville, les personnes traversent une multitude de champs électromagnétiques sans s'en apercevoir. L'œuvre de Kubisch consiste alors à se déplacer munit d'une paire d'écouteurs qui détecte les radiations électromagnétiques dissimulées dans l'environnement et arrivant de toutes parts directement dans le casque de l'auditeur [Christina Kubisch, *Inaudible/Invisible Five Electrical Walks*, Important Records, IMPREC167 (CD), 2007]. Merci à Julien Lachal pour la référence à Kubisch.

possèdent les concepteurs et les techniciens ayant conçu et fabriqué l'objet. Pourtant, les techniques numériques ne sont jamais idéologiquement neutres dans leur conception même et l'utilisation que la population en a n'est pas nécessairement voulue ni même anticipée par les concepteurs dont les intentions sont avant tout commerciales. Nous sommes d'accord avec Philippe Le Guern lorsqu'il résume la lutherie audionumérique et les outils informatiques en deux principales fonctions.

De fait, les instruments emblématiques de ce XXI<sup>ème</sup> siècle naissant semblent surtout tournés vers deux grandes fonctions : reproduire le réel pour en faire un élément d'une nouvelle inventivité – c'est la fonction du *sampler* – à base de citations, de décontextualisation et de reconfiguration. Ou émuler le réel, c'est-à-dire inventer des algorithmes capables de le simuler. Si ces deux orientations technologiques diffèrent sur le principe, elles semblent avoir toutes deux pour objectif principal la reproduction du réel et non l'invention de nouvelles sonorités. [Le Guern, 2012, 61].

L'objectif de cette recherche n'est pas d'étudier l'organologie électronique, mais bien d'observer et d'analyser ce que les musiciens en font car, l'utilisation se transformant par la pratique, elle devient un usage susceptible de posséder ses propres savoirs. Parler des différentes utilisations d'un seul et unique instrument ne rendra pas suffisamment compte de la multiplicité des outils électroniques actuels. Cependant, le phénomène d'abondance et la rapidité d'apparition des instruments audionumériques sur le marché pose un problème d'ordre méthodologique. La question se complique si l'on considère les logiciels informatiques comme des outils protéiformes aux nombreuses fonctionnalités. L'ordinateur est alors une « boîte à outils » et il est possible qu'un musicien fabrique lui-même ses propres instruments. Dans ce cas, il vaut mieux partir des personnes elles-mêmes et non des outils qu'elles manipulent. À ce propos, Yves Citton cite Vilém Flusser, un photographe expérimental :

Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif. [Flusser cité par Citton, 2016, 255].

En plus d'être une *tekhne*, l'invention et la fabrication de l'outil font alors partie d'un *poiésis*<sup>28</sup>. Il faut observer les multiples réhabilitations personnelles des outils et leur intégration dans l'acte musical lui-même<sup>29</sup>. De cette manière, nous commençons à percevoir plus distinctement certaines communautés de savoirs techniques qui comprennent éventuellement des artistes tels les adeptes du DIY (*Do It Yourself*), les *hackers* ou les tenants de la *Maker Culture*<sup>30</sup>.

28 Le *poiésis* est l'art de faire tandis que la *tekhne* est l'art de fabriquer. La *praxis* concerne l'action proprement dite.

29 L'exposition *Archipel* a consacré une partie des extraits sonores à l'« insolutherie », un néologisme élaboré à partir des mots « insolite » et « lutherie » [Archipel, 2010, 27].

30 Signification des termes : *Do It Yourself* : fait par soi-même ; *hacking* : détournement d'objets ou « bricolage » ; *Maker Culture* : la culture du faire (dans le sens de « fabriquer ») proche du DIY. Les trois termes concernent

## 2. Questions de recherche

### 2.1. Question générale et questions spécifiques

Quels usages un artiste sonore fait-il des outils électroniques, audioanalogiques et audionumériques, dans sa pratique musicale improvisée et quelle relation entretient-il aux sources sonores électroniques ?

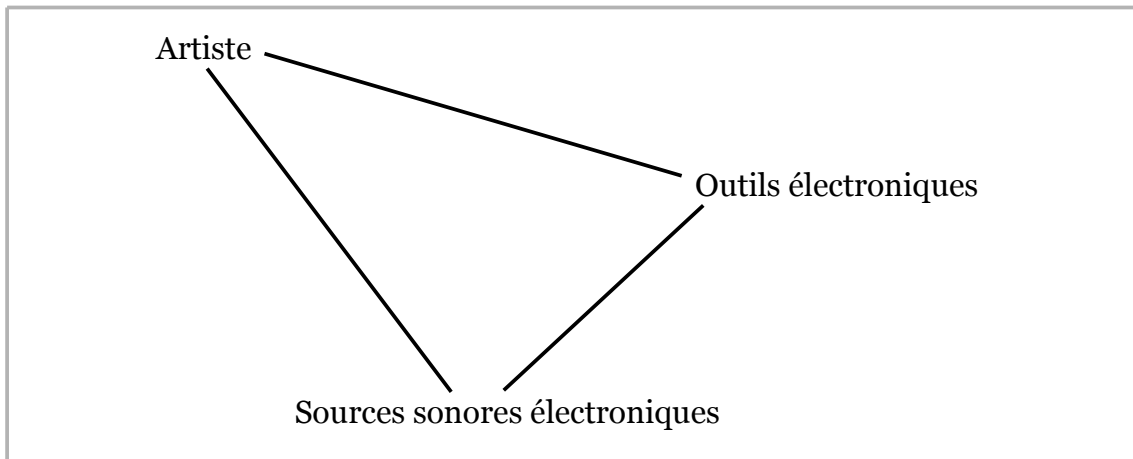


Schéma n°1 : relation tripartite entre un artiste, les outils et les sources sonores électroniques.

Philippe Michel propose un modèle théorique en trois temps illustrant le processus poétique du jazz à travers la relation musicien/médium [Michel, 2008, 296]. Ce modèle peut servir d'appui pour expliquer la manière dont se construisent différents types d'improvisations contemporaines<sup>31</sup>. Il sera longuement exposé dans le cadre théorique de la recherche. Nous utilisons l'appellation « outils sonores » plutôt que celle d'« instrument » car il peut s'agir de n'importe quel objet producteur de son.

- |                      |   |  |
|----------------------|---|--|
| Jeu<br>(solitaire)   | } | <p>1. <i>Étape de préparation/expérimentation</i> : comment le musicien opère-t-il un choix parmi les nombreuses sources d'inspiration, les outils électroniques existants et les multiples fonctionnalités qu'ils offrent ?</p>   |
| Trace<br>(collectif) | } | <p>2. <i>Étape de la performance</i> : comment le corps se manifeste-t-il lorsqu'un musicien improvise à l'aide d'outils sonores électroniques, et lorsque deux musiciens interagissent entre eux en situation de performance ?</p> <p>3. <i>Étape de la trace</i> : comment une transmission collective des savoirs techniques et musicaux peut-elle avoir lieu dans le domaine des pratiques improvisées avec des outils sonores électroniques ?</p> |

les techniques analogiques et numériques.

31 Voir chapitre 3. 2.1.

Les trois étapes du processus correspondent au passé, au présent et au devenir d'une pratique improvisée. Cette dissociation temporelle ne doit pas faire oublier que toutes les étapes sont agglutinées entre elles et tributaires les unes des autres. Les étapes 1 et 2 appartiennent au temps du jeu : la première concerne l'exploration et la préparation en solitaire, la seconde concerne la performance solitaire ou collaborative. Les étapes 2 et 3 appartiennent au temps de la trace enregistrée qui implique la présence de plusieurs acteurs : premièrement, les savoirs musicaux peuvent se transmettre entre pairs au cours de la performance ; deuxièmement, la transmission peut être différée dans le temps si la performance fait l'objet d'un enregistrement sonore ou audiovisuel. Auquel cas, une autre personne est susceptible d'écouter cet enregistrement et de le reprendre afin d'alimenter sa propre pratique. Enfin, le modèle théorique proposé est-il viable dans le cas d'une improvisation avec des outils sonores électroniques, doit-on le modifier ou faut-il repenser l'intégralité du processus ?

## **2.2. Spécification du type d'improvisation**

### *2.2.1. Improvisation/exploration et improvisation/performance*

Nous allons définir la notion d'« improvisation » propre au contexte de la recherche. En l'absence de notation musicale et avec l'utilisation des outils électroniques, l'improvisation est désormais un moyen privilégié pour faire de la musique chez un grand nombre de musiciens, professionnels ou amateurs. Chez certains, ce moyen est même utilisé de façon inconsciente. Cependant, l'improvisation n'est pas l'apanage de toutes les musiques de la période contemporaine qui n'utiliseraient pas la notation musicale, elle n'est donc pas synonyme de non-écriture. Dans le rock, par exemple, bien que la musique ne s'écrive généralement pas, le texte est néanmoins fixé à l'avance. Si un musicien travaille uniquement à l'oreille lorsqu'il compose, il peut toujours rejouer le morceau à l'identique. La méthode du *play-back* suppose également la présence d'un support enregistré au moment du concert. Dans ce dernier cas, il n'y a ni partition, ni improvisation. En contexte expérimental, la tradition la plus proche des musiques étudiées est celle de l'improvisation dite « libre », à la différence près que les pratiques actuelles ne revendiquent pas nécessairement le terme « improvisation » comme le firent les musiciens des années 1970. De plus, cette filiation n'est pas reconnue de la même manière par tous les artistes car il s'agit d'une source d'inspiration plus ou moins consciente chez les musiciens rencontrés.

Avant d'entamer la partie, nous tenons à préciser un ouvrage de référence et les travaux universitaires les plus récents concernant l'improvisation libre. Nous n'allons pas dresser un état de l'art, car la recherche ne porte pas directement sur ce sujet. L'ouvrage le plus connu est celui du guitariste Derek Bailey qui mêle aux entretiens amicaux avec d'autres musiciens, les considérations personnelles de l'artiste sur la pratique de l'improvisation dans la musique à travers les âges et les différentes aires

géographiques<sup>32</sup>. Depuis une dizaine d'années, l'improvisation libre a fait l'objet de deux thèses. La première est celle de Jocelyn Bonnerave qui a mené une enquête ethnologique auprès des musiciens Bernard Lubat, Joëlle Léandre et Fred Frith<sup>33</sup>. La seconde thèse est celle de Clément Canonne<sup>34</sup>. Il s'agit d'une étude musicologique sur la pratique actuelle de l'improvisation collective libre. L'auteur cherche à déceler les points focaux qui permettent aux musiciens de se coordonner entre eux lorsqu'ils improvisent. Or, comme le précise Canonne, il n'y a pas, en improvisation libre, de pré-engagement de la part des musiciens envers un idiome précis. Bien qu'il y ait une réserve d'éléments formels réutilisables par les improvisateurs, il n'existe pas, dans la pratique, de référent ou de format sous-jacent. Canonne précise également un fait important et que nous reprendrons : le rôle tactique du musicien peut se modifier en temps réel. En situation de performance improvisée libre, les dispositions techniques d'un instrumentiste consistent alors à faire un tri sur le moment parmi toutes les possibilités qui s'offrent à lui afin de ne retenir que les occasions les plus favorables.

Tout d'abord, nous commençons par énoncer quelques généralités au sujet de l'improvisation musicale. L'étymologie du terme « improvisation » vient de l'italien *improvvisare* (1547), qui signifie littéralement une action non préparée<sup>35</sup>. La première acception du terme est surtout employée pour désigner l'art oratoire ou la souplesse rhétorique d'un tribun. Cependant, peut-on improviser *ex nihilo* ou l'improvisation doit-elle être préparée *a minima* pour pouvoir exister ? Dans ce cas, si une improvisation est préparée, n'est-elle pas qu'une illusion de non-préparation ? En réalité, l'improvisation est un phénomène plus complexe. Premièrement, un musicien se prépare à improviser plus qu'il ne prépare son improvisation. Deuxièmement, il ne peut y avoir d'indéterminisme ni de déterminisme absolu en musique, tout dépend du point de vue que nous adoptons pour l'étudier. Historiquement, l'improvisation se met à exister à partir du moment où l'on décide qu'il existe des pièces dont le contenu musical sera fixé par une notation graphique. Ce que nous appelons généralement « improvisation » est en réalité une pièce de musique plus ou moins indéterminée contenant des aspects que le musicien a déjà joués ou répétés en d'autres occasions.

32 Bailey, Derek. *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure, 1999. Il s'agit de l'édition française, le texte original en anglais fut publié en 1993. L'auteur évoque l'improvisation dans les musiques et pratiques suivantes : musique indienne, flamenco, baroque, orgue, jazz, rock, improvisation libre.

33 Bonnerave, Jocelyn. *Donner à voir et faire entendre : Jazz et « musique improvisée »*. Pour une anthropologie de la performance musicale. Soutenue à l'EHESS à Paris, le 8 décembre 2008 (Thèse d'anthropologie sociale et d'ethnologie).

34 Canonne, Clément. *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique. Analyses. Expérimentations*. Soutenue à l'Université Jean Monnet à Saint-Étienne, le 22 novembre 2010 (Thèse de musicologie). Canonne a également donné une conférence sur le sujet de l'improvisation libre avec le physicien Nicolas Garnier : *A Model for Collective Free Improvisation*, le 13 avril 2012 à l'ENS Lyon (Ecole Normale Supérieure). La conférence fut accompagnée d'un article en anglais. Nous reviendrons sur d'autres articles de Canonne dans l'état de l'art de la recherche [Chapitre 2. 3.2.2.].

35 L'étymologie et l'histoire du terme sont les suivantes : en 1642, l'improvisation signifie « chanter ou composer sans préparation ». Le mot est emprunté à l'italien « *improvvisare* » utilisé depuis 1547, dérivé de « *improvviso* », « qui arrive de manière imprévue », emprunté au latin « *imprōvisus* » composé de *in-* et de *prōvisus*, participe passé de « *prōvidēre* », « prévoir » [CNRTL. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2016). Repéré le 5 avril 2016 à <http://www.cnrtl.fr/etymologie/improviser>].

Avant l'étape de la performance, à laquelle les spectateurs assistent, il y a celle de l'*exploration* et de la *préparation* réunies. La phase d'exploration de l'outil est une période durant laquelle les savoirs techniques sont en train de se former. L'exploration sous-entend qu'il n'y a pas encore de préparation réelle. De fait, il s'agit déjà d'une improvisation. Cette improvisation finit par acquérir une forme de maîtrise sans cesser d'être un entraînement pour autant. Durant l'étape d'apprentissage, l'improvisation est donc une activité qui comprend, à la fois, une part de non-préparation et de préparation. Ensuite, au cours de la performance, le musicien parvient à jouer sans préparation en s'aidant de ce qu'il a appris au préalable. Autant l'improvisation en situation de performance comprend une part de déterminisme avec la préparation antérieure, autant la composition musicale suppose à son tour une part d'indéterminisme<sup>36</sup>. Par exemple, la partition ne prend pas en compte la dimension corporelle de la musique, la position, les gestes de l'instrumentiste ou sa respiration, ni l'espace physique de la pièce où elle a lieu avec les impondérables qui peuvent survenir au cours de l'exécution du morceau. Tout ce qui va se jouer n'est donc pas écrit d'avance. Ce sont principalement les instrumentistes, et non les compositeurs, qui s'intéressent à la question du corps dans les musiques écrites car ce sont justement eux qui exécutent les œuvres du répertoire.

L'improvisation ne se limite alors pas au seul fait d'improviser. Il existe dans le travail de l'improvisateur une part substantielle de savoirs et d'habitudes acquises au fur et à mesure que l'expérience s'accumule. Pourtant, il ne s'agit en aucun cas d'un savoir figé que l'on retrouverait à l'identique d'une fois sur l'autre. L'art de l'improvisation consiste précisément à mettre ce savoir en question, à chaque exécution. La pratique d'un tel art est principalement affaire de non préparation et d'anticipation. D'une part, les savoirs de l'instrumentiste consistent justement à ne pas tout prévoir, d'autre part, sa préparation repose sur sa capacité à faire face à des situations inconnues. Il y a donc une part d'ignorance dans les savoirs de l'improvisateur. Ne sachant pas exactement ce qui va suivre, il accepte de se mettre en difficulté. Nous étudierons donc l'improvisation d'un point de vue indéterministe.

---

36 Dans son ouvrage *une musique en train de se faire*, Pascal Dusapin reconnaît que l'acte de « composer » équivaut à une série de manipulations : « tisser, déformer, tramer, entrelacer, altérer, dégrader, substituer, corrompre, assembler, tresser, combiner (...) » [Dusapin, 2009, 17]. Dès l'avant-propos, Dusapin avoue la difficulté qu'il eut à dire et à écrire sur « ça, cette chose là en train de se faire » [Dusapin, 2009, 8]. L'enregistrement et l'écriture correspondent à deux formes différentes de préservation de l'œuvre musicale. Avec l'apparition des techniques de reproduction sonore, il est à noter que la fonction du compositeur n'est plus équivalente à celle qui prévalait au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit, pour ainsi dire, d'un autre métier. La question de la préservation de l'œuvre est très présente dans le domaine de la composition avec traitement électronique. À l'avenir, la partition ne suffira plus à restituer les œuvres sous forme de notes dans le respect des intentions du compositeur comme elle le fit jusqu'à présent grâce à une organologie relativement stable dans le temps. Premièrement, les œuvres composées actuelles utilisent de plus en plus l'électronique, or le système de classification organologique ne répond plus à cette situation (classification Hornbostel-Sachs). Deuxièmement, il ne s'agit plus de restituer des hauteurs mais de retranscrire des sons non encore hiérarchisés. Troisièmement, la précarité des supports numériques menace la préservation des œuvres si celles-ci ne peuvent être retranscrites autrement que par une représentation graphique du son. La lutherie numérique évolue elle aussi au gré des transformations techniques.



La plupart du temps, le musicien sait où il va et ce qu'il est en train de faire, mais, quoi qu'il en soit, il ne peut prévoir dans quel ordre ni de quelle façon s'enchaîneront précisément les idées musicales, celles-ci arriveront uniquement au moment de jouer. Cela ne veut pas dire qu'une improvisation soit forcément inattendue ou surprenante. L'écoute permet quelquefois d'anticiper ce qui peut éventuellement se produire dans la seconde qui suit. En contexte tonal, par exemple, nous pouvons plus facilement pressentir la suite de l'énoncé musical ou nous attendre à un certain type d'improvisation. Dans ce cas, l'anticipation ou l'habitude chez le musicien et l'auditeur peuvent prendre le dessus sur l'imprédictibilité elle-même. Bien qu'une improvisation s'appuie nécessairement sur des savoirs préalables, et même si elle peut sembler ennuyeuse ou prévisible par manque d'inspiration du musicien, elle ne pourra en aucun cas être reproduite à l'identique, sa construction précise ne faisant pas l'objet d'une préparation. Nous parlons ici de l'imprédictibilité du moment où l'on joue, non des savoirs préalables sur lequel s'appuie le musicien pour jouer. Pour bien saisir la différence, nous allons commenter un extrait d'un essai déjà ancien<sup>37</sup>. Cet exemple nous permettra de mieux expliquer la mécompréhension qui subsiste au sujet de l'improvisation musicale.

Le musicologue Carl Dahlhaus commence par dire : « un moment que nous associons spontanément avec l'idée d'improvisation : celui de la spontanéité et de la non répétition, de l'assujettissement à une situation qui ne revient plus », et signale fort justement que « les improvisations qu'on répète cessent d'être par ce fait des improvisations » [Dahlhaus, 2004 (1973), 194]. Pourtant, l'auteur juge nécessaire de préciser que « l'improvisation repose presque toujours pour une large part sur des formules toutes faites, sur des artifices et des modèles » [Dahlhaus, 2004 (1973), 194]. En réalité, la difficulté vient probablement que l'on considère, à tort, l'improvisation comme une source de surprise permanente. On demande implicitement beaucoup à l'improvisation en la renvoyant, même lorsqu'on la critique, à son caractère idéal. Et si l'improvisation ne parvient pas à nous surprendre, celle-ci ne serait alors qu'un réservoir de formules prédéterminées. Or, la non-répétition n'implique pas systématiquement le fait d'être étonné. Une musique écrite peut s'avérer bien plus surprenante qu'une improvisation peu inspirée. Dans ce cas, l'improvisateur use de formules constituées à l'avance sans jamais pourtant les remettre exactement à la même place, les savoirs étant réactivés à chaque instant.

L'improvisation que nous étudions est bien celle qui provoque des moments de surprise dans le cours de la musique, une notion peu commode à définir. C'est donc *intentionnellement* que nous choisissons de souligner le caractère imprévisible de l'improvisation. Cependant, nous répétons que toute improvisation demeure en partie préparée par les savoirs qu'elle sollicite. Par ailleurs, l'imprévu n'est pas obligatoirement une source de surprise. C'est le moment du jeu qui intéresse prioritairement notre recherche sachant que la préparation est, pour un musicien, déjà

<sup>37</sup> Dahlhaus, Carl. « Composition et improvisation ». In *Essais sur la nouvelle musique*, édité par C. Dahlhaus. Genève : Contrechamps, 2004 [1973], 191-199

de l'improvisation. L'improvisation libre s'est justement fait le parangon de cette manière de faire et de concevoir le jeu. Dans ce cas, le musicien cherchera à susciter la surprise chez l'auditeur, bien plus que dans tout autre musique. Il ne se contentera pas de l'attendre. Pour illustrer ce fait, il est préférable de donner un exemple concret du travail de l'improvisateur au moment où il se produit sur scène.

### 2.2.2. Deux exemples acoustiques de performance en improvisation libre

Le courant de l'improvisation libre constitue le point de départ de la recherche. Il permet d'établir quelques repères esthétiques par rapport aux musiques et aux musiciens que nous avons étudié durant l'enquête à Montréal. Cette improvisation n'est pas un genre de musique, mais un art et une pratique qui met à l'honneur la capacité de réaction des musiciens. Pour ne pas apposer une définition trop générale ou restrictive à son sujet, nous choisissons d'analyser deux exemples musicaux représentatifs, issus d'un concert donné le 21 février 2012 dans la salle des Instants Chavirés à Montreuil<sup>38</sup>. Les deux exemples sont d'une durée de 2'20" chacun<sup>39</sup>. Jean-Noël Cognard, le batteur et percussionniste de la formation, a rassemblé pour l'occasion trois musiciens reconnus en improvisation libre<sup>40</sup>. Il s'agit de Barry Guy<sup>41</sup>, Johannes Bauer<sup>42</sup> et Konrad

38 L'association *Muzziques* (loi 1901) fondée en 1988 s'occupe des activités des Instants Chavirés (7, rue Richard Lenoir, 93100 Montreuil, France). La salle du même nom est le siège social de l'association. Depuis 1991, la salle des Instants Chavirés a pour objectif d'aider à la diffusion des musiques improvisées par l'organisation de concerts, de festivals, d'expositions et de résidences artistiques, « un lieu pensé comme un laboratoire des musiques improvisées » [Plaquette de présentation de l'association en octobre 2011].

39 🎵 Voir les extraits des performances [**dossier Contexte et problématique, extraits n° 1 et 2**].

40 Un disque a été édité rassemblant une session d'enregistrement et le concert aux Instants Chavirés. Bauer, Bauer, Guy, Cognard. *Brigantin, la fièvre de l'indépendance*, 3LP enregistré en 2012, studio & public, Bloc Thyristors 0110/20/30. Jean-Noël Cognard est à l'initiative de nombreuses rencontres musicales, « Avec son label Bloc Thyristors, [Cognard] réalise ses rêves en tentant le croisement des genres au profit de la musique [avec] Conny et Johannes Bauer, Barry Guy, Jac Berrocal, Dan Warburton, Keith Tippett, Michel Pilz, Paul Rodgers, Itaru Oki, Benjamin Duboc, Kasper T. Toeplitz ». Site Tracelab musiques/poésie/Interacts. (2017). Présentation des disques Bloc Thyristors. Repéré le 7 février 2017 à <http://tracelab.com/jean-noel-cognard/>.

41 Barry Guy est né en 1947. Il est un contrebassiste et compositeur : « One of the premier bass players in free improvisation who has consistently and considerably extended the range of the instruments. Has really to be seen in person to appreciate the visual spectacle associated with producing the music and also to better understand some of the sound production methods. Has long-term experience both in this field and in baroque music. Formed London Jazz Composers' Orchestra (...). Part of Parker/Guy/Lytton trio as well as recording extensively in an extremely wide number of situations. Runs Maya Records ». *European Free Improvisation Pages*. (2017). Fiche B. Guy. Repéré le 3 février 2017 à <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mguy.html>. Ses principaux disques sont : « *Ode* (Incus 1972 and re-released on Intakt 1996), *Stringer* (FMP 1980), *Polyhymnia* on Zurich Concerts (Intakt 1988), *Harmos* (Intakt 1989), *Double Trouble* (Intakt 1990), *Theoria* (Intakt 1992) (...) *Three Pieces for Orchestra* (Intakt 1997) and *Radio Rondo* (Intakt 2009) ». Mayarecordings. (2017). Repéré le 4 février 2017 à <http://www.mayarecordings.com/biographies/barry/>.

42 Johannes (Hannes) Bauer est né en 1954, décédé en 2016. Il est le frère de Konrad Bauer. Il est tromboniste et compositeur (free jazz, musiques improvisées). J. Bauer commence à étudier le trombone en 1963. De 1971 à 1977, il suit une formation en musique (école de musique, Berlin-Est). En 1972, il est membre du Manfred Schulze Bläser Quintett. En 1979, il s'installe définitivement à Berlin et devient tromboniste pour les musiques improvisées. En 1980, il joue pour la première fois avec Peter Brötzmann. En 1981, il fonde la formation DOPPELMOPPEL avec son frère, ainsi que Uwe Kropinski et Helmut Joe Sachse. Il a également joué, entre autre, avec les musiciens suivants : Alan Silva, Roger Turner, Thomas Lehn, Jon Rose, Fred van Hove, Ken Vandermark, Tony Oxley, Globe Unity Orchestra, John Edwards, Joe McPhee, Paul Lovens, Keith Tippett, Radu Malfati, etc. Site personnel de J. Bauer. (2017). Repéré le 4 février 2017 à <http://johannes-bauer.net/en/bio/>.

Bauer<sup>43</sup>. Les analyses tenteront de mettre en évidence les différentes techniques employées et les mouvements corporels qu'elles induisent pour faire face à des situations non prévisibles (1. Présentation, 2. Description, 3. Analyse). Des entretiens ont également été réalisés avec Cognard à des fins de confirmation, puis avec des musiciens extérieurs dans le but de diversifier les angles d'approches analytiques.

#### A. Extrait d'un solo de Barry Guy

1. Le premier exemple est un extrait du solo de Barry Guy lors du premier set aux alentours de 22h dans la salle des Instants Chavirés. Le musicien joue sur une contrebasse possédant une ergonomie particulière car celle-ci est très légère comparée aux contrebasses classiques. Divers objets (tiges en fer, mailloches) sont disposés sur une table à droite du musicien au niveau de sa hanche. Il peut l'atteindre en étirant simplement le bras. La contrebasse n'est pas préparée. Par contre, les objets à disposition du musicien montrent que la contrebasse va faire l'objet d'un détournement par rapport à une utilisation habituelle (pizzicato ou archet). Le cadrage de la scène est un plan italien, coupé en dessous de l'articulation des genoux du musicien. Le plan consiste à voir de manière rapprochée le contrebassiste dans ses faits et gestes tout en prenant en compte la distance qui le sépare de la petite table. Pour filmer, nous ne devons pas être trop près du lieu de l'action, ni trop éloigné non plus. Le principal élément de la pièce est une tige en fer avec laquelle le musicien va improviser une partie de son solo.

2. *0'07"* : Barry Guy joue en pizzicati et attrape la tige en fer posée sur la table.  
*\*0'10"* : Guy introduit la tige entre les cordes, perpendiculairement à elles. La tige coupe la hauteur du son. Le changement produit des sonorités aléatoires indépendamment de la volonté du musicien qui continue à jouer en pizzicati sur le manche provoquant ainsi un déplacement de la tige. Celle-ci se met alors à la verticale des cordes, le son commence à grésiller. Il s'agit d'une première mise en difficulté.  
*0'33"* : Guy relance la tige en imprimant sur elle une secousse, puis il attend.  
*0'42"* : Guy prend la première mailloche.  
*0'43"* : Guy émet des sonorités de percussions à l'intersection de la tige et des cordes. Il lâche inopinément la première mailloche. Celle-ci tombe à terre.

---

43 Konrad (Conny) Bauer est né en 1943. Il est le frère aîné de Johannes Bauer, également tromboniste de free jazz et de musiques improvisées : « began to play guitar at 16 after his family had moved to the Thuringian town of Sonneberg in 1957. In various amateur dance bands he went on to also play trumpet, alto saxophone, drums and bass guitar, as well as singing, performing then current Schlager tunes. His first formal tuition came in 1962 under Hans Baake, learning trombone. Between 1964 and '68 Conny Bauer studied trombone at the "Carl Maria von Weber" college of music under Willi Baumgärtel and Alouis Bambula. In 1970 he continued his studies in Berlin under the tutelage of Gerhard Lemke ». Site personnel K. Bauer. (2017). Biographie. Repéré le 4 février 2017 à <http://www.connybauer.de/en/biographie>. Il a joué, entre autre, avec les musiciens suivants : Peter Brötzmann, Fred van Hove, Han Bennink, Derek Bailey, Butch Morris, Micha Mengelberg, Anthony Braxton, George Lewis, Alexander von Schlippenbach, Tony Oxley, Peter Kowald, Louis Moholo, Maggie Nichols, Ernst-Ludwig Petrowsky, Louis Slavis, Joachim Kühn, Ernst Reijseger, Irene Schweizer, Barre Phillips, etc.

0'50" : Guy prend alors la deuxième mailloche qui tombe à son tour.

0'53" : Guy prend la troisième mailloche. Le jeu est plus calme. Le contrebassiste remet la tige en place. Il tape au dessus et en dessous du chevalet, trois fois et une fois avec le manche de la mailloche.

\*1'20" : Le jeu provoque une réaction de la tige. Guy interagit alors avec le grésillement qui en résulte. Il parvient à le maîtriser.

1'36" : Guy remonte la tige qui se met de nouveau à la verticale des cordes. Il s'agit de la deuxième mise en difficulté, plus visuelle qu'acoustique. Le contrebassiste se débat physiquement avec la tige (volontairement ?). Il fait attention à ce qu'elle n'entre pas dans son corps.

1'46" : Guy trouve une solution temporaire : il met la tige en haut du manche, perpendiculairement aux cordes. Le musicien se baisse en faisant attention à sa tête. De nouveaux sons aléatoires se produisent. La tige revient à la verticale.

1'53" : Enfin, Guy remet la tige en bas de la contrebasse au niveau du chevalet puis il continue son solo.



Exemple n°1 : solo de contrebasse de Barry Guy.

3. Les hypothèses concernant le jeu de Barry Guy sont les suivantes : il s'agit de techniques corporelles acquises depuis longtemps. Guy utilise un obstacle, la tige, pour provoquer une série de surprises auditives et visuelles. La performance a évidemment été répétée, mais jamais exactement de la même manière dans le temps. Le contrebassiste joue avec le caractère indiscipliné de la tige qui se remet sans cesse à la verticale du corps de la contrebasse. Elle provoque alors des sons d'évocation électronique (indiqués par \*). Dans ces moments là, le musicien amplifie ses gestes pour en tirer le meilleur parti. Guy doit également esquiver les obstacles avec son propre corps en fonction de la position de la tige. La virtuosité consiste, dans ce cas, à contourner ou à anticiper l'obstacle. L'observation permet d'émettre une hypothèse sur les influences du musicien : Guy a, entre autre, appris des techniques préparées de John Cage. Le contrebassiste perpétue une pratique bien ancrée dans les musiques improvisées, à savoir le détournement de l'instrument de sa fonction première.

Nous n'avons pas pu mener d'entretien avec Barry Guy. En revanche, nous l'avions déjà vu en concert au sein du trio Parker/Guy/Lytton<sup>44</sup>. À la place, nous avons procédé à un entretien avec Jean-Noël Cognard<sup>45</sup>, présent sur scène le 21 février 2012 lorsque Guy jouait. En plus de produire ses propres disques, Cognard possède une grande collection de disques dans les domaines suivants : free jazz, rock progressif, noise, improvisation libre, musique expérimentale. Il est donc habilité à parler de ces musiques qu'il connaît intimement. Le batteur suggère l'idée que chaque improvisateur a une « boîte à outils » à sa disposition contenant divers objets ou techniques de jeu. En effet, les techniques de jeu de Guy mêlent un instrument traditionnel, la contrebasse, et des outils non musicaux posés sur la table, qui lui permettent de susciter des sonorités inhabituelles émanant de l'instrument. Seul Guy arrive à produire ces sonorités si particulières. Un autre contrebassiste trouverait certainement d'autres sons.

Une écoute critique portant sur l'ensemble de l'extrait fut organisée avec le plasticien Thomas Jankowsky, un ancien collaborateur d'Olivier Sens<sup>46</sup>. N'ayant pas assisté au concert, il n'eut accès qu'à l'enregistrement filmé. Pour lui, l'extrait correspond surtout à une démonstration de force d'une imprévisibilité très maîtrisée. Jankowsky dit que le musicien procède à une série d'astuces, la performance étant déjà fortement rôdée. Pour lui, elle ressemble à une discipline sportive (« de la contrebasse *bodybuildée* », dit-il). Notre méthode filmique se confirme car le spectateur a besoin de se rapprocher du geste pour voir les détails, ce qui échappe à première vue. La musique que joue Barry Guy est très physique, elle est à entendre et à voir en même temps. L'analyse de la séquence a montré que ces techniques de jeu ne sont pas nouvelles, elles étaient fréquentes dès le début des années 1970. Il s'agit donc d'une musique déjà répertoriée : celle de l'improvisation en jazz sans grille harmonique dite « improvisation libre » qui est devenue une tradition dans le domaine des musiques improvisées.

## B. Extrait d'une improvisation collective en quartet

1. Le deuxième exemple est un extrait du même concert lors du deuxième set aux environs de 23 h 30. Il s'agit du morceau final réunissant les quatre musiciens de la soirée. Les musiciens présents sont : Johannes Bauer : trombone ténor (à gauche sur l'image, p. 44) ; Konrad Bauer : trombone basse (à droite) ; Barry Guy : contrebasse ; Jean-Noël Cognard : batterie. Le choix du cadrage tient compte de l'ensemble des musiciens et d'une partie des spectateurs afin d'observer leur réaction pendant le concert. Pour cette raison, nous avons opté pour un plan général fixe avec un rapport frontal à la scène. La loi d'encombrement doit compter avec un obstacle majeur : un

---

44 Concert le 1er avril 2005, festival Banlieues Bleues, Aubervilliers, France, avec Evan Parker : saxophone soprano et ténor ; Paul Lytton : batterie ; Barry Guy : contrebasse. Guy effectua également un solo absolu en utilisant les mêmes techniques de jeu et outils. Il s'agit pourtant de deux improvisations bien distinctes car chaque élément intervint à des moments différents et la durée totale de l'improvisation varie d'une fois sur l'autre. À défaut de canevas harmonique comparatif, nous ne possédons pas de vidéo de la performance de 2005 pour permettre une comparaison entre les deux improvisations.

45 L'entretien a eut lieu le 22 mars 2012.

46 L'entretien a eut lieu le 21 avril 2013. Voir la présentation du logiciel Usine d'Olivier Sens [Chapitre 2. 3.1.3.]

poteau au milieu de la scène cache en partie Konrad Bauer. La principale action de l'extrait repose sur une interaction entre la batterie et la contrebasse, entourée par les trombones. L'hypothèse formulée porte sur la surprise du contrebassiste devant le rythme instable de Cognard. L'instabilité rythmique est-elle intentionnelle de la part du batteur ? Nous verrons que les gestes de Guy « parlent » à sa place, car le musicien semble se poser une question : « comment sortir de cette situation » ?

2. **Épisode 1 (début)** : Le batteur joue sur la cymbale un rythme en 4/4, le contrebassiste joue à l'archet, les deux trombonistes sont en chant/contre-chant.

**Épisode 2 (de 0'15" à 1'05")** :

*À partir de 0'15"* : Après un roulement de caisse claire, le morceau parvient à son premier climax. Très vite, un changement de rythme impromptu intervient dans la cours du morceau (mélange binaire/ternaire). Or, le contrebassiste avait déjà déposé l'archet (à 0'14"), le premier trombone (Konrad Bauer) est rejoint par le second (Johannes Bauer) à l'unisson. Le contrebassiste est alors en retrait. Une incertitude plane pour lui (à 0'27", 0'43" et 0'52") car il ne semble pas avoir suffisamment anticipé le changement de rythme. Il effectue alors des gestes plus discrets (slap, pizzicati), puis un peu plus amples.

*0'38"/0'43"* : Un moment de latence s'installe.

*0'44"* : Les trombonistes cessent d'être à l'unisson et reviennent au chant/contre-chant. La musique va en crescendo.

*1'05"* : Le contrebassiste reprend aussitôt l'archet et revient en force dans le jeu.

**Épisode 3 (fin) à 1'15"** : Un nouveau climax survient, sans changement de rythme cette fois-ci. Les deux trombones reviennent à l'unisson comme au début.

**Rôle des spectateurs (extrait entier)** : Les spectateurs suivent le mouvement des musiciens en orientant la tête. Certains marquent la pulsation avec un léger battement de la tête. Ils ne dansent pas et restent attentifs en regardant la musique s'animer à leur place.



Exemple n°2 : le quartet réuni pour le final.

3. Lors du même entretien avec Jean-Noël Cognard, nous avons pu confronter l'observation et les hypothèses aux dires du musicien. Que s'est-il réellement passé à ce moment là ? L'analyse a révélé quelle attitude réactive chaque musicien adopte face à la complexité d'un rythme lancé par le batteur, comment les musiciens s'ajustent entre eux et quels syncrétismes sont à l'œuvre au cours de l'improvisation. Cognard n'avait jamais joué avec ces musiciens avant le 20 février 2012 (enregistrement en studio, la veille du concert). Le batteur a volontairement joué un rythme instable pour surprendre le contrebassiste sachant que celui-ci n'est pas un musicien de jazz, il ne peut donc tenir une rythmique à la contrebasse. Cependant, Barry Guy ne tarde pas à s'adapter à la situation, ce qui prouve sa très grande souplesse d'adaptation. De cette manière, le contrebassiste ne joue pas constamment, il sait s'arrêter pour laisser la place aux autres. Les gestes et l'attitude de Guy, quand il joue et quand il s'arrête, trahissent la présence d'une autre formation que celle du jazz. Cognard donna également les filiations pour chacun des musiciens. Il y a au moins huit influences différentes sur scène : Johannes Bauer vient du free jazz, du rock, et de l'improvisation libre ; Konrad Bauer, du folk, du free jazz, et de l'improvisation libre ; Cognard, du free jazz, du krautrock et du rock progressif ; Guy, de la musique baroque et de l'improvisation libre.

Nous avons mené une courte expérience d'écoute sur l'ensemble du deuxième extrait avec deux musiciens improvisateurs qui n'étaient pas présents lors du concert : Julien Lachal et Galillée van Grümmer<sup>47</sup>. Leurs propos ont été approuvés par Jean-Noël Cognard lors de l'entretien du 22 mars 2012. Il s'agissait d'un test à l'aveugle (*blindfold test*), c'est-à-dire que la personne ne sait pas ce qu'elle va entendre. Pour cette raison, le test à l'aveugle n'est pas une analyse poussée, mais un simple moyen de susciter éventuellement la surprise chez l'auditeur. Lachal se reconnaît une filiation avec Barry Guy et les improvisateurs anglais en général. Au début, il ne reconnut pas son jeu. Puis, après écoute, Lachal dit : « il y a une énergie et une super dynamique, on sent que ça se cherche avec des petites différences, des reprises ». Le musicien apprécie la musique bien qu'il avoue être très habitué à elle, les moments de surprises sont donc moins étonnants pour lui. Grümmer, quant à lui, fait une analogie intéressante avec la performance physique que représente la discipline sportive du ping-pong : « c'est comme une balle très vive que s'échangent les musiciens, elle n'est jamais au même endroit, elle peut aller n'importe où et les musiciens n'ont jamais la même position ». Dans ce cas, la musique équivaut à une balle que les musiciens doivent tenter d'attraper au bond. Nous allons développer ces deux commentaires dans la partie suivante.

### 2.2.3. Conclusions des extraits 1 & 2

Le temps de la performance est central dans la problématique proposée. Comme nous l'avons dit, les deux exemples ont en commun d'être des performances scéniques, à voir et à entendre. La musique est en train de se faire, elle ne préexiste pas à l'espace-

<sup>47</sup> L'expérience s'est déroulée le 19 mars 2013.



temps du concert. Dans le deuxième extrait, le contraste entre les musiciens et les spectateurs est saisissant si l'on considère, d'une part, l'hyperactivité physique de la musique et d'autre part, la relative immobilité des personnes venues assister au concert. Si les spectateurs ne se manifestent guère, c'est parce qu'ils doivent rester attentifs à l'action en cours. Ils considèrent avant tout les interactions entre musiciens et leurs rapidité d'exécution, car l'enchaînement des idées musicales se construit dans un ordre imprévisible. Or, les questions spécifiques de la recherche portent principalement sur la notion de « temporalités » qui se suivent les unes après les autres. L'imprévisibilité force alors les musiciens et les spectateurs à écouter et à voir pour anticiper ce qui va suivre. Parmi les spectateurs, les habitués attendent en général une part de surprise de ce type d'improvisation.

Nous en profitons pour dissiper un malentendu qui excède le cadre de notre recherche et qui porte sur l'appellation « improvisation libre » elle-même. Tout comme la notion de « surprise », le terme « libre » est difficilement compréhensible d'un point de vue musicologique, car qu'est-ce que la liberté en musique ? Le vocable est une survivance des années 1970, à la suite de l'album *Free Jazz* d'Ornette Coleman paru en 1960. Le terme est à entendre dans une acception plus sociologique que musicologique. Aujourd'hui, les appellations « musiques improvisées » ou « improvisation générative » sont également employées. Elles désignent en réalité la même chose. Comme nous le constatons, même le musicien en improvisation libre n'est pas totalement « libre ». Il doit parvenir à susciter des moments intéressants aux spectateurs et à lui-même. Ce sont ces moments qui feront la qualité de sa prestation. Nous conservons donc l'expression « improvisation libre » pour des raisons de commodité et pour bien marquer la filiation avec les improvisateurs des années 1970.

À la différence du jazz, qui maintient un rythme et une grille harmonique, l'improvisation libre semble abolir ces deux principes. Un thème ou une mélodie peuvent, néanmoins, intervenir inopinément dans le cours de la musique. De même, la tenue d'un rythme peut surgir à tout instant. Auditivement, la perte du sens mélodique installe les personnes dans une effectivité temporelle. Nous pouvons supposer que plus une improvisation libre est réussie, plus l'auditeur va, pour ainsi dire, de surprise en surprise. Cependant, l'effet de surprise ne se déclare pas de la même manière chez toutes les personnes présentes, car les attentes ne sont pas semblables les unes aux autres. Visuellement, la rapidité d'exécution et de réaction des musiciens dissimule certains aspects indispensables à la compréhension de l'action musicale. En effet, quelque chose échappe au spectateur car le son n'est pas toujours concomitant au geste. Dans ce cas, l'improvisateur serait une sorte de prestidigitateur qui ne dévoile qu'une infime partie de ses secrets de fabrication. La question est alors de savoir comment procède un improvisateur pour produire *tel son* à *tel moment*. La recherche doit s'évertuer à rendre *transparent* ce que l'on ne comprend pas de prime abord : le moment de la prise de décision d'un musicien et la manière dont il parvient à se placer au milieu des autres dans le cas d'une improvisation collective.



La déception peut être la réelle surprise d'un concert que l'on espérait exceptionnel et qui, en réalité, demeure assez routinier. Il faut souligner que l'aspect décevant est inhérent à l'improvisation, il ne constitue pas un défaut : certaines fois cela ne fonctionne pas. De la même manière, ce qui est surprenant pour un spectateur ne l'est pas forcément pour le musicien qui peut penser avoir mieux joué en d'autres occasions. L'improvisation est aussi un jeu sur les apparences. Carl Dahlhaus l'avait bien perçu : « L'apparence de la spontanéité fait partie du rôle musical et scénique que joue l'improvisateur ; et c'est l'apparence, non la vérité, qui est décisive du point de vue esthétique » [Dahlhaus, 1973, 194]. Pourtant, cette assertion ne différencie pas l'improvisation de la musique écrite. Un compositeur peut vouloir surprendre son auditoire et y parvenir alors que tout est écrit d'avance<sup>48</sup>. La principale différence entre la composition musicale et l'improvisation libre repose plutôt sur les moments où le musicien se surprend lui-même en écoutant ce qu'il est en train de jouer. À ce sujet, nous reproduisons un entrefilet rédigé par Daniel Charles sur la pratique de Derek Bailey, l'un des principaux musiciens de l'improvisation libre.

Pour Bailey l'improvisation constitue une continuelle remise en question des résultats et des capacités atteintes précédemment par le musicien ; elle impose le développement de sa propre technique au-delà des standards obtenus en renouvelant constamment et la qualité et la façon de présenter. Le problème principal pour l'improvisation est de maintenir dans la musique un élément imprévisible – IMPRÉVISIBLE POUR L'EXÉCUTANT. Quelquefois ceci est essentiel au-delà même de ce qu'on suppose être les propres capacités techniques. [Charles, 1978, 66]<sup>49</sup>.

Les probabilités de continuation au cours d'une improvisation représentent l'articulation existante entre une action musicale et une autre. L'action musicale se départage entre, d'une part, le son et, d'autre part, le corps. Une action musicale se compose de deux types de gestes : un geste fonctionnel et un geste non-fonctionnel mais expressif. Le geste non-fonctionnel est le mouvement corporel du musicien qui accompagne, précède ou succède au geste fonctionnel sur l'instrument. Il est possible de déduire une partie des filiations musicales d'un musicien par la seule vue des gestes qu'il effectue. Par exemple, la tenue d'un rythme binaire/ternaire montre ce que Jean-Noël Cognard a appris du rock. À l'inverse, Barry Guy, qui ne peut suivre ce rythme, vient plutôt d'un style de musique improvisée arythmique, l'improvisation libre.

48 Pour expliquer ce fait, la parole du musicien est primordiale. Le saxophoniste Fabrizio Cassol, compositeur et improvisateur, dit : « Moi, je compose pour que chaque élément soit une petite bulle d'émotion et alors, on injecte une petite bulle d'émotion. Ce n'est pas pour que ce soit un soutien, juste un moment où ça chavire un peu [le musicien imite la sensation], une petite syncope, une petite apnée. Quand il y a des cycles qui bougent, on injecte des apnées, mais on ne sait pas les anticiper pour l'auditeur. L'auditeur, à un moment, il y a un truc qui vient vers lui, mais d'où est-ce que ça vient ? ». Séminaire de Fabrizio Cassol et du trio Aka Moon, *La création de formes musicales transculturelles (relation entre improvisation et composition)*, partenariat entre l'EHESS-Paris et l'Abbaye de Royaumont (Pontoise, France). La citation est tirée de la séance du 15 février 2013 peu avant midi.

49 Daniel Charles commente le disque de Derek Bailey, intitulé simplement *Improvisation*, enregistré en 1975 (Derek Bailey, *Improvisation, Get Back – GET 6202*, 2000). Le passage en lettres capitales est de Charles lui-même. Selon nous, le disque fait pendant au livre, mentionné page 37, que le guitariste écrira dix-huit plus tard.

Pourtant, le batteur n'est pas un soutien rythmique comme dans le jazz, il propose également des idées pouvant mettre les autres musiciens en difficulté. Dans ce cas, nous jugeons de la virtuosité d'un improvisateur par sa capacité à s'adapter par l'écoute ou par la vue.

Lorsque l'enchaînement des actions se fait en temps réel, un musicien réalise une œuvre sur le moment. Or, le moment ne reste pas, il faut le saisir quand il a lieu. Parce qu'elle s'élabore dans le temps, l'improvisation se situe à la croisée des disciplines. La musique n'existe pas encore en tant que musique, seulement en acte, il est toujours temps pour elle d'emprunter des éléments à d'autres champs d'investigation parmi les arts appartenant à la scène. Par exemple, le jeu scénique d'un musicien peut évoquer la théâtralité d'un comédien. Une enquête sur la notion d'« improvisation » est nécessairement une volonté de *comprendre l'action* et ce qu'elle dissimule dans le lieu qu'elle s'est choisi. Ce n'est pas tant l'improvisation dans un genre musical précis qui intéresse la recherche, mais comme pratique, le moment même où l'on improvise avec ce qui précède et ce qui suit dans le temps. Ainsi, Jean-Noël Cognard précise, lors de l'entretien, qu'il avait mangé avec les autres musiciens à midi avant la représentation du soir. Les musiciens avaient donc déjà pu échanger en dehors de la scène.

Le fait de manger est, comme le fait de jouer ensemble, un acte improvisé. Pour l'un, la table délimite le lieu de l'action ; pour l'autre, la scène détermine l'espace de jeu. Dans les deux cas, personne ne sait ce qui va ressortir d'une telle rencontre : comment les éléments seront disposés sur la table à la fin du repas ; quelle sera l'élaboration d'une pièce musicale improvisée. Néanmoins, les personnes se sont donné rendez-vous en précisant, au minimum, un lieu et un temps en partage. Il existe un terrain d'entente à l'intérieur de la scène, lieu d'échange et de rencontre entre les musiciens, où peuvent se mélanger les diverses influences sans émission de catégories distinctes. Pour spécifier la fonction de l'endroit précis où se déploie l'action et la dimension collective de l'improvisation, Jean-Noël Cognard dit qu'un musicien doit savoir prendre sa place dans l'écoute des autres : « Tu écoutes, tu balances tes idées. Mais plus tu joues, moins tu gagnes »<sup>50</sup>. La question porte bien sur la notion de « collectif », la réunion des personnes présentes dans la salle, musiciens et spectateurs, pour partager un moment singulier qui ne se reproduira jamais à l'identique.

### **2.3. Spécification de l'objet d'étude**

#### *2.3.1. Processus poïétique en improvisation avec des outils électroniques*

L'objet d'étude est *la musique en train de se faire au moment et à l'endroit où elle se tient*. De quoi l'improvisation se rapproche-t-elle le plus et qui peut intéresser l'anthropologie sociale ? Probablement à la vie en société, le rapport aux autres, la position des corps, la manière d'être, de se tenir, de parler, de se présenter, susciter

---

50 Entretien du 22 mars 2012.

l'intérêt, la discussion, l'échange verbal et non-verbal, etc. Tout cela suppose évidemment un apprentissage, mais ce savoir ne cesse d'être sollicité en toute circonstance. Un langage artistique n'arrive pas avec la désignation d'un genre musical – qui peut être multiple – mais avec la compétence acquise par une personne au fil des ans afin qu'elle puisse s'exprimer facilement le moment venu. Nous devons évidemment replacer les improvisateurs dans leur contexte social, mais également retracer leur histoire unique. Comment saisir un art en formation avant que celui-ci ne prenne sa forme définitive ? Pour cela, il faut tenir compte du principe de diversité. Par exemple, l'improvisation libre est généralement arhythmique, mais rien n'exclut la tenue d'un rythme si un musicien en éprouve le besoin. Après avoir précisé un type d'improvisation en particulier, nous chercherons à laisser le champ des possibles ouvert afin de ne pas enfermer l'objet d'étude dans une spécificité aux caractéristiques intangibles. Le corps en action doit être considéré avant toute chose. Nous devons également spécifier le type d'instrumentation.

La présente recherche porte sur la descendance musicale de l'improvisation libre avec des outils sonores électroniques. La lutherie électronique transforme le rapport au temps et aux gestes fonctionnels et non fonctionnels car ils permettent de faire des mouvements plus brefs. Ainsi, un musicien peut obtenir de plus grands écarts harmoniques, ce qu'il ne pouvait pas faire avec un instrument acoustique plus tributaire des contraintes physiques. De ce fait, l'électronique favoriserait l'atonalité en musique et la recherche sur les textures sonores lorsque les notes ne se suivent pas mélodiquement. De plus, le son électronique n'a pas le même grain qu'en acoustique où il est possible de pressentir la note avant même qu'elle ne soit jouée. Puisque l'improvisation libre est affaire de contraste pour provoquer un éventuel effet de surprise, le passage d'une idée à une autre peut être obtenu, grâce aux outils électroniques, avec un maximum de netteté. La programmation informatique permet, quant à elle, de répéter l'effet à l'identique à divers moments du morceau si celui-ci a été enregistré préalablement. Un musicien peut également maintenir un rythme d'une stabilité absolue avec une boîte à rythme. Par ailleurs, il n'y a pas d'incompatibilité entre le mouvement du musicien sur scène et l'utilisation d'un outil sonore électronique, pas plus qu'un instrument acoustique supposerait une obligation de mouvement, car un musicien peut l'utiliser avec une grande économie de gestes.

Selon Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, le sens musical possède deux niveaux qui ne se recouvrent pas : le niveau *poïétique* appartenant à celui qui crée l'œuvre ; le niveau esthétique appartenant à celui qui reçoit l'œuvre, c'est-à-dire l'auditeur [Molino, 2009, 122]. Puisqu'il faut tenir compte de l'individuation des pratiques musicales de la période contemporaine, notre recherche s'oriente alors vers une étude du *processus poïétique* en solitaire chez différents musiciens improvisateurs avec des outils sonores électroniques dans leur lieu privé. Nous n'aborderons pas la réception que les spectateurs ont des musiques improvisées ou expérimentales. Bien que les musiciens se rencontrent quelquefois pour jouer ensemble, ce n'est pas l'improvisation collective qui nous préoccupe, ni la manière dont les musiciens se

coordonnent entre eux, celles-ci a déjà été grandement étudiées par Clément Canonne. Il ne sera pas non plus question des musiques électroniques de danse. Cela supposerait un étude sociologique sur le point de vue des spectateurs eux-mêmes venus danser, par exemple. Bien qu'il s'agisse encore d'improvisation, le *DJ* cherche surtout à susciter une perte d'effectivité temporelle chez les spectateurs afin qu'ils puissent s'abandonner à la musique et s'oublier pendant ce temps.

L'improvisateur écoute son instrument autant qu'il en joue pour interagir seul avec les sons dans le cas d'une exploration, d'un entraînement ou d'une performance en solo. Dans ce cas, l'écoute est à la base du savoir chez un musicien habitué à pratiquer son instrument en situation d'improvisation. Or, nous le répétons, la préparation est déjà une improvisation. Comme le fait de vivre, cette pratique est quotidienne. Même si elle présente rarement un caractère exceptionnel, elle demeure nécessairement imprédictible. Nous pouvons prévoir de faire quelque chose dans la journée, mais nous ne pouvons prédire réellement *ce qui va se passer*, aussi insignifiant soit l'événement. La recherche traitera alors de l'utilisation des outils sonores électroniques, analogiques et numériques, pour comprendre la manière dont les improvisateurs envisagent et vivent cette relation<sup>51</sup>. Même si la pratique est ancienne, les rares moments où un musicien arrive à se surprendre lui-même est à chaque fois, pour lui, une redécouverte de l'outil. L'intérêt d'une telle étude est de savoir ce qui se passe avant et après le moment de la performance alors que l'improvisation n'a lieu qu'une seule fois. S'il n'existe pas d'antériorité à une improvisation, tout ce qu'un improvisateur a traversé durant les années est susceptible de se retrouver dans son jeu actuel, visible à travers ses actions.

Le principe « audiotactile », initié par le musicologue Vincenzo Caporaletti<sup>52</sup>, caractérise les musiques nées de la reproduction technique du son et de leur diffusion par le disque, la radio, ou plus récemment, par Internet. C'est le fait d'apprendre à jouer de la musique à partir des enregistrements sonores. Ce principe réalise, d'après le musicologue Philippe Michel, un cycle temporel qui se décompose en trois étapes (*préparation, performance, trace*), soit trois temporalités distinctes dans la vie du musicien (passé, présent et avenir). L'étape de la *préparation* correspond aux premiers balbutiements d'un musicien qui découvre son instrument en même temps qu'il s'inspire du jeu d'autres artistes à travers l'écoute des disques. L'étape de la

51 D'autres personnes mènent actuellement une démarche similaire dans des domaines très éloignés de la musicologie. C'est le cas de la dramaturge Annie Dorsen qui interroge la recherche théâtrale sur la relation humain/ordinateur : « Dans ma prochaine pièce, je voudrais travailler sur les algorithmes d'apprentissage et les algorithmes génétiques. Réfléchir à leur mode opératoire, à la manière subtile dont ils affectent notre quotidien. À la boucle cybernétique dans laquelle ils nous enferment, le théâtre algorithmique veut livrer leur fonctionnement à l'observation et à la contemplation, afin que nous commençons à comprendre non seulement comment ils fonctionnent, mais comment nous fonctionnons avec eux ». Entretien avec Annie Dorsen par Marie Lechner. (2013). Les algorithmes peuvent-ils interpréter Hamlet ? Repéré le 22 novembre 2013 à [http://www.liberation.fr/culture/2013/11/22/les-algorithmes-peuvent-ils-interpreter-hamlet\\_961064](http://www.liberation.fr/culture/2013/11/22/les-algorithmes-peuvent-ils-interpreter-hamlet_961064).

52 Voir le cadre théorique de la recherche pour la définition et la description du principe « audiotactile » [Chapitre 3. 1.]. Nous mettons ici la principale référence : Caporaletti, Vincenzo. « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisations contemporaines ». In *Filigranes* Vol. 8, « Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines », édité par Philippe Michel. Le Vallier : Delatour France, 2012, 101-116.

*performance* correspond à la phase de maturité du musicien lorsqu'il peut enfin se produire en concert. L'étape de la *trace* correspond à l'enregistrement de ses propres performances pouvant inspirer d'autres musiciens à leur tour. Grâce à l'enregistrement, le musicien expérimenté peut également se réécouter, s'il le souhaite, et même réemployer des bribes musicales passées dans son jeu actuel avec l'échantillonnage. Le modèle semble représentatif du travail semi-conscient de l'improvisateur qui se nourrit des influences diverses et permet à des éléments extra-musicaux d'entrer dans le cours de la performance.

Puisque les savoirs individuels peuvent faire l'objet d'une transmission entre pairs, il est fort probable que d'autres formes musicales se soient greffées à la tradition de l'improvisation libre depuis les années 1970, engendrant des mélanges possiblement imprévus. Comprendre ce qui est en train de se passer, ce qui constitue l'objet de cette recherche, ne peut se penser que dans un mouvement, indissociable de la vie du musicien. En revanche, nous ne chercherons pas à décrire ce qui se passe dans la tête de la personne au moment où elle improvise comme cela se pratique dans les sciences cognitives. Il est préférable, selon nous, de re-situer la mémoire sonore du musicien dans son histoire socio-musicale afin de connaître ses sources d'inspiration. Ce n'est donc pas tant la manière dont il construit une improvisation dans le temps qui importe que le temps avec lequel une pratique de l'improvisation a pu arriver à maturité tout au long d'un certain processus. Ainsi, pourrions-nous mieux comprendre comment un musicien parvient à construire de façon cohérente une improvisation le moment venu.

### 2.3.2. *Délimitation d'un terrain et d'une population représentatifs*

Pour une enquête de ce type d'improvisation, il y avait une infinité de terrains possibles. Afin de ne pas omettre d'éventuels aspects importants des pratiques étudiées, l'enquête préalable en France s'est avérée indispensable pour : d'une part, éprouver l'objet de la recherche et tirer les conclusions de départ afin de reformuler au besoin les hypothèses ; d'autre part, confirmer les hypothèses de recherche afin d'introduire la principale méthode d'enquête. Finalement, tout en éliminant certaines approches méthodologiques, nous avons abouti à la spécification d'un terrain physique hors de France que nous développerons dans la troisième partie de la thèse<sup>53</sup>. Lors de la première année du doctorat, l'approche méthodologique reposait sur une étude comparatiste. En prenant l'espace scénique comme point de référence, comme dans les deux extraits analysés<sup>54</sup>, la comparaison permettait de mettre en confrontation trois lieux reconnus dans le domaine des musiques improvisées n'ayant pas de liens particuliers entre eux : les Instants Chavirés à Montreuil, le 102 à Grenoble et l'AMR (Association pour la Musique impRovisée) à Genève. Les débuts de la recherche avaient alors comme terrain physique des lieux institutionnels ou semi-institutionnels et les acteurs du milieu comme population étudiée (artistes, spectateurs).

---

<sup>53</sup> Voir chapitre 6.

<sup>54</sup> Voir page 40.

Les Instants Chavirés sont une salle de concert ouverte à l'international. De nombreux musiciens, principalement européens, viennent s'y produire. Le 102 et l'AMR portent sur des scènes plus locales ou nationales. Les statuts juridiques de ces trois structures offrent un panorama représentatif des institutions culturelles en musiques improvisées : les Instants Chavirés sont subventionnés par la région, le 102 est un lieu autogéré, et l'AMR, une association de musiciens. La date de création de chacun des lieux, respectivement 1991, 1983 et 1973, disent la longévité de leur implantation dans le paysage culturel des trois villes. Par ailleurs, les Instants Chavirés ont fait l'objet d'une étude sociologique réalisée par Olivier Rouëff au début des années 2000, parue en 2013<sup>55</sup>. D'autre part, le 102, grâce à son statut de lieu autogéré, est fréquemment étudié par les étudiants en sociologie de l'Université Pierre Mendès-France à Grenoble. Durant les dernières années, l'AMR est devenu davantage un lieu d'enseignement et moins un espace de concerts.

Comme l'objet d'étude porte sur ce qui advient au cours d'une performance improvisée, les spectateurs de ces lieux, généralement des habitués, sont capables de reconnaître, tout comme les musiciens, des moments spéciaux dans le déroulement de la musique. Nous formulons l'hypothèse que les instants musicaux recherchés étaient reconnus et partagés par tous, ce qui aurait permis de les identifier et des les comparer. Les espaces de sociabilités proches de la scène offraient un poste d'observation intéressant. Nous souhaitons étudier, dans une démarche sociologique, les lieux de passages extra-scéniques entre les sphères privée et publique : les coulisses, la salle de spectacle, les lieux de rencontres des musiciens et des spectateurs (bar, salle à manger, etc.). Ensuite, nous mettions en parallèle, d'une part, les différents types de relations au sein de ces divers espaces et, d'autre part, les concerts de musiques improvisées. Les captations des concerts passés constituaient le corpus présenté lors des expériences d'écoutes. Ce corpus comprenait trois concerts sans électronique afin d'autoriser la comparaison. Les discussions entretenues avec les acteurs dans le lieu même après le concert étaient un premier résultat. Les expériences d'écoutes auprès des musiciens servaient à déterminer le choix final. Nous procédions ensuite aux mêmes expériences avec des personnes n'ayant pas été physiquement présentes le soir du concert pour éventuellement confirmer ou infirmer les instants où les habitués s'entendent pour se retrouver sans s'être précisément donné rendez-vous par avance. L'écart entre la pratique vécue et sa reproduction audiovisuelle était au centre de notre réflexion. L'objet filmique devenait ainsi le support à une étude de l'objet musical.

Nous avons dû rapidement abandonner l'idée d'enquêter dans les salles du 102 et de l'AMR. L'une aurait mérité une étude ciblée dans le paysage culturel grenoblois, l'autre dans le contexte genevois. Le début de la recherche s'est alors concentrée sur la salle des Instants Chavirés. Olivier Rouëff a déjà étudié les relations entre la structure des Instants Chavirés et les interactions sociales au sein du lieu, un garage réhabilité en salle de concert. Pour Rouëff, « les enjeux "interactionnels", immédiats, et les enjeux

<sup>55</sup> Rouëff, Olivier. *Jazz, les échelles du plaisir*. Paris : La dispute, 2013. L'étude sur les Instants Chavirés se trouve en fin d'ouvrage (Chapitre 11).

"structuraux", de longue portée, sont engrenés en ce que la satisfaction des seconds est à la fois conditionnée par, et régulatrice de celle des premiers » [Rouëff, 2011, 14]. De la même façon, l'improvisation en musique ne peut se détacher de son lieu de création. Puisqu'elle ne préexiste pas entièrement à cet espace, elle l'intègre à son processus poïétique. Les éventuels réseaux qui se développent à l'intérieur et à l'extérieur de la musique sont assignés à un lieu qui, lui, ne peut se déplacer. Lors de certains concerts, un système de relations inclusives se met effectivement en place entre les musiciens et les spectateurs, malgré la multiplicité des filiations respectives, à travers une expérience esthétique commune comprenant différents genres et différentes générations de l'improvisation musicale. Il restait à déterminer pour quelles raisons nous retenions ces concerts plus que d'autres sans faire prévaloir notre jugement personnel.

Le premier projet de recherche mentionnait déjà l'hétérogénéité des approches musiciennes et l'existence de liens qui unissent les personnes du milieu à travers la notion de réseau. Les Instants Chavirés demeurent un lieu d'observation propice apte à rassembler une scène très diversifiée où l'on peut quelquefois nouer des relations. Comme mentionné dans le contexte général de la recherche<sup>56</sup>, il était encore possible de faire une enquête de terrain qui coïncidât avec un lieu physique en prenant en compte les personnes qui le traversent ou y séjournent, sans exclure un groupe social de façon arbitraire. Mais, très vite, une étude de ce genre s'avéra insuffisante car il aurait fallu étudier un réseau international de salles de concerts, un projet trop ambitieux à mener pour une seule personne. Nous avons dû également abandonner les expériences en raison d'un trop grand nombre d'avis divergents. Contrairement au jazz où un processus d'émergence d'artistes reconnus se met en place, il n'y a aucun consensus fiable sur la manière d'apprécier les musiques expérimentales improvisées qui restent à découvrir dans la plupart des cas. D'où l'intérêt de se consacrer uniquement aux musiciens et non aux spectateurs afin de déceler quelques artistes représentatifs.

Les principales raisons pour lesquelles il est difficile de parler d'« émergence » à l'endroit des musiques expérimentales improvisées vient du fait qu'il n'y ait pas de tradition clairement définie comme dans d'autres styles de musique. Bien qu'il existe une reconnaissance entre certains acteurs de ces musiques, l'individualité du musicien est principalement mise en avant. L'artiste expérimental a son propre univers et son propre langage. La question de la représentativité se pose car, dans ce cas, quels sont les points communs entre tous ces artistes ? Peut-on parler d'un genre unique ou doit-on conclure à la dispersion des différentes pratiques sans lien les unes envers les autres ? De plus, il existe très peu de structures qui s'attachent exclusivement à diffuser de la musique expérimentale ou improvisée. Les espaces cités (Instants Chavirés, 102, AMR) sont susceptibles d'accueillir certains artistes allant du free jazz aux pratiques sonores en électronique. Les lieux sont plutôt confidentiels et la promotion des ces musiques n'atteint généralement pas les sources d'informations les plus importantes, telles la presse nationale ou la diffusion radiophonique. Les moyens financiers sont également à

---

56 Voir page 25.

prendre en compte car les artistes ont de grandes difficultés à vivre de leur pratique artistique. Pour toutes ces raisons, nous avons dû mener une enquête et trouver les auteurs ayant déjà contribué à améliorer les connaissances dans ce domaine.



Première Partie

Aspects théoriques  
&  
synthèse bibliographique



## Chapitre 2

# État de l'art en musicologie sur les musiques improvisées d'inspiration libre en électronique

### Sommaire

---

---

Présentation de l'état de l'art.....	59
1. Improvisation électroacoustique.....	60
1.1. Recherche bibliographique et ouvrages de référence.....	60
1.2. Analyse génétique en improvisation électroacoustique.....	69
2. Recherche bibliographique/discographique sur Sun Ra.....	73
3. Improvisation libre électronique.....	81
2.1. Ouvrages de références et actualisation.....	81
2.2. Travaux universitaires récents.....	91

---

---



## Présentation de l'état de l'art

Afin de dresser l'état de l'art de la recherche, nous allons reprendre une partie des mots clés de la thèse. En musicologie, les deux principales notions qui ressortent sont : « improvisation » et « électronique ». Nous souhaitons jumeler les deux termes pour chercher dans la littérature scientifique ce qui relève, dans le même temps, de l'« improvisation » *et* de l'« électronique ». L'« improvisation électroacoustique », expression employée par le musicologue Pierre Couprie, est susceptible de subsumer l'ensemble des pratiques étudiées, quelles que soient leurs filiations esthétiques. Cependant, le terme « électroacoustique » renvoie explicitement à la tradition de la musique concrète et acousmatique dans laquelle la composition musicale est primordiale. Or, l'état de l'art portera uniquement sur la partie improvisée de l'électroacoustique, terme que nous utiliserons dans son sens premier afin de bien distinguer les deux traditions musicales suivantes : l'improvisation électroacoustique, d'une part ; l'improvisation libre en électronique, d'autre part.

Dans le domaine des musiques électroniques, l'esthétique semble indissociable de l'organologie et de la lutherie employée. Pourtant, nous nous efforcerons de dissocier ces deux aspects, esthétique et organologique, en nous situant clairement sur le versant artistique de l'électronique et non sur celui de la technologie. Les filiations esthétiques seront particulièrement prises en compte pour mieux éviter l'écueil d'un engouement technophile face aux possibilités offertes par les nouveaux outils électroniques. Pour cette raison, l'état de l'art n'évoquera pas les travaux traitant des nouvelles interfaces ou des effets audionumériques sur lesquels une littérature abondante existe d'ores et déjà. Nous n'excluons pas pour autant l'attrait que les circuits ou les systèmes électroniques peuvent exercer sur les artistes eux-mêmes, surtout si ces derniers sont également ingénieurs, techniciens ou inventeurs. Dans ce cas, la relation entretenue par un artiste avec les systèmes qu'il manipule entrera pleinement dans la problématique de recherche. Historiquement, les compositeurs expérimentaux furent obligés, la plupart du temps, d'inventer leurs propres appareils ou d'améliorer des techniques plus anciennes, en même temps qu'ils concevaient de nouvelles pièces musicales. Nous évoquerons uniquement les artistes les plus représentatifs des musiques improvisées en électronique.

## 1. Improvisation électroacoustique

### 1.1. Recherche bibliographique et ouvrages de référence

#### 1.1.1. *New Grove dictionary, Music & musicians (2001, dernière réédition)*

Simon Emmerson et Denis Smalley ont rédigé l'article *Electroacoustic music* de la dernière réédition du *New Grove Dictionary*, éditée par l'université d'Oxford [Emmerson & Smalley, 2001, 59-67]<sup>1</sup>. Nous allons partir de l'article encyclopédique pour introduire les ouvrages de référence, définir les notions utilisées et cibler celles qui intéressent notre sujet. L'article ne concerne pas spécifiquement l'improvisation, il dresse un portrait d'ensemble de la musique électroacoustique à l'orée du XXI<sup>ème</sup> siècle. Les auteurs démontrent que l'appellation « musique électroacoustique » dépend principalement du type de matériel utilisé et non d'une esthétique bien définie, les haut-parleurs étant le premier médium de transmission et de diffusion. Emmerson et Smalley distinguent alors deux courants musicaux : d'une part, l'électroacoustique ; d'autre part, l'acousmatique.

L'approche électroacoustique évoque prioritairement le travail de la matière sonore, initié en France par Pierre Schaeffer dès 1948 sous l'appellation « musique concrète ». Au départ, les compositions étaient réalisées avec des bandes magnétiques préenregistrées. Avec le développement de l'informatique musicale, les supports et les modes d'enregistrement ont changé, mais l'approche électroacoustique suppose encore la présence d'une personne sur scène afin de générer, transformer ou déclencher les algorithmes pendant la performance de la pièce composée. À l'inverse, la pièce acousmatique est entièrement préconçue avant d'être exécutée sur scène. La présence physique d'un interprète ou d'un opérateur n'est alors plus nécessaire. Dans les deux cas, électroacoustique et acousmatique, le contenu musical peut être élaboré à partir de voix, de sons d'instruments traditionnels ou électroniques, désormais contrôlés à l'aide d'un système informatique que l'on diffuse par l'intermédiaire des hauts-parleurs. Des enregistrements d'environnements naturels, ruraux ou urbains peuvent également faire partie du matériau sonore.

L'article encyclopédique comprend huit entrées. La première concerne la nature du médium dans l'élaboration d'une pièce électroacoustique à l'aide de divers procédés : captures sonores, sons environnementaux, micro-détail ou transformation de la matière sonore. La deuxième entrée porte sur les questions complexes de terminologie. Puisque l'électroacoustique se définit principalement du point de vue des outils, il ne s'agit pas d'un idiome musical précis. Une différence notable subsiste entre la musique électroacoustique et électronique. La dernière appellation désigne surtout les recherches des compositeurs allemands au cours des années 1950 qui travaillaient avec la bande magnétique, les sons générés électroniquement et la manipulation des

<sup>1</sup> Depuis, l'édition de 2001 a été partiellement complétée sans pour autant avoir fait l'objet d'une réédition. Les ajouts sont uniquement lisibles en ligne. Nous en tenons compte dans la présentation.

oscillateurs. Au même moment, la *tape music*, une composition à partir du montage de bandes magnétiques proche de la musique concrète, existait déjà aux Etats-Unis. En réalité, la musique électroacoustique rassemble la musique concrète et la musique électronique allemande, deux écoles distinctes à l'origine. Enfin, l'appellation « musique mixte » allie les procédés électronique et acoustique, voix ou instruments de musique traditionnels, au cours de la performance.

À la fin des années 1950, l'électronique commença à se développer avec l'apparition des premiers ordinateurs dans les laboratoires de la compagnie de téléphone Bell à Murray Hill (New Jersey). L'appellation « *computer music* » fit alors son apparition dans le domaine musical, mais elle resta balbutiante pendant les deux premières décennies de son existence. Aujourd'hui, l'expression « musiques électroniques » rassemble l'ensemble des genres et des techniques musicales de manière indifférenciée. Elle y intègre aussi bien les musiques dites savantes et populaires que les recherches expérimentales. Il n'y a, pour l'heure, aucun consensus clair concernant l'appellation à adopter, certaines sources évoquant même l'existence d'une unique musique électronique si l'on considère en priorité les trois procédés techniques communs aux différentes approches : échantillonnage, traitement de signal et synthèse sonore.

Les trois entrées suivantes de l'article concernent les moyens techniques de la musique électroacoustique dans le domaine du *live electronic*, les applications en *real time* ; les interfaces spécialement conçues pour la performance en concert ; le traitement par ordinateur et les haut-parleurs. Ces aspects de l'organologie concernent directement notre recherche car ils se concentrent sur la question de la performance scénique. Selon les auteurs, ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'une esthétique propre à l'électronique naquit. Or, nombre d'instruments existaient déjà depuis longtemps. Nous constatons alors les limites de l'approche organologique dès qu'il s'agit d'aborder les questions d'ordre esthétique ou de courants artistiques. Il y eut néanmoins un précédent aux années 1950. *Imaginary Landscape No. 1* de John Cage, composée et créée en 1939, fut la première pièce de musique où l'on utilisa des bandes préenregistrées et un émetteur radiophonique pour pouvoir être jouées<sup>2</sup>. Concernant l'approche organologique, il est sans doute préférable d'évoquer les systèmes imaginés par les musiciens eux-mêmes lorsqu'ils utilisent les possibilités de l'électronique au cours de la performance.

La septième entrée de l'article aborde le sujet des studios historiques d'électroacoustique et du *home studio* ou *Digital Audio Tap* (DAT), la grande innovation technique de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle qui permit à un plus grand nombre de personnes d'avoir accès au travail de la matière sonore électronique. Enfin, la huitième et dernière entrée de l'article porte sur les développements récents de la musique électroacoustique en soulignant le caractère éclectique qui caractérise l'époque actuelle : effets sonores, musique acousmatique, installations sonores, bandes sons, lutherie

<sup>2</sup> La dernière pièce (No. 5) composant la série des *Imaginary Landscape* fut composée en 1952.

électronique, art kinétique, sculpture sonore, art radiophonique, *design* sonore, etc. En effet, notre recherche met également en valeur le fait que les artistes d'aujourd'hui ne se réfèrent plus à un genre répertorié, leur musique étant traversée par de multiples influences.

Parmi les ouvrages de référence cités par Simon Emmerson et Denis Smalley, nous retenons ceux de Michael Nyman (1974), Curtis Roads (1989, 2007), et Joel Chadabe (1997). Ces trois auteurs, indispensables pour l'étude des musiques électroniques, correspondent à trois types d'approches : esthétique, organologique et historique. La date de parution de chaque ouvrage montre leur étalement dans le temps, entre les années 1970 et 2000. Les ouvrages sont suffisamment généraux pour embrasser une réalité multiple et complexe, dont les aspects n'ont cessé de se transformer au cours des décennies depuis l'apparition de la musique concrète à la fin des années 1940. Pour ces raisons, nous n'avons pas jugé nécessaire de revenir sur les traités fondamentaux comme ceux de Pierre Schaeffer, Guy Reibel ou Michel Chion, car ils concernent des esthétiques plus anciennes.

### 1.1.2. *Musique expérimentale et systèmes électroniques (Michael Nyman)*

Michael Nyman consacre un chapitre entier aux systèmes électroniques dans son ouvrage sur les musiques expérimentales<sup>3</sup>. Les compositeurs américains (Cage, La Monte Young, Feldman, Tudor, etc.) et européens (Maderna, Berio, Stockhausen, etc.) utilisaient l'intégralité des procédés techniques déjà existants dans leurs pièces (bandes magnétiques et générateurs de sons). Cependant, le matériel des studios était inutilisable en dehors du cadre institutionnel, tant les machines étaient coûteuses et volumineuses. Pour une musique comprenant une gamme élargie de possibilités instrumentales et un renouvellement des techniques de jeu, il fallut, bien avant l'apparition de l'ordinateur portable, imaginer et construire des systèmes électroniques adaptés à la scène. Gordon Mumma, un musicien expérimental qui collabora avec John Cage, était même devenu un spécialiste des appareillages électroniques. De son propre aveu, il considérait l'élaboration de circuits comme de la composition, les deux activités étant pour lui indissociables l'une de l'autre. Lors de l'enquête, nous constaterons que les musiciens actuels inventent eux aussi leurs propres systèmes en réutilisant parfois des techniques de jeu plus anciennes héritées des artistes expérimentaux.

Avant d'entamer la partie historique, nous tenons à préciser brièvement la différence qui existe entre sons générés et sons enregistrés. Nous précisons le procédé technique utilisé pour chacun des systèmes imaginés par les compositeurs au cours des années 1960-70. L'électronique est passé de la bande magnétique au *live electronic* en l'espace d'une cinquantaine d'années durant lesquelles nous observons deux histoires corrélatives : d'une part, le développement de l'informatique et, d'autre part, le recul des techniques analogiques. L'informatique musicale apparaît au début des années

<sup>3</sup> Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Paris : éditions Allia, 2005. La partie correspond au chapitre 5 de l'ouvrage.



1950<sup>4</sup>. À l'époque, cela consistait principalement à générer des sons électroniques de façon algorithmique. Comme la durée de calcul des premiers ordinateurs était très longue, il devenait impossible d'improviser avec du matériel informatique. La bande magnétique préenregistrée restait encore la solution la plus simple pour user de l'électronique en situation de performance. Malgré les difficultés d'utilisation, les compositeurs ont essayé de tirer parti des techniques analogiques pendant l'exécution de certaines pièces<sup>5</sup>. Progressivement, la miniaturisation et la puissance de calcul des ordinateurs ont facilité l'intervention de l'électronique en concert. De fait, la bande magnétique et les systèmes électroniques originaux devinrent caducs. Actuellement, les différents procédés techniques se retrouvent dans un seul et même appareil : l'ordinateur avec le *live electronic*, capable à la fois de générer des sons et des séquences préenregistrées.

Michael Nyman précise que la musique expérimentale se reconnaît principalement par la place laissée aux situations imprévues, la partition pouvant quelquefois se résumer à de simples annotations ou à un schéma de connexions. Dans ce cas, chaque exécution de la pièce est unique car le contenu varie d'une version à l'autre. Au début des années 1960, l'électronique en était encore à ses débuts et charriait avec elle de nombreux problèmes techniques. L'instrumentation était instable et aléatoire, sujet à des « sautes d'humeur » qui ne correspondaient généralement pas aux souhaits du compositeur. Ainsi, le résultat sonore demeurait incertain alors que les pièces comportaient déjà une part d'indétermination. Certains compositeurs comme John Cage acceptaient les imperfections techniques en choisissant d'intégrer volontairement à leur musique les éléments les plus divers, susceptibles d'intervenir au cours de son exécution. L'élément imprévisible, inopportun dans ce cas, fait évidemment penser à la pratique de l'improvisation. Il n'est pourtant pas des plus intéressants. Le terme « improvisation » interviendra bien plus tard en musique électroacoustique, grâce justement aux possibilités du *live electronic*<sup>6</sup>.

Michael Nyman distingue deux catégories parmi les pièces expérimentales nécessitant une lutherie électronique : celles dont les partitions ne supposent pas d'instrumentation électronique particulière ; celles qui, au contraire, nécessitent un système électronique original. Sauf exception, nous en déduisons que les machines ne semblaient pas fasciner les compositeurs de l'époque. Au contraire, si l'on souhaitait bénéficier des possibilités offertes par l'électronique, les techniques analogiques représentaient un obstacle devant être surmonté avec ingéniosité. En effet, dès qu'il s'agissait de manipuler des bandes magnétiques préenregistrées en cours de performance, leur fixité posait de nombreux problèmes pratiques. La finalité des compositeurs était donc plus artistique que réellement technique. La pièce de John Cage, *Cartdridge Music* (1960), fut la première qui tenta de remédier à cette aporie.

4 Voir en annexes le processus illustré de miniaturisation des techniques informatiques (planche i).

5 Voir en annexes le système imaginé par Karlheinz Stockhausen pour *Solo*, pièce de 1966, qui suppose la réinjection de séquences préenregistrées préalablement jouées par le musicien au cours de la performance. Le *live electronic* était inexistant à l'époque (planches ii-v).

6 Voir la partie concernant l'improvisation électroacoustique avec les travaux de Pierre Couprie [chapitre 2. 1.2.].

L'exécutant avait à sa disposition « dix-sept minutes de matériau qu'il pouvait utiliser pendant une durée indéterminée et exploitable d'autant de façons que possible » [Nyman, 2005, 140]. Les autres éléments de la pièce étaient amplifiés à l'aide d'un microphone de contact (piézoélectrique).

Concernant les systèmes électroniques originaux, Michael Nyman a recensé neuf types différents créés entre 1960 et 1970. Pour cela, l'auteur utilise une terminologie personnelle : systèmes appliqués à des opérations musicales habituelles ; systèmes opérés manuellement ; systèmes morts-nés ou dissimulés ; systèmes à imprévus ; systèmes dont l'activation dépend du mouvement ; *feed-back* ; systèmes spéciaux de type *feed-back* ; électronique, postélectronique et environnements artificiels ; systèmes environnementaux « intimes » et environnement naturel. Avec les progrès de l'informatique musicale, la plupart des systèmes décrits, non commercialisés à l'époque, sont maintenant abandonnés. Nous évoquerons uniquement les œuvres emblématiques de la musique expérimentale qui répondent à notre problématique, à savoir le jeu scénique en lien avec l'électronique. Nous ne parlerons pas de celles qui supposent la tenue d'un *happening* mettant en scène des groupes d'individus.

La plupart des compositeurs expérimentaux souhaitaient préserver la dimension physique propre à la musique de concert. À ce sujet, Richard Maxfield porta particulièrement son attention sur les actions des opérateurs, allant même jusqu'à préciser que les gestes étaient « beaux et fascinants à regarder » [Nyman, 2005, 142]. Parfois, les consignes instrumentales de Maxfield, inscrites sur la partition, étaient personnellement destinées aux musiciens qui devaient tenir leur propre rôle à la manière d'un comédien. Les manipulations de l'opérateur provoquaient un effet antagoniste entre l'immobilité du système technique et la vitalité du corps humain. C'est le cas des pièces *Piano Concert for David Tudor* et *Perspectives II For La Monte Young*, toutes deux écrites en 1961, pour lesquelles Maxfield chercha à dépasser la rigidité du matériau préenregistré. Le système semblait ainsi « répondre » aux propositions de l'exécutant.

(...) [Maxfield enregistre], dans un premier temps, les improvisations des exécutants. Il établit ainsi une bibliothèque composée de beaucoup plus de sons qu'il ne lui était nécessaire. À partir de ce matériau, il constitua une bande à laquelle le joueur pouvait associer, pendant l'exécution, « des sons en direct différents mais nouveaux, grâce à un rapport au montage librement improvisé ». Le résultat fut un phénomène de réactions en chaîne de l'exécutant face à lui-même. [Nyman, 2005, 142].

Les systèmes appliqués à des opérations musicales habituelles sont devenus courants. Ils concernent principalement les sons acoustiques amplifiés. Par exemple, *Music for Amplified Toy Pianos* (1960) ou d'*Atlas Eclipticalis* (1961-1962), deux pièces de John Cage, utilisent, entre autre, des microphones piézoélectriques. En revanche, les systèmes mort-nés ou dissimulés au public sont le fait d'artistes très singuliers comme Garvin Bryars (double basse), membre d'un trio avec Derek Bailey (guitare) au début

des années 1960<sup>7</sup>. Michael Nyman décrit un système de 1963 pour une pièce de Bryars intitulée *Serenely Beaming and Learning on a Five-barred Gate* [Avec un sourire, rayonnant et serein, appuyé contre une barrière] dont le fonctionnement, tout comme le titre, laisse songeur.

Bryars établit un réseau en entonnoir (tout à fait comparable au fonctionnement de la Coupe d'Angleterre de football) : une arrière garde de, disons, soixante-quatre magnétophones (équivalent au troisième tour de la Coupe) alimente, par l'intermédiaire de casques stéréo, soixante-quatre exécutants qui à leur tour alimentent, par l'intermédiaire de microphones rapprochés, d'amplificateurs et de casques stéréo trente-deux exécutants (chacun des soixante-quatre exécutants se faisant ainsi « l'oreille » du prochain groupe de trente-deux) et ainsi de suite, selon un système binaire, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un. [Nyman, 2004, 147].

Les systèmes à imprévus occupent une place particulière dans notre recherche. En 1971, Robert Ashley composa la pièce *Fancy Free (Illusion Model IV)* écrite pour Alvin Lucier, un autre musicien expérimental. L'exécutant doit réciter un poème. Il est simultanément enregistré sur quatre magnétophones à cassette, manipulés par des opérateurs. Ces derniers doivent se concentrer sur le texte prononcé par l'exécutant. La pièce joue avec les défauts survenus au cours de la récitation : « quand survient, dans une unité de texte, un défaut d'élocution (ce qui sera inévitablement le cas en raison du bégaiement de Lucier) le passage enregistré doit être rediffusé sitôt cette unité prononcée (...) » [Nyman, 2004, 149]. La pièce s'achève lorsque le texte est récité à la perfection du début jusqu'à la fin. Il est alors impossible de connaître le temps exact de la pièce. Nous constatons à la fois le ludisme et le sérieux des compositeurs expérimentaux de l'époque dans leur manière de prévoir et de contrôler, dans une certaine mesure, le déroulement et le contenu de la musique.

Michael Nyman continue en évoquant les systèmes dont l'activation dépend du mouvement sans qu'aucun contact physique ne soit nécessaire. John Cage, en collaboration avec Gordon Mumma, a eu recours à un procédé de ce genre pour la pièce *Variations V* (1965). Des capteurs étaient placés tout autour de la scène. Ils interceptaient les mouvements des danseurs qui, par leurs faits et gestes, réalisaient la pièce musicale. A la même période, Frédéric Rzewski, membre du MEV (Musica Elettronica Viva), utilisait un mélangeur à cellule photosensible pour « faire se mouvoir les sons dans l'espace » : « De la lumière est projetée sur des résistances photosensibles montées sur disque et le volume sonore augmente ou diminue selon que l'on oriente la lumière vers le haut ou vers le bas ; quand on la déplace horizontalement la répartition du son entre les différents amplificateurs varie (...) » [Nyman, 2004, 150].

Le dernier système que nous évoquerons est le plus connu et le plus simple. Il s'agit du *feed-back* [rétroaction] et des systèmes spéciaux de type *feed-back*. Le

<sup>7</sup> Il s'agit du trio Joseph Holbrooke, du nom d'un compositeur britannique. Le troisième membre s'appelle Tony Oxley (batterie).

phénomène de *feed-back* apparaît lors des très hauts volumes sonores au sein des configurations instrumentales comprenant un haut-parleur et un outil amplifié. Lorsque les deux éléments sont « trop près l'un de l'autre, un circuit continu qui, littéralement, s'alimente lui-même (*feed-back*), [produit] un son continu » [Nyman, 2004, 153]. Il y a alors un risque élevé d'effets Larsen, au point que l'on confonde généralement les deux notions. Le musicien joue alors avec le son sur une ligne de crête. Le *feed-back* peut rapidement devenir désagréable si l'on ne maîtrise pas suffisamment bien la boucle d'alimentation. La pièce *The Wolfman* (1964) de Robert Ashley est, selon Michael Nyman, une des plus connues avec ce procédé. *Horpipes* [*Matelote*] (1967) de Gordon Mumma fait également appel à un système *feed-back* spécialement conçu pour l'occasion.

La console ressemble à un calculateur analogique que le corniste porte attaché à la ceinture (ce qui permet de réaliser combien l'électronique est littéralement l'extension du joueur et de son instrument). (...). La console est plus proche du principe de *feed-back* que de transformation, et fonctionne à partir d'interaction entre les sons produits par le cor et l'environnement. [Nyman, 2004, 156].

L'ouvrage de Michael Nyman est paru en 1974. Il fut réédité en France en 2005 et reste à ce jour une référence dans le domaine de la musique expérimentale. Afin d'actualiser les recherches dans ce domaine, nous évoquons à nouveau l'exposition Archipel, conçue et réalisée par la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, puis exposée au Centre Georges Pompidou à Paris en 2010. L'exposition est interactive par l'intermédiaire de textes, de sons et d'images permettant au visiteur de cheminer à sa guise dans le vaste ensemble des musiques expérimentales au XX<sup>ème</sup> siècle qui se développèrent sous l'égide des techniques de reproduction sonore. L'exposition virtuelle prend la forme d'îlots que le visiteur peut sélectionner pour voir ce qu'il contient. Les onze îlots ont chacun un nom spécifique : aléas, bruits, corps, genre, insolutherie, micromacro, recyclage, silence, temps, témoins, utopie.

L'interdisciplinarité de l'exposition se vérifie par les nombreux passages élaborés entre les domaines artistiques et scientifiques en faisant, par exemple, la relation avec le cinéma expérimental ou la poésie sonore. L'avant-propos de l'exposition dresse, à sa manière, un contexte général de la situation des avant-gardes à l'époque actuelle et de la place de l'expérimentation dans les arts. En proposant une définition des musiques expérimentales, Archipel met prioritairement l'accent sur le caractère éclectique d'une production sonore pléthorique avec des centaines d'occurrences discographiques dont les extraits sont disponibles en ligne : « Certains de ces enregistrements sont appelés "pierres blanches" et constituent le balisage d'une écoute conseillée permettant une approche instructive et claire »<sup>8</sup>. L'exposition propose également un lexique, un glossaire et un audioguide.

<sup>8</sup> Archipel. (2016). Site de la médiathèque. Repéré le 27 août 2016 à <http://www.archipels.be/web/map.html>. Voir présentation page 20.

Fig. 1 : interface du site de l'exposition Archipel. Les extraits musicaux sont représentés par des triangles classés par grands thèmes sous forme de constellation  
[Source: <http://www.archipels.be/web/map.html>].

### 1.1.3. *Musique et ordinateurs (Curtis Roads & Joel Chadabe)*

Les deux ouvrages que nous mentionnons maintenant ont plusieurs critères en commun<sup>9</sup>. Premièrement, le compositeur et développeur Curtis Roads a longuement écrit sur la musique et les techniques audionumériques. Deuxièmement, Joel Chadabe, également compositeur, est à la fois historien et ingénieur dans le domaine des systèmes musicaux interactifs. Les deux ouvrages permettent d'envisager la recherche bibliographique sous des angles concomitants : d'une part, l'organologie elle-même (Roads) ; d'autre part, l'histoire des techniques et des esthétiques qui en découlent (Chadabe). L'ouvrage de Roads traite exclusivement des outils audionumériques, du travail de studio, de la synthèse sonore et du traitement de signal. Il s'agit, en quelque sorte, d'une méthode d'apprentissage pointue pour les compositeurs, les réalisateurs de studio ou les techniciens. Bien que l'ouvrage dépasse le domaine de notre recherche, il est important de mentionner l'existence d'une telle somme. L'ouvrage de Chadabe est riche en entretiens avec les inventeurs encore en vie à l'époque de sa rédaction. Il traite à la fois des techniques et des personnes ayant participé, dans le temps et dans l'espace, à l'aventure des sons électroniques avec les différentes écoles esthétiques de la musique électronique tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. Nous ne nous attarderons pas non plus sur ce deuxième ouvrage car nous n'avons pas choisi de procéder par genres ou écoles esthétiques.

De la même manière, nous ne souhaitons faire une histoire des techniques en informatique musicale, auquel cas il faudrait immanquablement parler de l'ingénieur électronique Max Matthews. À des fins d'actualisation, nous mentionnons tout de même la redécouverte en 2008 du premier enregistrement d'un son généré par ordinateur daté de 1951, créé dans le laboratoire du mathématicien Alan Turing à Manchester grâce au premier système informatique surnommé « Baby »<sup>10</sup>. Christopher Strachey élaborait un programme informatique musical à partir de l'ordinateur de Turing. La restauration du court extrait est l'œuvre de deux scientifiques, Jack Copeland et Jason Long. Les premiers morceaux entendus furent l'hymne britannique *God Save the Queen*, la comptine *Baa Baa Black Sheep*, et le standard de jazz *In The Mood* du tromboniste Glenn Miller.

<sup>9</sup> Il s'agit des ouvrages de Curtis Roads et Joel Chadabe :

Roads, Curtis (sous la direction de). *The Music Machine*. Cambridge: MA, 1989. Nous ajoutons une traduction française partielle d'un autre ouvrage : *L'audionumérique. Musique et informatique*. Paris : Dunod, 2007.

Chadabe, Joel. *Electric Sounds : the Past and Promise of Electronic Music*. NJ: Upper Saddle River, 1997.

Chadabe a également rédigé un article repris dans l'ouvrage de Roads : « Interactive Composing: an Overview ». *Computer Music Journal*, viii:1 (1984) : 22-27 ; In *The Music Machine*, édité par C. Roads, Cambridge : MA, 1989, 143-148.

<sup>10</sup> Le plus vieux morceau de musique créé par ordinateur a été restauré. (2016). Site de France Musique. Repéré le 27 Septembre 2016 à <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/le-plus-vieux-morceau-de-musique-cree-par-ordinateur-ete-restaure-142999>. Le résultat musical présente un intérêt des plus anecdotiques. Ce n'est pas tant les notes générées par l'ordinateur qui étonnent que les rires des personnes présentes à la première démonstration (une équipe de journaliste de la BBC). La surprise amusée des convives ne semble pas présager des suites de la découverte qui venait d'avoir lieu et des nombreux problèmes que cela poserait. Merci à Mélanie Godet pour nous avoir transmis l'information.

## 1.2. Analyse génétique en improvisation électroacoustique

Pierre Couprie est musicien électroacousticien, compositeur et musicologue, maître de conférence à la Sorbonne. Il a écrit un article dédié à l'improvisation électroacoustique<sup>11</sup> dans lequel il entreprend l'analyse génétique de cinq performances du collectif les Phonogénistes dont l'auteur fait partie<sup>12</sup>. Il s'agit d'un ensemble de musiciens qui mélange l'improvisation électroacoustique avec l'art visuel, soit la musique associée au cinéma. Héritée de la critique littéraire, la génétique des œuvres est une discipline qui s'attache à comprendre les processus de création artistique. Dans le cas d'une composition musicale, il s'agit de retracer le processus qui mène au résultat final, la partition, en donnant un « panorama » par dissection des différentes étapes de l'élaboration d'une œuvre<sup>13</sup>. Historiquement, la génétique des œuvres s'est développée dans les années 1980-1990 parallèlement aux techniques hypermédiatiques qui pouvaient contenir plus d'informations que les supports propres aux techniques analogiques. Un dossier génétique compile en effet une grande quantité de documents hypertextuels relatifs aux « coulisses » de l'œuvre d'art (esquisses, essais, brouillons, repentirs, documentation personnelle de l'artiste, etc.).

Pierre Couprie commence par préciser l'existence historique d'une pratique de l'improvisation dans l'histoire de la musique électroacoustique, à l'époque des premières expériences de musiques concrètes. Cette part improvisée, appelée « séquence jeu », permettait aux artistes de générer du matériau sonore pour les besoins des compositions futures. L'improvisation n'est donc pas au centre du processus poétique en musique électroacoustique qui résulte, en grande partie, d'un travail de composition. En réalité, l'improvisation électroacoustique a commencée à s'épanouir à partir des années 1990 avec l'arrivée des premiers ordinateurs personnels. À cette première précision, l'auteur ajoute que les disciplines artistiques ont dorénavant tendance à se mélanger ou à se croiser entre elles. Il devient alors difficile de spécifier un art ou un genre musical en particulier, car nombre d'artistes diversifient leur approche en recherchant prioritairement l'interdisciplinarité.

Pour les besoins de son analyse, Pierre Couprie dresse un état de l'art au sujet de la musique électroacoustique en sollicitant trois auteurs<sup>14</sup>. La plupart des études

11 Couprie, Pierre. « Improvisation électroacoustique : analyse musicale, étude génétique et perspectives numériques ». *Revue de musicologie*, tome 98, 1 (2012) : 149-170. Nous mentionnons un deuxième article du même auteur en collaboration avec António De Sousa Dias : « Vertige de l'espace : analyse d'une performance électroacoustique improvisée ». In *Penser l'improvisation*, édité par Mondher Ayari. Le Vallier : Delatour France, 2015, 273-287.

12 À l'époque de la rédaction de l'article, en 2012, les Phonogénistes sont un collectif composé de Laurence Bouckaert, Pierre Couprie, Francis Labor. Jean-Baptiste Favory est présent dans une des improvisations analysées dans l'article.

13 Pierre-Marc de Biasi, chercheur et critique littéraire, parle de la critique génétique en ces termes : « Pour mieux comprendre l'œuvre elle-même : connaître sa composition, les intentions visibles ou cachées (...), la manière dont [l'auteur] invente ses procédés, ses choix, ses impasses, (...) ses retours en arrière (...) » [Biasi, 2011, 9].

14 Thoresen, Lasse. « Spectromorphological Analysis of Sound Objects : an Adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology ». *Organised Sound*, 12-2 (2007) : 129-141.

Smalley, Denis. « Spectromorphologie : explaining sound-shapes ». *Organised Sound*, 2-2 (1997) : 107-126.

Stéphane Roy. *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan, 2003.

musicologiques en électroacoustique portent sur la notion de « composition musicale » et non sur l'improvisation. Le cadre théorique et le contexte analytique sont d'autant plus difficiles à élaborer qu'il s'agit d'un domaine de recherche dans lequel il faut tenir compte de l'hétérogénéité des approches et de l'instrumentation car, comme le souligne l'auteur : « ces corpus ont tous un point commun : ils font voler en éclat les notions classiques d'œuvre musicale, d'instrument et de support » [Couprie, 2012, 151]. De plus, ces trois aspects sont appelés à se transformer au cours de la performance elle-même. L'auteur parvient cependant à désigner deux styles musicaux proches de l'improvisation électroacoustique : le free jazz et l'improvisation libre. Par ailleurs, le terme générique de *sound-based music*<sup>15</sup> désigne les pratiques musicales contemporaines, quelquefois improvisées, faites essentiellement à partir de bruits. Sur le plan musicologique, Couprie précise également les liens unissant l'improvisation électroacoustique aux deux styles précédemment cités. Nous rappelons que l'improvisation électroacoustique est d'inspiration libre, sans canevas harmonique ou rythmique.

Ce rapprochement entre électroacoustique et free jazz met en évidence l'importance des procédés de modification du matériau sonore. Les relations créées entre l'image et la musique, quelles soient directes (par exemple avec les paysages sonores) ou sous la forme de commentaires (par exemple la faible utilisation du principe de redondance dans les cinq improvisations) visent toutes à créer un continuum musical dont les éléments internes n'ont finalement que peu d'importance. La ligne dessinée par les trois musiciens, comme dans le cas du free jazz, concourt à la création d'une improvisation ininterrompue dont la texture est une trame enchevêtrée difficile à décomposer. Sur ce plan, l'improvisation libre électroacoustique se distingue profondément de l'improvisation idiomatique. [Couprie, 2012, 162].

Dans le cas d'une analyse génétique de l'improvisation, Pierre Couprie souligne à plusieurs reprises la difficulté de devoir réunir les différentes sources documentaires pour les mettre « en perspective avec le moment de la performance » [Couprie, 2012, 149]. En effet, l'improvisation doit être saisie sur le moment, il n'y a pas véritablement d'*avant* ou d'*après*. En improvisation, chaque performance est unique car les musiciens ne répètent jamais exactement la même chose d'une fois sur l'autre. Or, l'improvisation en situation de performance est le fruit d'une longue pratique s'épanouissant dans le « huis clos des répétitions ou en présence du public, [qui] participe à sa propre genèse et à celles des performances suivantes » [Couprie, 2012, 149]. En réalité, les répétitions sont des improvisations préparatoires et le fait d'improviser en concert correspond *encore et toujours* à une préparation pour le musicien. Nous pensons que le moment où l'on improvise chez soi à des fins d'entraînement devrait faire l'objet d'une analyse séparée comme s'il s'agissait, pour les besoins de l'étude, de la performance en question, à ceci près qu'elle se tient dans l'atelier du musicien.

15 L'expression, reprise par Pierre Couprie, est de Leight Landy dans *Understanding the Art of Sound Organization*. (Cambridge : MIT Press, 2007). L'ouvrage est cité par l'auteur.



Pierre Couprie choisit alors de comparer différentes versions d'un même morceau improvisé sur le film *Emak bakia* de Man Ray (1926), s'échelonnant entre 1999 et 2007. Les phonogénistes ont réalisé dix improvisations au total, mais l'auteur choisit de n'en retenir que cinq. Pour cela, Couprie ne détaille pas le jeu de chaque musicien, il s'intéresse à la globalité des stratégies musicales du collectif. Pour établir cette analyse comparative, Couprie se réfère au travail de Clément Canonne dans le domaine de l'improvisation collective libre sur la question de la coordination entre musiciens<sup>16</sup>. Ce sont les processus émergents entre les différentes versions qui intéressent l'auteur, car ceux-ci servent de « marqueurs formels » à l'analyse [Couprie, 2012, 153]. La performance est la partie la plus visible du processus improvisé, celle que les spectateurs peuvent voir. Il est plus habituel de partir de cette étape pour ensuite remonter dans le temps d'une pratique car les enregistrements du travail préliminaire chez un improvisateur sont rares. À la démarche de Canonne, nous ajoutons une deuxième référence. Il s'agit de l'analyse génétique *inchoative*<sup>17</sup> pour la composition musicale proposée par Nicolas Donin, également susceptible d'intéresser tout processus en cours. L'inchoation désigne le déclenchement ou la progression d'une action. Pour cela, l'analyste doit se rendre sur le lieu même de l'élaboration de l'œuvre, dans la sphère privée du musicien, afin qu'il puisse suivre son développement en temps réel.

En soit, l'analyse génétique n'a pas de rapport particulier avec la lutherie électronique. C'est en second lieu que Pierre Couprie envisage des « prospectives numériques » propres à ce genre d'improvisation musicale et à ce type de performance [Couprie, 2012, 150]. L'instrumentation est hétérogène, voire hybride, entre analogique et numérique. Elle propose « une profusion de timbres et de modes de jeu dans un dispositif modulaire » [Couprie, 2012, 150]. L'auteur résume en un paragraphe l'ensemble des difficultés rencontrées pour une analyse génétique de l'improvisation électroacoustique.

Analyser une performance électroacoustique improvisée avec une visée génétique ne consiste pas seulement à étudier un ensemble de sources à l'origine de la partition comme dans le cas des musiques écrites. Dans ce cas, l'instrument et le support se confondent bien souvent dans une seule entité qui évolue au fil des improvisations et durant l'improvisation même. Les dispositifs numériques utilisés par les musiciens permettent l'hybridation et la modularité à tous les niveaux. Il est désormais courant de modifier (*repatcher*) son instrument durant le jeu à la manière des instruments préparés, mais en permettant des modifications bien plus profondes. Il s'agit donc d'étudier un objet musical dont les éléments de production sont naturellement évolutifs. Garder une trace de ces évolutions est très difficile et cette question est en train de devenir centrale dans l'étude des œuvres électroacoustiques interactives quelles soient improvisées ou non. [Couprie, 2012, 151].

<sup>16</sup> Nous parlerons plus longuement des travaux de Clément Canonne dans la partie sur l'improvisation libre [Chapitre 2. 3.2.2.].

<sup>17</sup> Donin, Nicolas. « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes ». *Genesis* 31 (2010) : 13-36.

Pour pallier ces difficultés et permettre une meilleure compréhension du processus d'élaboration dans le cas de l'improvisation, Pierre Couprie propose deux méthodes. La première consiste à réaliser des entretiens avec les musiciens comme cela se pratique couramment en ethnomusicologie. La seconde méthode est issue des techniques numériques elles-mêmes et s'inspire du projet GAMELAN<sup>18</sup>. Couprie propose de joindre à l'environnement GAMELAN, le logiciel Audacity et le protocole OSC (*Open Sound Control*)<sup>19</sup>. L'auteur explique une partie du fonctionnement pour l'observation des actions réalisées par les musiciens au moment où ils improvisent.

Le projet GAMELAN, *An environment for management and archival of digital music and audio*, a permis le développement d'une première version de ce qui pourrait devenir un outil essentiel pour l'étude génétique des œuvres électroacoustiques. En ajoutant un dispositif d'observation au logiciel Audacity permettant d'envoyer des messages OSC, les chercheurs peuvent désormais suivre l'ensemble des actions de l'utilisateur et ainsi reconstituer les étapes de production d'une œuvre électroacoustique fixée. Même si la généralisation d'un tel procédé est difficilement envisageable pour les logiciels professionnels utilisés dans la création d'œuvres fixées, le dispositif d'envoi et de réception de données à l'aide du protocole OSC est une solution particulièrement intéressante dans le cas des musiques improvisées. En effet, les musiciens utilisent bien souvent des interfaces ou des logiciels modulaires compatibles ; avec ce protocole, nous pourrions donc suivre une partie des actions du musicien lors de l'élaboration de son instrument numérique et dans l'utilisation de celui-ci lors de la performance. [Couprie, 2012, 160]

En 2013, Pierre Couprie a fait une communication où il élargit la notion d'« improvisation électroacoustique » à l'ensemble des pratiques dites *sound-based music*<sup>20</sup>. Le basculement entre l'analogique et le numérique semble s'être réalisé, nous dit l'auteur, au début des années 1990. En se plaçant d'un point de vue organologique, les études sur le sujet confirment, d'une part, l'emploi des dispositifs hybrides et modulaires ; d'autre part, une ouverture sur le *hacking*, le détournement d'objets et le *live coding*, le mélange des disciplines artistiques. Couprie a commencé à classer les différents genres de ce qu'il appelle « improvisation électroacoustique »<sup>21</sup>. De cette manière, nous obtenons un nombre d'entrées considérables en plus des fusions entre les divers courants et les changements de définition suivant les langues étrangères.

18 Pierre Couprie donne la principale référence du projet GAMELAN : Barkati, Karim, Alain Bonardi, Antoine Vincent et Francis Rousseau. « GAMELAN: A Knowledge Approach for Digital Audio Production Workflows ». In *Artificial Intelligence for Knowledge Management*, édité par Eunika Mercier-Laurent et Danielle Boulanger. Montpellier : ECAI, IFIP, 2012, 75-80.

19 Pierre Couprie donne les définitions suivantes : « Audacity est un logiciel d'édition et de mixage audio disponible en *open source*. L'*Open Sound Control* est un protocole de communication utilisé dans les interfaces de contrôle récentes des musiques interactives » [Couprie, 2012, 160].

20 La communication intitulée *Quelques aspects de l'improvisation électroacoustique* a eut lieu en juin 2013 durant le colloque *Technologies, sons, sociétés*, clôturant le projet ANR IMPROTECH 2009-2013 (*Technologies et musiques improvisées*), du 14-15 juin 2013 sur l'Île Tatihou (Basse-Normandie), France.

21 Voir le site de Pierre Couprie. (2016). Repéré le 12 septembre 2016 à <http://ears.pierrecouprie.fr/spip.php?rubrique1>.

## 2. Recherche bibliographique et discographique sur Sun Ra

Dans une recherche consacrée à l'improvisation musicale avec des outils électroniques, il était indispensable de parler de Sun Ra (1914-1993). À la fois pianiste, arrangeur, compositeur, improvisateur et pédagogue, Sun Ra s'est particulièrement intéressé aux sons et à la lutherie électroniques. Le musicien opère dans un contexte résolument analogique et bien qu'il vécut jusqu'en 1993, il ne porta guère son attention sur les techniques numériques qui étaient en train d'éclorre dans le domaine public. Tout au long de sa carrière, Sun Ra procéda à un décentrement des outils techniques employés en faisant un détour et un retour constant à l'histoire du blues et du jazz. Il intégra à son œuvre l'héritage du free jazz, mais fut également inspiré par les musiques électroniques, expérimentales et contemporaines.

L'œuvre de Sun Ra demeure énigmatique. Elle demanderait un long travail de déchiffrement car le musicien aimait à cacher ses secrets de fabrication. D'une part, sa discographie est pléthorique ; d'autre part, l'homme s'est ingénié à brouiller les pistes, à commencer par son nom, sa date et son lieu de naissance. Herman Sonny Blount est officiellement né le 22 mai 1914 à Birmingham aux Etats Unis. En 1952, il change d'identité et devient le Sony'r Ra puis Sun Ra. Il fit cela pour oublier un nom hérité de l'époque de l'esclavage ou, comme le souligne Pierre Deruisseau : « Dans une tradition néo-orléanaise, les grands chefs d'orchestre se renommaient en s'anoblissant, ajoutant un titre à leur nom de famille : King Oliver, Duke Ellington, Count Basie » [Deruisseau, 2013, 196]. Depuis une vingtaine d'années, l'œuvre de Sun Ra devient plus intelligible, grâce, notamment, au travail de recherche discographique de Robert Campbell<sup>22</sup> et à la biographie de John Szwed<sup>23</sup>. Enfin, le premier volume des archives de Sun Ra a été édité en 2011<sup>24</sup>. Il renseigne à la fois sur la genèse de l'œuvre et ses nombreuses influences musicales, intrinsèquement liées à l'expérience noire américaine et à son histoire.

Dans cette partie, nous allons énumérer chronologiquement les principales techniques utilisées tout au long de la carrière musicale de Sun Ra en donnant un exemple sonore, représentatif et peu connu, pour chacune d'entre elles. Le choix des morceaux consistera à expliciter le rapport singulier que le musicien entretenait avec le clavier et les techniques de studio. Pour cela, nous allons reprendre le même procédé que pour les musiques expérimentales et répertorier les techniques instrumentales suscitées par Sun Ra lui-même. Parallèlement, nous allons davantage préciser les notions que nous utiliserons pour la suite de la recherche (tradition, communauté, transmission, etc.).

22 Campbell, Robert L. *The Earthly Recordings of Sun Ra*, vol. 1 & 2. N.Y.C: Cadence Jazz Books, 2000. Non traduit en français.

23 Szwed, John F. *Space Is The Place: The Lives And Times Of Sun Ra*. N.Y.C: Perseus Books Group, 1998. Non traduit en français.

24 Ra, Sun. *The Eternal Myth Revealed*. The Sun Ra Archives vol. 1 (1914-1959). Transparency 0316 [CDs], 2011. Le coffret rassemble quatorze disques et une documentation écrite (enregistrements s'étalant de 1921 à 1959 et un morceau de 1976). Le deuxième volume des archives (1960-1980) est à paraître.

## 1) Solovox et premier appareil enregistreur

Dès la fin des années 1930, Sun Ra, qui ne s'appelait pas encore de la sorte, commença à s'intéresser aux techniques de reproduction sonore : « Sunny began purchasing recording equipment in 1937 and bought the Brush Development Company's "Sound Mirror" wire tape recorder (...) » [Anderson, 2011, 21]. Le nom de l'appareil, « Sound Mirror », décrit bien le caractère analogique des techniques d'alors dans leur volonté de reproduire le plus fidèlement possible le son du musicien que l'on enregistre. L'effet « miroir » du son évoque ici un retournement de la technique instrumentale à partir duquel un musicien peut analyser l'évolution de son propre jeu comme s'il s'observait dans une glace. En 1948, Sun Ra fait l'acquisition d'un ruban pour magnétophone : « (...) Sunny bought an Ampex paper tape reel-to-reel recorder to record some of the earliest "Home Recordings" (...) » [Anderson, 2011, 21]. La faible qualité sonore des « enregistrements faits à la maison » joue un rôle important dans la musique de Sun Ra laissant ressortir les aspects volontairement amateurs de la pratique. Le lieu privé devient le théâtre de la genèse d'une pratique artistique mettant en valeur la phase préparatoire de l'improvisation.

En 1948, Sun Ra commence également à se servir d'un nouvel accessoire, le Hammond Solovox, un instrument monophonique à clavier qui comprend un générateur de son électronique, un amplificateur et un haut-parleur. À la même époque, le musicien fit la connaissance de Tommy « Bugs » Hunter, un percussionniste qui intégrera plus tard le grand ensemble de Sun Ra, l'Arkestra. Au cours des années, Hunter devint l'équivalent d'un conseiller technique auprès du pianiste. Les premiers enregistrements officiels de Sun Ra ont eu lieu avec le violoniste Stuff Smith, rencontré par l'entremise de Hunter. Pour l'occasion, Sun Ra joue simultanément du piano et du Solovox sur l'unique morceau enregistré du duo, *Deep Purple*<sup>25</sup>. Trois autres morceaux ont consécutivement fait l'objet d'un enregistrement au Solovox et piano sur bande magnétique Ampex. Le standard *Yesterdays* fut par exemple revisité de cette façon. Ces courtes pièces ne sont pas anecdotiques car elles mélangent la voix du Solovox, tout en contrechant, à celles des instruments acoustiques, dont le violon en pizzicati de Smith, dans plusieurs évocations d'airs populaires fortement imprégnées de blues laissant place à quelques improvisations maîtrisées.

Une autre pièce doit faire l'objet d'une attention plus particulière encore. Durant la même période, Sun Ra enregistre un poème parlé d'humeur plutôt sombre, accompagné au Solovox, et un morceau librement improvisé, *The Darkness Within*<sup>26</sup>. Sur ce dernier morceau, Sun Ra expérimente au cours d'une étrange improvisation, sans thème ni direction, ressemblant à une musique « en train de naître ». La bande est parasitée par un fond musical non identifié que l'on retrouve sur quelques autres

25 Enregistrement du 29 juillet 1948 : *Deep Purple, Darn That Dream, Yesterdays* [Archives, 2011, 118]. Stuff Smith joue uniquement sur *Deep Purple*. *Darn That Dream* est un solo de Sun Ra au Solovox et piano. Pour le duo sur *Yesterdays*, le trompettiste ne semble pas avoir été identifié.

26 Enregistrement du 10 août 1948 : *If They Only Knew* (récitation), *The Darkness Within* [Archives, 2011, 118].

enregistrements de la période, probablement le grésillement d'une radio en train d'émettre un air de *big band*. Michael D. Anderson, l'auteur des lignes, fait part de son étonnement devant cette pièce au format excessivement réduit. Il suppose même que la bande que nous entendons soit inversée.

To end this segment we have a bizarrepoorly recorded-over clip titled « The Darkness Within ». The clip reminds me of being in a situation like the beginning of a bad nightmare. Hilariously, I also took under consideration that the clip could be playing backwards. [Anderson, 2011, 22].

## 2) Pratiques instrumentales étendues et effet d'écho

L'exemple d'*Ectasy of Being*<sup>27</sup>, un morceau enregistré en 1963, est remarquable pour deux raisons. La première porte sur le fait que cet enregistrement met en évidence un cas de transmission des savoirs instrumentaux entre les deux saxophonistes alto de l'Arkestra, Marshall Allen et Danny Davis. Allen est l'ainé, il joue uniquement des percussions sur ce morceau comme les deux autres saxophonistes historiques de l'Arkestra (John Gilmore, Pat Patrick). Davis, alors âgé de dix-huit ans, n'a aucun modèle immédiat autre que Allen pour jouer comme il le fait sur *Ectasy of Being*. Or, le jeune saxophoniste fait preuve d'une grande maîtrise instrumentale dans l'émission de sons fendus<sup>28</sup>, influencés par quelques sonorités électroniques et métalliques. Son débit est à la fois haché et strident sans perdre pour autant le fil du discours.

Danny Davis a dû ciseler une syntaxe particulière pour ce morceau, nécessitant, on s'en doute, un certain nombre de répétitions avant de pouvoir improviser en solo. Le free jazz était encore naissant, les saxophonistes qui usaient de l'instrument avec une telle précision commençaient à apparaître. Nous pouvons citer le solo de Shafi Hadi, saxophoniste de Charles Mingus, lorsqu'il improvise sur les images du premier film de John Cassavetes, *Shadows*, en 1959. Albert Ayler avait déjà enregistré ses *First Recordings* en 1962 au saxophone ténor. D'autres saxophonistes encore, comme Joe Harriot, altiste méconnu qui enregistra l'album *Free Form* en 1960, la même année que *Free jazz* d'Ornette Coleman. Et Eric Dolphy, bien sûr, qui initia une manière de jouer jusqu'alors inconnue.

La deuxième raison de l'intérêt de *Ectasy of Being* est l'utilisation parcimonieuse de l'effet d'écho à partir de sept minutes et trente secondes, lorsque l'écho et l'alto se

27 Sun Ra And The Myth Science Arkestra, *When Angels Speak of Love*, Evidence-ECD 22216-2, 2000. Enregistré en 1963 au Choreographer's center, N.Y.C. (Etats-Unis). Date précise non renseignée. Danny Davis : saxophone alto ; Ronnie Boykins : contrebasse ; Clifford Jarvis : batterie ; John Gilmore, Marshall Allen, Pat Patrick : percussions ; Thomas Hunter : percussion et « boîte à échos » ; Walter Miller : trompette ; Sun Ra : piano, clavioline. Le disque paru la première fois en 1966 en seulement 150 exemplaires. Il fut réédité en l'an 2000 par le label Evidence [Campbell, 2000, 108].

28 Définition des sons fendus : « C'est une technique propre aux instruments à anche. En général, un son fendu est un bloc d'harmoniques situé dans un registre (grave, médium ou aigu) (...) ». Les modes de jeux employés, typiques en musique dite « contemporaine ». (2017). Parcours exploratoire dans *Concerto* d'Elvio Cipollone. Repéré le 2 janvier 2017 sur [http://apm.ircam.fr/parcours\\_exploratoire/parcourspart/2/](http://apm.ircam.fr/parcours_exploratoire/parcourspart/2/).

fondent l'un dans l'autre. Puis, la trompette de Walter Miller vient se superposer à l'alto à sept minutes et cinquante secondes, accroissant la texture sonore du jeu de Davis. Les effets d'échos, quelque peu datés, sont générés par Thomas Hunter en temps réel pendant que le soliste joue. Le son du clavioline émis par Sun Ra parcourt le morceau en filigrane, sans tenir nécessairement compte de ce qui se joue, tandis que les percussions rythment l'ensemble, subsistant quelquefois seules telle une respiration dans la musique. La multi-instrumentation et les changements de rôles, dans le cas de Hunter, caractérisent déjà le jazz de Sun Ra au début des années 1960. Ces prédispositions auront tendance à s'exacerber au cours de la décennie au sein de l'orchestre. Alors que *Ectasy of Being* ne comporte aucun thème, la coda du morceau est une référence au *big band*, comme si les musiciens reprenaient leur place habituelle à la fin.

Les effets d'écho en temps réel préfigurent la pédale *wah-wah* utilisée par les guitaristes, tel Jimi Hendrix, au cours des années 1960. La découverte de cet effet vient d'une mauvaise manipulation de Thomas Hunter qui était également préposé au magnétophone au sein de l'Arkestra. Le son imprévu qui en résulta fut jugé suffisamment intéressant par Sun Ra pour l'utiliser dans sa musique. John Szwed appelle cela : « la musique concrète du pauvre » [Szwed traduit et cité par Ghosn, 2014, 27]. Avec cette expression, Szwed traduit les faibles moyens dont disposait l'Arkestra et la nécessité pour les musiciens de trouver des solutions techniques dans la mesure où ils n'avaient pas accès au matériel de pointe qui se trouvait alors dans les studios de musique électroacoustique.

J'utilisais un vieux magnétophone Ampex 601 ou 602, que j'avais eu pour 800 dollars chez un prêteur sur gages. Il avait ce truc où on pouvait prendre la sortie de la cassette enregistrée pendant qu'on la rejouait, et la renvoyer dans une autre entrée. Je m'amusais avec ça un jour pendant que les gars s'accordaient et j'ai obtenu cette drôle de réverbération. Je n'étais pas sûr de ce que Sun Ra dirait quand il l'entendrait, je pensais qu'il serait fou – mais il a adoré (...). En travaillant le volume de sortie je pouvais contrôler l'effet, l'accélérer, le ralentir, l'arrêter, tout ça. Le vrai secret est qu'il fallait le faire avec le casque, sans ça tout ce qu'on entendait, c'était du *feed-back*. [Hunter traduit et cité par Tchiemesson, 2005, 137-138].

*The Next Stop Mars*, issu du même album que *Ectasy of Being*, fait une utilisation plus poussée du procédé décrit<sup>29</sup>. Une fois passée l'introduction, l'auditeur est frappé par un aspect : alors que les percussions étaient très présentes dans *Ectasy of Being*, il n'y en a aucune dans celui-ci. Le couple rythmique traditionnel du jazz est aboli, seule subsiste la contrebasse et un pianoforte qui semble remplacer la batterie. Puisque la force de frappe du pianoforte n'est pas aussi puissante que celle d'un piano ordinaire,

29 Sun Ra : pianoforte ; Walter Miller : trompette ; Marshall Allen : saxophone alto ; Danny Davis : saxophone alto ; John Gilmore : saxophone ténor, percussion ; Pat Patrick : saxophone baryton, percussion ; Robert Cummings : clarinette basse ; Ronnie Boykins : contrebasse ; Tommy Hunter : percussion et « boîte à écho ». Tous les musiciens chantent au début du morceau.

Sun Ra ne souhaita probablement pas prendre de solo avec cet instrument. En revanche, il alimente un tapis sonore d'un bout à l'autre de la pièce qui soutient, plus qu'il n'accompagne, les solistes. Thomas Hunter n'est employé ici qu'à titre d'ingénieur du son. Il envoie, sous les indications de Sun Ra, l'effet dans le temps de la performance. Quelquefois, l'écho nous plonge dans une espèce de songe auditif. Dans ce cas, le son cru des instruments à vent vient brutalement nous tirer de cette atmosphère. D'autres fois, l'écho amplifie la dureté des anches. Les instruments à vent répondent à cet écho en imitant, à leur tour, de possibles sonorités électroniques qui se brisent ou tournent à vide, tels de petits mécanismes enraillés. Hormis la contrebasse, le piano et les effets, les souffleurs sont les seuls instrumentistes de la pièce.

### 3) Minimoog et utilisation personnelle des instruments

Le premier solo enregistré au minimoog<sup>30</sup> par Sun Ra s'intitule *Space Probe*<sup>31</sup>. Il date du mois d'août 1969<sup>32</sup>. Sur ce morceau, il est surprenant d'entendre que le musicien maîtrise déjà bien l'instrument. Or, il venait de l'acquérir l'année précédente. Il ne s'agit probablement pas d'une simple expérimentation, mais d'une pièce improvisée mûrement réfléchie tant Sun Ra utilise toutes les possibilités du minimoog. Par ailleurs, il n'est pas impossible que certaines parties du morceau soient composées. Sun Ra ne choisit pas de jouer une mélodie ou de reprendre l'un de ses morceaux. Au contraire, malgré le caractère daté de certains sons électroniques, il procède à une série d'inventions originales. Une fois de plus, Thomas Hunter semble avoir été, en 1968, à l'initiative de la découverte de ce nouvel instrument.

Tommy « Bugs » Hunter met with Robert Moog to see the possibilities of the moog synthesizer serving as a representative of Sun Ra. There is a recording of the conversation that « Bugs » and Robert Moog had during this meeting as questions were asked and answered (...). Upon Sunny purchasing the moog synthesizer and bringing it home, he began making recordings and this is where and how « Space Probe » was conceived and would become the first test recording of Sunny on the instrument<sup>33</sup>.

L'année 1969 inaugure la première sortie des États-Unis pour Sun Ra et son orchestre. La formation commence à faire des tournées en Europe en donnant à chaque

30 Le minimoog est un synthétiseur analogique monophonique inventé par Bill Hemsath et Robert Moog. Il fut commercialisé en 1970 et fabriqué entre 1970 et 1980. Le minimoog fonctionne par synthèse soustractive. Le filtre permet de réguler les formes d'ondes des oscillateurs.

31 Note de Michael D. Anderson pour le livret intérieur de l'album *Space Probe*. Sun Ra, *Space Probe - A Tonal View Of Times Tomorrow, Vol. 1*, Saturn 527, 1974, Extended, ART YARD CD 011, 2011. Le morceau au Minimoog dure 17'49" en totalité. Une partie de *Space Probe* fut éditée sur la face B du disque : Sun Ra And His Astro Infinty Arkestra, *My brother the wind, vol. 2 (tracks 7 à 11)*. Anderson nomme l'ensemble des pièces de ce second disque « *Moog Experiment* ».

32 Nous rappelons brièvement le contexte historique de l'été 1969, une période chargée en événements avec, entre autres : les premiers pas de l'homme sur la lune, le 20 juillet ; le festival panafricain d'Alger, du 21 au 27 juillet ; le décès du philosophe et musicologue Theodor W. Adorno, le 6 août ; le festival de Woodstock, du 15 au 17 août.

33 Texte de Michael D. Anderson dans les notes de livret.

fois des représentations spectaculaires<sup>34</sup>. Un concert en Allemagne, daté de 1971, comprend une récitation intitulée *It's After the End of the World*<sup>35</sup>. Il est tentant de voir dans le jeu du musicien une volonté critique vis à vis des instruments électroniques qu'il emploie à la manière d'une percussion (clusters, écrasement des touches, etc.). Cependant, Sun Ra n'a pas une utilisation unique du minimoog. Il sait faire la démonstration des possibilités mélodiques de l'instrument en imitant le chuintement de la pluie ou du vent, par exemple<sup>36</sup>. Sun Ra pouvait utiliser un second clavier en même temps, afin de recréer les possibilités harmoniques du piano comme dans le morceau *Cosmo-Energy*<sup>37</sup> où le musicien joue dans les graves de l'orgue à la main gauche et du minimoog à la main droite. Sur ce dernier morceau, les sonorités acoustiques et électroniques se mélangent fiévreusement, le saxophone alto empruntant simultanément des éléments aux deux claviers.

#### 4) Synthétiseur et réinterprétation de thème traditionnel

Nous évoquons maintenant le morceau *Dance of the Cosmo-Aliens*, enregistré en concert le 23 janvier 1978 au Teatro Ciak de Milan en Italie<sup>38</sup>. Joseph Ghosn précise que Sun Ra joue sur un synthétiseur Crumar, modèle Mainman, de fabrication italienne [Ghosn, 2014, 109]. Le morceau est une relecture du traditionnel *Sometimes I feel like a motherless child*. Sun Ra travaille sans postproduction sur ce morceau. Il déconstruit le thème traditionnel et l'étire en y ajoutant des bribes reconnaissables tel un collage en temps réel. Ainsi, les réminiscences du thème sont délayées tout au long du morceau. En même temps, Sun Ra fait varier le potentiomètre du volume provoquant ainsi un léger inconfort auditif. Les percussions de Luqman Ali et de John Gilmore viennent se superposer, tels des petits frottements ou des grattements. Une polyrythmie s'installe dès les premières minutes.

Cet exemple illustre l'adaptation des moyens dont dispose Sun Ra. Il n'avait probablement pas la possibilité financière d'embarquer l'ensemble de l'Arkestra. La formation est réduite ici à quatre musiciens pour la tournée en Italie. En plus de Luqman Ali et de John Gilmore, Michael Ray joue de la trompette sur les autres morceaux du disque. Le groupe tend à recréer un atmosphère de *workshop*, en petit comité, avec la présence des spectateurs pour élaborer longuement la matière sonore audible sur le double album. Qui peuvent bien être les *Cosmo-Aliens* évoqués dans le titre du morceau ? L'interprétation que nous en donnons est personnelle. Il peut s'agir d'un groupe dont les personnes se reconnaissent entre elles à différents degrés

34 Les nuits de la fondation Maeght, les 3 et 5 août 1970, à Saint-Paul de Vence sont à ce titre exemplaires. Sun Ra, *Nuits de la Fondation Maeght. Vol. I & II*, Shandar SR 10.001/SR 10.003, 1971.

35 Sun Ra & His Intergalactic Research Arkestra, *It's After the End of the World*, MPS 2120748, 1971. Réédité sous le nom : *Black Myth & Out in Space*, Motor City/MPS 557 657-2, 1998. Double album.

36 Entendre le solo de minimoog sur l'album Sun Ra And His Myth Science Solar Arkestra *Nidhamu & Dark Myth Equation Visitation*, ART YARD CD 009, 2009.

37 Issu de l'album Sun Ra And His Arkestra, *Dance of Innocent Passion*, El Saturn Records - Sun Ra, 1981.

38 Sun Ra, *Disco 3000*, ART YARD CD 101 (2009). Sun Ra : piano, orgue, synthétiseur, *drum machine* [boîte à rythme] ; John Gilmore et Luqman Ali : percussions.



d'appartenance. Dans ce cas, les *Cosmo-Aliens* désigneraient une communauté dévouée à la musique comme on peut l'être à une entité spirituelle.

### 5) L'Arkestra, un instrument collectif

Au début des années 1950, l'Arkestra était un trio nommé « Space trio » [Ghosn, 2014, 15]. C'est à partir de ce noyau que se développa la formation au cours des décennies suivantes. Le nom a lui-même été décliné durant les années : Myth Science Arkestra, Omniverse Arkestra, Intergalactic Research Arkestra, etc. L'Arkestra fonctionne comme une communauté dans laquelle les rôles de chacun ne sont pas spécifiés une fois pour toutes. Les musiciens peuvent être tour à tour percussionnistes, danseurs, acteurs ou spectateurs, car leur fonction fluctue d'une place à l'autre<sup>39</sup>. La formation passait la plupart du temps à répéter sans même que ce soit en prévision d'un concert, simplement pour jouer ensemble. De fait, par leur connaissance intime du répertoire et par la transmission des savoirs au sein de l'Arkestra, un continuum sonore s'est constitué au fil du temps. Ce fonctionnement évoque le processus traditionnel, un phénomène en constante transformation tout en gardant un lien fort avec le passé du groupe. Le fait d'appartenir à une tradition facilite le recours à des formules car la syntaxe et le fonds musical existent déjà. L'Arkestra fabrique ainsi sa propre sonorité à l'intérieur de la tradition du jazz.

La musique de Sun Ra est une mise en tension entre l'écrit et l'improvisation : « Je peux écrire quelque chose de tellement chaotique que vous jureriez que ce n'est pas écrit. Mais la raison pour laquelle c'est chaotique, c'est parce que ça a été écrit pour l'être »<sup>40</sup>. L'improvisation suppose toujours une longue préparation qui, pourtant, peut s'oublier au moment de jouer, le but étant d'intégrer les mécanismes de jeu de manière toujours plus profonde. En réalité, l'Arkestra fait collectivement le travail qu'un improvisateur fait seul avec son instrument. À l'écoute des disques, les musiciens parlent d'une seule voix, mais elle se démultiplie. Il s'agit d'un groupe individué car la musique gravée ici est avant tout une œuvre collective. La présence du *leader* n'est pas équivalente à celle d'un compositeur car il n'y a pas de direction unique. Cela n'affecte pourtant pas la cohésion de l'ensemble.

Le premier saxophoniste alto, Marshall Allen, né en 1924, a repris la direction de l'Arkestra après la mort de Sun Ra en 1993. Lorsqu'ils entrent en scène, au soir du 15 mars 2015 à Vaulx en Velin, les musiciens sont comme « chez eux », les espaces privé et public semblent se confondre<sup>41</sup>. Nous observons l'habitude des musiciens, leur aptitude à s'adapter à toute configuration scénique, sans qu'ils aient besoin de cacher certains aspects triviaux, tel le fait de tousser ou de rire. Cette habitude leur vient d'une longue

39 La citation suivante est parlante : « *As all marines a rifleman, all members of the Arkestra are percussionists* ». Note de pochette de l'album *Space Is the Place* (Blue Thumb Records, BTS 41, 1973). Reprise par Joseph Ghosn [Ghosn, 2014, 28].

40 Citation de Sun Ra dans les notes de pochette de l'album *When Angels Speak of Love*.

41 Nous faisons part de nos observations personnelles lors du concert à Vaulx Jazz du Sun Ra Centennial Arkestra, le 15 mars 2015.

pratique qui ne cesse d'être remise à jour et qui leur permet, néanmoins, de retrouver leur marque à chaque nouvelle situation. Il en va de même pour la musique jouée ce soir là, avec laquelle il est possible de « remonter dans le temps » de façon imagée, grâce, par exemple, à quelques incursions de piano stride ou free au cours de la performance. La limite entre les coulisses et la scène sont donc ténues. Dans la discographie de Sun Ra, les enregistrements sonores comprennent à la fois les répétitions, les concerts et le travail en studio. De fait, la musique de l'Arkestra brouille les repères spatio-temporels entre le temps du concert et celui de l'entre-soi.

Sun Ra procédait de la même manière pour la confection de ses disques en opérant un montage sonore des plus contrastés. Tel un vase brisé, les morceaux sont rapiécés, quelquefois dans le plus grand désordre. Il s'agit d'un agencement éparé dans lequel les éléments n'ont pas nécessairement de rapport immédiats entre eux. Le musicien semble, « puiser » ou « piocher », au hasard des données dans sa mémoire sonore. Par exemple, un morceau prétendument daté de 1953 peut se retrouver à côté d'un autre enregistré en 1973<sup>42</sup>. Ce mélange n'est pas seulement d'ordre esthétique, il correspond également aux faibles moyens financiers dont souffrait l'Arkestra. Ceux-ci étaient alors compensés par un art du recyclage et de la « débrouille ». Durant toute l'histoire de la formation, les musiciens devaient faire avec ce qu'ils avaient, c'est-à-dire leur instrument et leur talent. Marshall Allen se souvient d'une indication de Sun Ra lui demandant de « photocopier tous les sons de l'univers » avec son alto. Dans les années 1980, les photocopies réelles étaient découpées, coloriées et collées pour réaliser des pochettes évoquant graphiquement la musique entendue sur l'album.

By the 1950s, commercial recording companies had developed a classical style of recording which assured that the recording process itself would be invisible, the machinery of recording being used like a picture window through which an illusion was created of « being there » with the musicians. But Sun Ra began to regularly violate this convention on the Saturn releases by recording live at strange sites, by using feedback, distortion, high delay or reverb, unusual microphone placement, abrupt fades or edits, and any number of other effects or noises which called attention to the recording process. On some recordings you could hear a phone ringing, or someone walking near the microphone. It was a rough style of production, an antistyle, a self-reflexive approach which anticipated both free jazz recording conventions and punk production to come. [Szwed, 1998, 188].

42 C'est le cas de l'album contenant *Deep Purple*, le morceau enregistré avec le violoniste Stuff Smith dans l'appartement de Sun Ra en 1948, gravé sur la face A. Le disque mentionne l'année 1953, probablement à tort. La face B est une captation de 1973 sans rapport apparent avec *Deep Purple*. Sun Ra And His Arkestra featuring Stuff Smith on violin, *Deep Purple (Dreams Come True)*, Saturn LP 485 (1973). Dans un texte sur Sun Ra, Pierre Deruisseau fait une remarque intéressante entre le temps chronologique et le temps mythique que nous mettons en relation avec les datations anarchiques : « Au contraire de l'histoire, dont l'"objectivité" prétendue dissimule des arrangements subjectifs avec la vérité, le mythe ne se présente pas comme un fait réel, mais parfois, telle la poésie, permet-il de mieux dire les choses qui nous échappent, quand l'histoire, elle, se veut en écrire le dernier mot. (...). De tradition orale, toujours en recherche de son sens, le mythe est ainsi plus plastique, quand l'histoire assigne au récit une place fixe » [Deruisseau, 2013, 198].

La musique de l'Arkestra rend systématiquement hommage à la diversité cohérente du jazz sous une forme plus mythique que chronologique. Dans les années 1970, les performances pouvaient durer trois à quatre heures. Elles ressemblaient, en quelque sorte, à des cours magistraux fleuves en musique sur l'histoire du jazz et de ses dérivés<sup>43</sup>. La communauté que Sun Ra appelle de ses vœux est planétaire avant d'être interplanétaire. Elle comprend les musiciens et les spectateurs venus au concert pour partager un moment unique, hors du temps. Avec beaucoup d'humour, Sun Ra précise dans un entretien de 1984 ses préoccupations au sujet de la communauté humaine en lien avec les nouvelles techniques instrumentales que les artistes devront imaginer à l'avenir. Sun Ra pense qu'il n'existe qu'une seule et même musique.

(...) Cette planète devra produire un maître-musicien, un musicien universel capable d'aller dans n'importe quel pays et d'y composer sur mesure à partir des traditions locales dans la perspective d'un futur auquel toute cette nation pourra s'identifier. (...). Il n'existe rien au monde qui démontre mieux qu'un orchestre l'unité de l'humanité. (...). Tout le monde se moque de moi quand je propose de former un orchestre de 2000 musiciens de tous les pays. C'est le seul projet qui m'intéresse. Malheureusement on ne m'offre pas assez d'argent pour le réaliser... Willis Conover<sup>44</sup> m'a proposé 50 000 dollars, c'est ce que je dépense avec un seul instrument ! (...). La seule solution, c'est la Banque mondiale. Si je déclare mon indépendance en tant que gouvernement, ce que je compte faire prochainement, ils ne pourront pas me refuser ça. [Sun Ra traduit et cité par Rusch, 1999, 81].

### 3. Improvisation libre électronique

#### 3.1. Ouvrages de référence et actualisation

##### 3.1.1. *Polyfree et jazzosphère (1970-2015)*

La pratique de l'improvisation, libre ou électroacoustique, est un sujet difficile à aborder, surtout lorsque l'on prend conscience de la multiplicité des objets qui la composent. L'improvisation électroacoustique, comme son nom l'indique, suppose un dispositif électronique, ce qui n'est pas le cas de l'improvisation libre qui se joue, la plupart du temps, avec des instruments acoustiques. Ainsi, nous n'allons pas entreprendre un état de l'art de l'improvisation libre dans son ensemble, pas plus que nous ne l'avons fait pour la musique électroacoustique. Seule la composante électronique sera prise en compte pour comprendre le lien historique que cette tradition musicale entretient avec les sonorités électroniques. Comme nous l'avons vu, ni les genres musicaux, ni l'approche organologique suffisent pour étudier les musiques électroniques. Au lieu de faire l'inventaire des différents dispositifs techniques, nous

<sup>43</sup> Ces informations sont issues de nos enquêtes auprès des personnes ayant personnellement assistées aux concerts des années 1970.

<sup>44</sup> Willis Conover fut un producteur de jazz et un présentateur de radio.

préférons envisager la question de l'improvisation libre à travers ses productions musicales et ses principaux représentants. Il serait pourtant vain de vouloir répertorier l'intégralité des enregistrements ayant eu recours à une instrumentation électronique sans trouver une méthode de classement plus adaptée.

Vouloir définir le jazz, ou le fait de décréter ce qui en est ou ce qui n'en est pas, n'appartient pas à notre recherche. Nous ne souhaitons pas entrer dans des considérations de ce type. En revanche, comprendre comment le phénomène du jazz a pu contribuer à l'émergence et à la multiplication de nombreuses musiques tout au long du siècle dernier équivaut à un travail sur les filiations esthétiques. Nous choisissons de partir des prémisses de l'improvisation libre afin de déceler les liens qu'elle entretient, depuis les années 1960, avec le free jazz, les musiques contemporaines et expérimentales. Tout d'abord, nous mentionnons l'ouvrage de Jean-Louis Comolli et Philippe Carles<sup>45</sup>, incontournable dans les études sur le free jazz. La date de parution de l'ouvrage (1971) prouve le caractère désormais historique de ce courant. Nous allons donc porter notre attention sur les musiques nées dans le sillage du free jazz à la fin du XXème siècle. Nous constaterons ainsi les continuités et les ruptures tant historiques que bibliographiques entre l'ouvrage de 1971 et celui de 2016.

Le jazz n'aurait pu se développer sans l'apport des techniques de reproduction et de diffusion sonore<sup>46</sup>. D'une part, sa croissance n'aurait pas été aussi fulgurante, et, d'autre part, sa notoriété aussi grande, s'il n'avait pas emprunté le « train » de la technique. L'électronique, ou son corollaire l'électricité, ne concerne pas uniquement la lutherie employée pour faire de la musique, mais également les conditions matérielles de l'élaboration et de la propagation d'un art, un phénomène qui ne s'entend ni ne se voit de prime abord. Pour cette raison, le jazz est une tradition récente, du début du XXème siècle, s'étant illustré par sa capacité de transformation rapide à travers l'usage qu'il fit des moyens de reproduction de son temps. En l'espace d'un demi-siècle, le jazz est passé du new orleans au free jazz, deux expressions musicales à la fois proches et lointaines par leur différences formelles. Pourtant, la période équivaut à la moitié de l'espérance de vie d'une personne, nous nous situons encore dans le temps de la mémoire humaine.

Parallèlement à l'évolution du jazz, il faut prendre en compte l'amélioration des techniques d'enregistrement tout au long du XXème siècle. Il y a une grande différence entre les années 1920 et 1960, non seulement au regard du contenu musical, mais également par rapport à la perception auditive que nous avons des enregistrements du début du siècle dernier<sup>47</sup>. En effet, par leurs imperfections, les techniques de son d'alors

45 Comolli, Jean-Louis, et Philippe Carles. *Free Jazz/Black Power*. Paris : éditions champ libre, 1971.

46 Voir le cadre théorique de la recherche pour de plus amples détails au sujet des liens entre jazz et techniques de reproduction sonore [Chapitre 3].

47 Pour approfondir la question de la naissance d'une sensibilité auditive propre à la diffusion technique du son, voir Sophie Maisonneuve : « De la « machine parlante » à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 ». *Terrain* 37 (2001) « Musique et émotion » : 11-28. Cette première étude peut être poursuivie par la lecture de Peter Szendy : « S'arranger – de la phonographie. Les discologies d'Adorno et de Bartók ». In *Musica Practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, éditée par P. Szendy. Paris : L'Harmattan, 1997, 92-98.

nous ramènent au temps des toutes premières traces audio enregistrées, comme s'il s'agissait des plus anciens témoignages sonores de l'humanité<sup>48</sup>. A l'inverse, la distance qui sépare les années 1970 à aujourd'hui, aussi longue que la précédente, ne provoque pas un écart perceptuel aussi grand. Il y a cinquante ans, les techniques de son étaient fortement développées, notre écoute actuelle est alors moins sujette à une impression de découverte ou de re-découverte. Or, l'état de l'art que nous souhaitons dresser porte précisément sur la période allant des années 1970 à aujourd'hui. Nous la retracerons de façon elliptique afin de faire ressortir les événements les plus saillants de cette histoire avec ses acteurs les plus célèbres.

Il manquait un texte dans la bibliographie du *New Grove Dictionary* (2001) à l'entrée « free jazz » pour mieux comprendre l'ensemble des trajectoires empruntées par les descendances expérimentales du jazz depuis les cinquante dernières années<sup>49</sup>. Un ouvrage, récemment paru, tente lui aussi de dresser une situation de l'art depuis la décennie des années 1960-1970. Philippe Carles, déjà mentionné comme auteur de *Free Jazz/Black Power*, a co-dirigé ce dernier ouvrage avec Alexandre Pierrepont<sup>50</sup>. Le sujet est immense, les résultats sont pour l'heure inégaux et l'ensemble manque encore de cohérence. Cependant, si l'on veut s'interroger sur les devenir de cette histoire et sur son passé récent, *Polyfree*<sup>51</sup> vient combler une lacune dans ce domaine. Nous allons extraire de l'ouvrage trois contributions : celles de Ludovic Florin, de Marc Chemillier et de Gérard Rouy<sup>52</sup>.

### 3.1.2. Improvisation libre et musiques contemporaines

Ludovic Florin s'est attelé à retracer une brève histoire des relations entre le(s) jazz(s), au singulier ou au pluriel, et les musiques contemporaines<sup>53</sup>. Dans le titre de l'article, l'auteur utilise le terme de « continent » pour dire l'étendue de la question qu'il aborde. Les musiques contemporaines et la musique électroacoustique ont eu une influence considérable sur les improvisateurs des années 1970<sup>54</sup>. La parenté démontre

48 Et non des *témoins sonores* qui correspondent, en archéologie, aux outils retrouvés pour faire du son. La distinction permet, à nouveau, de mieux mesurer la différence entre l'outil et l'usage qui en est fait.

49 Un autre ouvrage avait déjà abordé cette question dès la fin des années 1970 : Levallant, Denis. *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*. Paris : Lattès, 1981. L'essai vaut surtout pour les entretiens instructifs des musiciens improvisateurs. Il manque nécessairement toute la période allant des années 1980 à aujourd'hui.

50 Carles, Philippe, et Alexandre Pierrepont (textes réunis par). *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*. Paris : Outre Mesure, collection Contrepoints, 2016.

51 Le terme est emprunté à Steve Lacy qui s'ingénia, toute sa vie durant, à défricher de nouveaux territoires sonores à la suite des bouleversements du free jazz.

52 Florin, Ludovic. « "jazz(s) et... « musique(s) contemporaines(s) " : le continent négligé. Une brève histoire des relations ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par P. Carles et A. Pierrepont. Paris : Outre Mesure, collection Contrepoints, 2016, 47-58.

Chemillier, Marc. « Jazz... et musiques électroniques ». Id., 59-70.

Rouy, Gérard. « Libertés septentrionales ». Id., 183-190.

53 Nous signalons un article de Philippe Ducas portant sur un sujet similaire : Ducas, Philippe. « Allô, Ornette ?... ici Karlheinz... Third Stream, Free Jazz et Avant-garde musicale ». *Lizières*, n°2 (2012) : 2-4.

54 Nous mettons « musiques contemporaines » au pluriel en regroupant la musique expérimentale américaine et les œuvres des compositeurs européens, toutes deux intégrant des éléments de la musique électroacoustique.

que le free jazz n'est pas l'unique ascendant de ce courant des musiques improvisées. En laissant planer une indécision sur la manière d'accorder les termes en nombre, l'auteur semble signifier une multiplicité de points de vue. Ce jeu orthographique exprime probablement la volonté de laisser le texte ouvert à la discussion, car rien ne saurait être figé dans ce domaine d'étude compte tenu des nombreuses ramifications que l'on rencontre dans ces pratiques musicales.

Afin d'établir plus sûrement les filiations une à une, il faut une méthodologie adaptée au contexte. Pour cela, Ludovic Florin emprunte la notion de « phylum »<sup>55</sup> au musicologue Jean Molino pour essayer de déterminer l'écheveau des jazz(s) avec les musiques contemporaines. Florin construit alors son texte autour de cinq phylums qui, selon lui, font sens dans l'étude des musiques en question : hybridité, indétermination, performance, électronique ou informatique, postmodernité. Nous constatons que les axes ou phylums proposés correspondent à certains grands thèmes de notre introduction : influences multiples, exploration/performance, surprise/imprédictibilité, multi-instrumentation électronique. Le cinquième et dernier phylum, celui de la « postmodernité », est suivi chez l'auteur d'un point d'interrogation. Nous avons nous-mêmes adopté puis abandonné ce concept au cours de l'enquête, son sens étant sujet à caution. Afin d'éclairer le contexte historique de l'article, Florin met en note une citation de Molino sur la temporalité propre à la période contemporaine qui n'est pas sans évoquer l'art de l'échantillonnage.

(...) Notre époque est l'émergence d'une nouvelle forme de temps. Les schèmes temporels que nous avons jusqu'à maintenant rencontrés étaient des schèmes simples et linéaires : qu'il s'agisse de temps cyclique, de temps orienté suivant un axe avec toutes les possibilités d'arrêt - conservatisme -, de retour en arrière - renaissance ou réaction - ou de marche en avant - réforme ou révolution -, le temps est toujours unique. Or les historiens nous ont appris que le temps est stratifié, que plusieurs temporalités se superposent dans l'histoire humaine (...). [Molino cité par Florin, 2016, 48].

Au sujet du phylum de l'hybridité, Ludovic Florin évoque les pièces musicales croisant plusieurs genres musicaux comme le courant *Third Stream* dans lequel la question de l'électronique est moindre. Nous allons donc directement nous intéresser au phylum de l'indétermination avec deux œuvres emblématiques qui mélangent improvisation et électronique. Il s'agit de *Aus den Sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen<sup>56</sup> et de *Laborintus II* (1965) de Luciano Berio. À cette époque, nous pensons qu'il est encore difficile de parler de « mélange » de la part des compositeurs européens. Le terme de « frottements » entre esthétiques différentes semble plus

55 En biologie, le phylum est la souche première d'où partent plusieurs séries généalogiques. Elle regroupe les ascendants et/ou les descendants réels ou supposés.

56 Karlheinz Stockhausen, *Aus den Sieben Tagen*, HMU 795, 1969. Voir la reproduction des notes de pochette en annexe avec les noms des musiciens et le fonctionnement du dispositif électronique. Le disque ne restitue que deux morceaux de la pièce qui comporte quinze parties : *Setz Die Segel Zur Sonne (Fais voile vers le soleil)* et *Verbindung (Liaison)*. Pour entendre la totalité de la pièce : *Aus Den Sieben Tagen*, Stockhausen Verlag-Stockhausen 14, 1993.

approprié<sup>57</sup>. Le mélange des genres est, selon nous, plus caractéristique de la période actuelle une fois que les musiciens ont appris à puiser indifféremment aux diverses sources sonores. Florin précise que ce sont plutôt les musiciens-praticiens de la période (Michel Portal, Bernard Lubat, Jean-Pierre Drouet, etc.) qui se situaient au carrefour des échanges, à la fois dans le jazz, le free jazz, l'improvisation et la musique contemporaine d'alors<sup>58</sup>. Deux collectifs d'improvisation utilisant l'électronique prirent également l'habitude de mélanger les influences. Il s'agit de AMM<sup>59</sup> et de Musica Elettronica Viva (MEV)<sup>60</sup> qui devinrent, nous dit l'auteur, des lieux de rencontre entre improvisateurs, jazzmen et compositeurs.

Le phylum de l'électronique concerne directement notre recherche. Ludovic Florin apporte un élément crucial : « les progrès technologiques ont de fait un impact direct sur les bases mêmes de la pensée musicale. Quasiment tous les artistes de la musique improvisée européenne s'inspirent ainsi des sons générés électroniquement afin de les retrouver ou de les reproduire sur leurs instruments » [Florin, 2016, 53]. Nous reviendront plus longuement au cours de l'enquête sur la relation entre sons acoustiques et électroniques. En ce qui concerne plus spécifiquement le jazz, Florin donne quelques noms indispensables à citer pour une étude sur le sujet (Herbie Hancock, Miles Davis, Bernard Parmegiani, Richard Teitelbaum, Luc Ferrari, etc.)<sup>61</sup>. Cette partie de l'article rejoint celui de Marc Chemillier, davantage porté sur le jazz que sur l'improvisation libre. Dans la bibliographie, Florin mentionne deux auteurs, déjà rencontrés, qui étudient l'expérimentation et l'improvisation, Michael Nyman et Clément Canonne. En revanche, il ne cite pas Mathieu Saladin, auteur d'une thèse en esthétique sur trois collectifs fondateurs de l'improvisation libre : AMM, Spontaneous Music Ensemble, MEV<sup>62</sup>.

57 Une troisième pièce connue, citée par Ludovic Florin, est celle du compositeur Krzysztof Penderecki. Les musiciens jouent en acoustique. Don Cherry, Krzysztof Penderecki, *Actions*, Intuition Records, INT 3606 2, 2001.

58 Luciano Berio, *Laborintus II*, Harmonia Mundi, HMA 195764, 2000. Pour voix, ensemble et bande magnétique. Les textes sont de Edoardo Sanguineti. La pièce fut composée en 1965. L'enregistrement mentionné est sorti pour la première fois en 1970 avec les musiciens français suivants : Christiane Legrand : soprano ; Janette Baucomont : soprano ; Claudine Meunier : contralto ; Edoardo Sanguineti : récitant. Ensemble Musique Vivante : Raymond Guiot : flûte ; Michel Portal, Guy Deplus, Guy Arnaud : clarinettes ; Pierre Thibaud, Claude Vasse : trompettes ; Raymond Katarzynski, Christian Guizien, Camille Verdier : trombones ; Brigitte Sylvestre, Marielle Nordmann : harpes ; Jean-Pierre Drouet, Bernard Lubat : percussions ; Manuel Recasens, Jacques Wiederkehr : violoncelles ; Jean-François Jenny-Clarke : contrebasse ; Chorale expérimentale ; Luciano Berio : direction. Berio écrit dans les notes de pochette : « Les parties instrumentales se développent principalement en tant qu'extension de l'action vocale des chanteurs, et la courte séquence de musique électronique est conçue comme le prolongement de l'action instrumentale ». *Laborintus II* (note de l'auteur). (2017). Repéré le 15 février 2017 à <http://www.lucianoberio.org/node/1511?1176375492=1>.

59 AMM est apparu à Londres en 1965. Le formation est composée de Lou Gare, Eddie Prevost, Keith Rowe et, à partir de 1966, de Cornelius Cardew.

60 Groupe à la configuration multiple composé en 1966 d'Alvin Curran, Steve Lacy, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Jon Phetteplace.

61 En 2013, la librairie virtuelle en ligne du Wabash collège à Crawfordsville aux Etats-Unis (état de l'Indiana) avait entrepris de classer quelques extraits musicaux concernant l'improvisation avec des outils électroniques, dont *Laborintus II*. Le lien a été désactivé depuis. La question d'une liste discographique sera évoquée dans la partie consacrée au jazz et à l'électronique [Chapitre 2. 3.1.3].

62 Saladin, Mathieu. *Esthétique de l'improvisation libre. Étude d'une pratique au sein des musiques expérimentales au tournant des années 1960-70 en Europe*. Thèse, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010.

Pour compléter l'article de Ludovic Florin, nous mentionnons brièvement un deuxième article, écrit par Gérard Rouy et édité dans le même ouvrage. Rouy explique les raisons du passage d'une esthétique à une autre, du jazz à l'improvisation libre, par une insatisfaction grandissante des improvisateurs à l'égard de l'idiome jazz. Certains musiciens, tels Derek Bailey ou Gavin Bryars, semblaient plus inspirés par « la tradition académique post-Webern, par différentes perspectives de musiques électroniques et/ou par les expérimentations cagiennes » [Rouy, 2016, 184]. Les multiples influences se sont brassées et entremêlées au sein des trois formations précédemment citées. Pour évoquer le nombre de musiciens improvisateurs ayant utilisé l'électronique au cours des décennies passées, l'auteur utilise une ponctuation volontairement relâchée. Une boulimie ou un halètement semblent perceptibles, comme s'il était impossible de tout dire concernant la quantité de musiciens survenus depuis les années 1970.

Parallèlement aux recherches de MUSICA ELETTRONICA VIVA (MEV) et du GRUPPO DI IMPROVISAZIONE NUOVA CONZONANZA en Italie, il convient de signaler l'importance de deux pionniers en la matière, Hugh Davies, qui intégra à Londres la MUSIC IMPROVISATION COMPANY (avec Bailey et Parker) – le saxophoniste se produisant à la même époque avec Paul Lytton (perc, *live electronics*) dans un duo que l'on pourrait qualifier de pré-*noise* -, et Michel Waisvisz (l'inventeur à Amsterdam de la *crackle box*) qui introduisit lui aussi l'électronique sur la scène de la musique vivante « en direct », notamment aux côtés de Willem Breuker, Gunter Hampel, Steve Lacy, Dj Spooky... THE EVAN PARKER ELECTROACOUSTIC ENSEMBLE compta quant à lui dans ses rangs à partir des années 1990 des « électronistes » tels que Lawrence Casserley, Joel Ryan, Richard Barrett & Paul Obermayer (Furt)... Créé en 1997, MIMEO (MUSIC IN MOVEMENT ELECTRONIC ORCHESTRA) est un groupe d'*electrimprov* qui réunit la fine fleur de praticiens du genre : Keith Rowe, Phil Durrant, Christian Fennesz, Jérôme Noetinger, Cor Fuhler, Thomas Lehn, Kaffe Matthews, Gert-Jan Prins, Marcus Schmickler... [Rouy, 2016, 189].

### 3.1.3. *Jazz et électronique*

Le troisième article de l'ouvrage est écrit par Marc Chemillier. Il porte sur le jazz en lien avec les musiques électroniques. L'auteur choisit de partir de l'idiome « jazz », avant même les premiers feux du free jazz ou de l'improvisation libre. Hormis quelques artistes, la présence de l'électronique est plutôt rare dans l'histoire du jazz. Si l'électricité a joué un rôle, il faut déceler sa trace dans la genèse de cette tradition musicale. L'auteur insiste sur les deux points suivants : d'une part, la reproduction mécanique du son a permis aux musiciens de se faire connaître par le disque ; d'autre part, les techniques d'amplification ont pu faire entendre les détails du son (souffle, bruits de clés, sifflement d'anches, etc.). L'utilisation des techniques de reproduction dans la musique elle-même pose, en revanche, un problème. Le jazz est historiquement une musique qui fait mouvoir les corps grâce à une pulsation, le *swing* : « une "manière d'éprouver le temps", (...) qui s'exprime dans le battement quasi-organique de la



pulsation (...) » [Chemillier, 2016, 60]<sup>63</sup>. Or, en jazz, le *swing* est indissociable de la pratique de l'improvisation. Dans ce cas, « le temps figé des séquences jouées par la machine doit s'adapter au temps vécu de l'improvisation, autrement dit l'horloge interne de l'ordinateur doit être articulée musicalement avec celle, vivante, des improvisateurs » [Chemillier, 2016, 67]<sup>64</sup>. La ligne directrice de l'article correspond alors à ce que l'auteur appelle « la réification du temps ».

Concernant l'utilisation des sons plus spécifiquement électroniques, nous avons réalisé une liste discographique à des fins de documentation sur le thème « jazz et musiques électroniques »<sup>65</sup>. Les références furent prélevées dans plusieurs revues françaises spécialisées en jazz<sup>66</sup>. La liste couvre les quinze premières années du XXIème siècle en utilisant un classement par genres musicaux, une approche que nous avons abandonné depuis. Les traces sonores sont parcimonieuses dans les premières décennies du jazz. Il faut attendre le début des années 1960 pour voir apparaître une plus grande utilisation de l'électronique, soit quelques années avant la naissance de l'improvisation libre. Immanquablement, les courants musicaux finissent par se rejoindre entre jazz et improvisation libre par l'intermédiaire du free jazz. Nous retrouvons les artistes cités dans les articles de Ludovic Florin et de Gérard Rouy, preuve d'une grande proximité entre les courants et les acteurs de ces musiques.

En plus de la variabilité de l'improvisation qui rendait difficile l'utilisation des bandes magnétiques, il existe deux autres raisons, non relatées dans l'article de Marc

63 Nous suggérons le terme « pulsatile » qui signifie le battement fin d'un organe à intervalles réguliers tel le cœur.

64 Parallèlement à la parution de cet article, il existe une émission de radio sur le même sujet, *Du jazz et de l'électricité*. Marc Chemillier fut l'invité de Arnaud Merlin, le 24 septembre 2013, sur France Musique (émission *Le Matin des musiciens du mardi*). L'émission traita de lutherie électrifiée et électronique puis des techniques de reproduction sonore « (...) depuis les premières aventures sur rouleaux mécaniques jusqu'aux dernières expériences avec l'ordinateur, en passant par la révolution de l'enregistrement électrique, à partir de 1925 ; nous suivrons aussi les évolutions de la lutherie avec la guitare électrique dès les années 30, puis les différents claviers et les multiples usages qui s'en suivent ; on évoquera également les techniques de réenregistrement qui apparaissent dès le début des années 40 avec un pionnier inattendu en la personne de Sidney Bechet ; et puis bien sûr on se penchera sur la manière dont les praticiens des musiques électroniques utilisent la matière enregistrée pour la réinjecter dans leur propre création (...) ». Extrait de la présentation de l'émission par Arnaud Merlin. (2013). Repéré le 26 septembre 2016 à <http://www.francemusique.fr/emission/le-matin-des-musiciens-du-mardi/2013-2014/du-jazz-et-de-l-electricite-avec-marc-chemillier-09-24-2013-00-00>.

65 Sous la direction de Marc Chemillier dans le cadre du projet ANR IMPROTECH : technologies et musiques improvisées 2009-2012. Repéré le 8 avril 2016 à <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/improtech/>. Liste « jazz et musiques électroniques ». (2013). *Id.* à <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/improtech/docs/LISTE%20GENERALE%20G.Lavergne.pdf>.

66 Nous établissons une liste bibliographique des principaux articles portant sur le jazz et les musiques électroniques au tournant des années 2000 :

Arnaud, Gerald. « L'electrojazz ». *Jazz Hot*, 414 (octobre 1984) : 3 (éditorial). Compte tenu de son ancienneté, le sujet est succinctement abordé de manière prospective.

Jazzman n°32, « Cyber jazz, c'est aujourd'hui demain ! » (janvier 1998) : 8-15. Dossier.

\_\_\_\_\_ n°53, « Le futur ça s'improvise » (décembre 1999) : 24-25. Entretiens avec des producteurs de musique et des artistes.

\_\_\_\_\_ n°59, « Bugge Wesseltoft, Nils Petter Molvaer, Saint-Germain, de l'électro-fjord à la French touch » (juin 2000) : 4-7.

Jazz Magazine n°515, « L'ère ou leurre électronique » (mai 2001) : 20-41. Dossier complet avec des articles rédigés par David Toop, Étienne Brunet et Gérard Rouy.

Jazzman n°95, « Jazz électro ou électro-jazz » (octobre 2003) : 12-25. Dossier de réactualisation.

Citizen Jazz. (2010). Le jazz et l'électronique, 22 novembre 2010. Repéré le 26 juillet 2016 à <http://www.citizenjazz.com/Le-jazz-et-l-electronique.html>.

Chemillier, expliquant la faible présence de l'électronique dans le jazz. Premièrement, les machines étaient très volumineuses et coûteuses. Or, les musiciens se déplaçaient le plus souvent pour de longues tournées ou jouaient dans des petits espaces comme les clubs. Deuxièmement, même si elle ne fut pas partagée par tous, il exista une méfiance de la part de certains artistes vis à vis de l'électronique. L'un des musiciens les plus originaux du jazz, le multi-instrumentiste Rahsaan Roland Kirk, fit part de ses plus vives critiques à l'égard de l'électronique, de l'industrie du disque, et de la musique électrifiée en général.

Electronics have programmed the whole society. Electronic music has brainwashed us, and if we don't come to grips with ourselves, we're gonna walk around plugged in! The great musicians who have played the electric guitar - Django Reinhardt, Wes Montgomery, Oscar Moore, Charlie Christian and others - brought us beautiful music. These masters controlled the electronics, made the electronics work for them. We must not be psyched out and think the new sound is really something new. Most musicians haven't done enough research to know that the "new age of electronics" is really something that's been going on for years. All you have to do is trace back to European people like Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen and Luciano Berio. These people were writing beautiful electronic sounding music back in the 30s. Everyone is getting on the electronic bandwagon, and consequently, pretty soon everything is going to sound alike. When a man runs a vacuum cleaner, he can't produce his own touch on that vacuum cleaner because it's an electric thing. It has its own built in sound. What this electronic phase is doing is completely wiping out the identity of anyone playing creative black music (jazz). This is a genocide of the music! [Kirk cité par Kruth, 2000, 225].

On ne peut accuser Roland Kirk d'avoir une vision réductrice ou identitaire du jazz tant ses goûts musicaux le portaient à expérimenter sans cesse. Son biographe français rapporte même les quelques incursions de Kirk dans le domaine électronique<sup>67</sup>. Il inventa de nouveaux instruments comme le surlophone, un trombone électronique hybride qu'il utilisa pour l'une de ses pièces en 1962<sup>68</sup>. Dans les années 1970, le musicien joua également du lyricon, une sorte de clarinette électronique. Cependant, nous pourrions reprendre à notre compte les craintes de Kirk concernant l'hégémonie de l'électronique dans la musique et dans la vie en général, tant ces propos résument les bouleversements apportés par cet élément à partir de la deuxième moitié du XXème siècle. La critique est d'autant plus intéressante que Kirk pressent une perte de contact

67 Cosson, Guy. *Rahsaan Roland Kirk*. Paris : Editions du Layeur, 2006.

68 À ce sujet, il est intéressant de souligner à nouveau les relations entre jazz, musiques contemporaines et électroniques. Le surlophone fut joué au festival de Newport en 1962, une pièce jamais éditée, inspirée du compositeur Edgar Varèse, *The Confusions of a Madman*. Roland Kirk déclara à la même époque : « j'aimerais creuser plus encore le domaine de la musique électronique. L'électronique est partout, sauf que tous les musiciens ne s'en rendent pas compte. (...) Si je veux savoir dans quelle tonalité je suis, je soulève le combiné du téléphone et j'ai un si bémol. Edgar Varèse a fait ces choses-là depuis les années 1930 mais ça n'a pas été tellement adopté dans le jazz. J'ai rencontré Varèse dans le Village (...). » [Kirk cité par Ducat, 2012, 3]. Nous signalons également l'existence d'un film documentaire de 1967 mettant en scène John Cage et Kirk dans un montage alterné. À l'origine, le film fut réalisé pour la télévision anglaise (BBC). Dick Fontaine, *Sound ?? Rahsaan Roland Kirk and John Cage*, New York: Rhapsody Films, 1968.

physique avec l'outil au point d'anéantir des pans entiers des traditions musicales existantes. Il est également possible de l'entendre sous un angle plus économique : la perte de travail occasionnée pour les musiciens de jazz à l'arrivée des synthétiseurs au cours des années 1970-80.

Pour sa part, Marc Chemillier a pour problématique d'interroger les évolutions du jazz à l'époque numérique afin de comprendre ce qu'il advient de cet idiome. L'auteur rappelle la capacité historique du jazz à se réappropriier les matériaux à la fois techniques et musicaux. En est-il de même à notre époque ? À la suite d'un entretien avec le compositeur et multi-instrumentiste Roscoe Mitchell, Chemillier pose la question de savoir si le jazz n'a pas atteint, avec les techniques numériques, sa dernière limite, au-delà de laquelle il ne parvient plus à se renouveler. Le jazz se dissout-il alors dans la multitude des musiques qu'il a en partie engendré ou continue-t-il à s'inventer en se mélangeant, comme il l'a toujours fait, avec les musiques et les techniques de son temps ? Dans ce cas, pensons-nous, faut-il encore l'appeler « jazz » ?

Le développement de logiciels spécialement conçus pour improviser est une des solutions apportées au problème de l'adaptabilité de l'outil informatique aux exigences de l'improvisation. Marc Chemillier mentionne les pionniers en la matière tels David Wessell, le tromboniste George Lewis, le saxophoniste Steve Coleman ou encore le contrebassiste Olivier Sens qui, par sa formation, se réclame de la tradition du jazz. Grâce à leur pratique, ces musiciens connaissent de l'intérieur les difficultés liées à la programmation informatique en relation avec le caractère présent de l'improvisation musicale. Lewis possède un grand catalogue d'œuvres à son actif comprenant des pièces avec électroniques, des installations et des compositions en *Interactive computer music*. À l'inverse, Steve Coleman a laissé peu de traces dans sa production discographique dans l'utilisation des programmes informatiques. Il a cependant aidé au développement en 1999 d'un logiciel nommé Ramseses 2000 développé à l'IRCAM.

Pour étayer l'hypothèse d'une réciprocité entre les techniques instrumentales, humaine et machinique, nous souhaitons parler plus précisément de l'expérience du logiciel Usine, conçu et développé à partir de 1995 par Olivier Sens, au fur et à mesure de sa collaboration avec le saxophoniste Guillaume Orti. La programmation voulue par Sens oscille entre déterminisme et indéterminisme, « à la limite du bug »<sup>69</sup>. Le logiciel réunit trois procédés techniques : les sons enregistrés et réorganisés par la machine (samples) ; la musique faite à partir de synthétiseurs (synthèse sonore) ; les possibilités de modification du son comme avec une pédale d'effets (traitement du signal). L'ordinateur devient un instrument de musique car l'opérateur musicien joue avec le logiciel. Il permet d'élaborer des improvisations thématiques dont le matériau s'élabore en même temps que le morceau se développe. En improvisation jazz, la réactivité est essentielle. Avec Usine, les éléments apparaissent de façon macroscopiques à l'écran. Il est donc possible de construire rapidement des objets sonores. Le logiciel écoute avant de proposer, il analyse la hauteur des notes, les attaques, le rythme et le tempo du

<sup>69</sup> Entretien avec Olivier Sens, à la découverte du projet *Reverse*. (2006). Citizen Jazz. Repéré le 22 janvier 2014 à [http://www.citizenjazz.com/Olivier-Sens\\_3457317.html](http://www.citizenjazz.com/Olivier-Sens_3457317.html).

soliste : « Usine contient également de nombreux modules d'analyse des sons provenant d'instruments extérieurs. Il s'adapte automatiquement à l'environnement sonore et donne ainsi la sensation d'écouter et de réagir au jeu des autres musiciens »<sup>70</sup>.

Par exemple, lorsque Guillaume Orti interprète le thème de *Miss Ann* à l'envers et l'ordinateur le remet à l'endroit<sup>71</sup>. Usine inverse l'ordre des notes, mais également les attaques de toutes les notes et à chaque répétition, le logiciel change de tempo. Le saxophoniste semble se dédoubler tandis que l'ordinateur imite une rythmique basse-batterie. Le musicien s'adapte par rapport au logiciel en faisant preuve d'une grande virtuosité dans les nuances, puis il apprend de ses propres improvisations pour continuer à jouer. Une réciprocité naît alors entre le musicien et le logiciel. La pulsation est plus suggérée que réellement exprimée, comme si le saxophoniste se répondait à lui-même<sup>72</sup>. Le morceau *Miss Ann* illustre, à partir d'un standard, l'interactivité entre le musicien et son « clone » informatique avec les procédés de l'échantillonnage et du rééchantillonnage.

En fin d'article, Marc Chemillier dresse une bibliographie des ouvrages les plus importants dans le domaine du jazz et de l'électronique pouvant, en partie, servir à l'élaboration de l'état de l'art en improvisation libre avec des outils électroniques. L'ouvrage de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli est cité, ainsi que celui de Joel Chadabe. Un entretien avec Bob Ostertag vient étoffer la bibliographie<sup>73</sup>. Concernant l'approche organologique, l'ouvrage de Frank Trocco et Trevor Pinch fait figure de référence<sup>74</sup>. Enfin, la bibliographie mentionne les articles portant sur le logiciel

70 Présentation du logiciel Usine de Olivier Sens. (2014). Sensomusic. Repéré le 16 janvier 2014 à <http://www.sensomusic.com/wiki2/doku.php?id=fr:users:senso>.

71 *Miss Ann* est un thème composé par le multi-instrumentiste Eric Dolphy. La première version fut enregistrée le 21 décembre 1960 [*Far Cry*. New Jazz (8270)]. La même journée, Dolphy participa à l'enregistrement de *Free Jazz* avec Ornette Coleman.

72 Nous mentionnons deux réalisations originales ayant comme point commun l'utilisation du logiciel Usine, le *Shamanic Bicycle* de Julien Lachal et le *Système tentaculaire* d'Olivar Premier. Le *Shamanic Bicycle* est un système créé par le multi-instrumentiste Julien Lachal. Il est destiné à être joué par un seul musicien. Il s'agit, en quelque sorte, d'un orchestre en réduction. Les actionneurs sont reliés au logiciel Usine et réagissent au jeu de Lachal en venant frotter, gratter ou percuter des instruments disposés autour du musicien. Ceux-ci réagissent à la musique en train de se faire, produite par le musicien et auto-générée, car le système a la faculté de s'écouter lui-même en enregistrant indifféremment tous les sons de la pièce où l'on joue. En effet, lorsque le musicien appuie sur une commande, celle-ci ne déclenche pas immédiatement une réaction, l'ordinateur *écoute* afin d'« avaler » de la matière sonore. Le jeu instrumental de Lachal consiste alors à mettre, selon lui, des « bâtons dans les roues » de l'ordinateur et de lui faire générer des erreurs afin d'éviter la répétition au point que le musicien ne sache plus comment les sons ont été produits. Il est donc possible de créer de nombreuses interactions par superpositions, erreurs, accidents, etc. En ce sens, le *Shamanic Bicycle* est une tentative de modélisation à échelle humaine du travail de l'improvisateur : constitution d'un savoir, gestes et jeu instrumentaux, réactivité face à l'imprévu en développant son sens de l'ouïe. Le *Système tentaculaire* d'Olivar Premier est un système interactif pouvant être confié à des enfants ou à des musiciens professionnels n'ayant aucune connaissance en électronique. Il est possible d'en jouer seul ou à plusieurs. Le maniement du système est accessible grâce à des interfaces fabriquées dans des matériaux de récupération. L'objectif est que la personne se concentre uniquement sur le son et le geste qui le produit afin d'entrer dans un rapport immersif avec la musique grâce aux hauts-parleurs disposés autour d'elle. La personne doit alors interagir avec les sons qui se superposent, engendrés par la série des gestes instrumentaux qui l'invitent à « sculpter » davantage dans la matière sonore en saisissant des moments intéressants dans le flux ambiant.

73 Ostertag, Bob. *Entretien avec Mauricio Martinez, 6 juillet 2011, Improvisation, communauté, et pratiques sociales*. Guelph : Université de Guelph, 2011.

74 Pinch, Trevor, et Frank Trocco. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2002.

*Improtek* développé à l'IRCAM. Nous n'abordons pas le sujet car cela concerne le domaine technique avec l'élaboration de nouveaux outils pour improviser lorsqu'ils ne sont pas une invention strictement musicienne, c'est-à-dire venant des praticiens eux-mêmes. Dans ce cas, les logiciels ne sont disponibles que dans les laboratoires de recherche.

### 3.2. Travaux universitaires récents

#### 3.2.1. Musiques improvisées électroniques

Nous signalons les travaux de Dario Rudy car ils concernent exactement notre sujet de recherche. L'auteur a publié un article sur le même sujet en reprenant les grandes lignes de son mémoire<sup>75</sup>. Rudy travaille avec David Fenech, Jean-Jacques Birgé, Stéphane Rives et Bob Ostertag, Raphaël Imbert, Jean-Louis Chautemps et Jean Schwarz, Thor Magnusson. Pour le choix des participants, l'auteur semble ne pas s'être donné de contraintes particulières. Leur seul point commun repose sur leur qualité, à tous, d'être des musiciens improvisateurs, certains issus de jazz, d'autres de l'improvisation libre, du rock ou des musiques expérimentales. L'étude laisse ainsi le champ des musiques improvisées le plus ouvert possible. À l'inverse, pour les besoins de notre enquête, il était nécessaire de trouver des personnes suffisamment proches entre elles, dans le but de comprendre les mécanismes relationnels unissant les artistes, malgré l'éclatement des horizons musicaux.

Les travaux de Dario Rudy sont encore à l'état d'ébauche, mais ils présentent déjà quelques points de similitudes et des divergences avec notre recherche. Il souhaite élaborer une anthropologie de l'improvisation « électronique » contemporaine avec, pour objet d'étude, le temps et le procédé technique de l'échantillonnage. En guise de cadre théorique, Rudy préconise une approche philosophique en s'appuyant principalement sur les travaux de Bernard Stiegler et le concept de « rétention tertiaire » théorisé par le philosophe. La première rétention correspond à la synthèse de ce que l'on écoute, « percevoir l'unité d'une séquence de temps (une mélodie plutôt que des notes enchaînées) » [Rudy, 2014, 3] ; la seconde rétention touche à la mémoire sonore, lorsqu'une personne est capable de se souvenir et de se représenter une mélodie précédemment entendue ; la troisième rétention permet de spatialiser le temps d'une écoute personnelle par la prise de notes et « d'entendre la même portion de temps réifié un nombre potentiellement infini de fois. Entre donc dans cette catégorie tout ce qui touche à l'enregistrement mais aussi à la diffusion du son » [Rudy, 2014, 3].

Dario Rudy opère une distinction entre les instruments de la synthèse sonore et ceux du temps réifié par les enregistrements (échantillonnage). Cette distinction correspond aux différents points de sa problématique. Les premiers instruments ne

<sup>75</sup> Il existe deux textes de l'auteur :

Dario, Rudy. « Musiques improvisées et technologies numériques. Quelles questions, quels problèmes ? ». *Anthrovision 2.1* (2014), Anthropologie et Numérique, 2014.

\_\_\_\_\_. *Improvisation et circuits du son enregistré*. Mémoire de maîtrise, EHESS-Paris, 2011.

posent pas véritablement de problème pour jouer en situation de performance, bien que la question de l'individuation du son demeure car comment faire sonner un synthétiseur aussi bien qu'un grand piano de concert ? Les seconds instruments posent plus directement la question du temps de la performance confronté à la réinjection de pièces préenregistrées au cours du jeu. Dans ce cas, la dimension corporelle de la performance, lorsque le musicien est en train de jouer physiquement des instruments, n'est plus la même. La pratique de l'échantillonnage est le point d'achoppement pour toute étude portant sur les pratiques improvisées contemporaines car il y a, en effet, une grande différence entre les années 1960 et aujourd'hui par l'intermédiaire des outils eux-mêmes. Le cadre théorique employé doit donc tenir compte de la dimension temporelle dans un contexte musical expérimental généralement arhythmique.

En substituant une multitude de temporalités (celle des sons enregistrés) à l'uniformité du geste instrumental et au processus rectilinéaire d'improvisation, elles contribuent à étendre le cadre temporel dans lequel l'action musicale se déroule et à la remplacer par des formes réticulaires d'organisation. À des interactions manifestes entre musiciens s'ajoutent nombre d'interactions possibles au son enregistré qui peuvent toutes se concevoir comme des rapports à une source sonore originelle. À partir des travaux des musiciens interrogés, on peut différencier les manières dont peuvent se tisser des liens signifiants entre le présent de l'improvisation et le son enregistré. [Rudy, 2014, 5]. (...) Il s'agit dès lors de comprendre la pratique du *sampling* ou de la réinjection comme l'organisation d'un retour qui peut être investi de valeurs affectives, artistiques, documentaires très variées. Après avoir montré quel type de répertoire peut faire retour, il convient de s'interroger, dans le cadre de l'improvisation, sur les manières dont il peut revenir et des règles décidées par les musiciens quant à leur utilisation des enregistrements. [Rudy, 2014, 6].

Les musiciens interrogés par Dario Rudy formulent trois critiques à l'égard de l'ordinateur comme instrument de musique. Nous constaterons, lors des monographies, que ces critiques sont également récurrentes chez les musiciens de notre enquête. La première critique porte sur le fait que la manipulation des outils informatiques sur scène prive les spectateurs d'une vision de l'acte musical. Il n'est pas possible de voir ce que fait réellement le musicien et la performance perd alors de son intérêt. Or, le geste est également important pour le musicien qui doit éprouver la musique qu'il est en train de faire. La deuxième critique porte sur le nombre illimité des possibilités offertes par l'instrument numérique. L'apparente absence de contraintes de l'ordinateur noie littéralement la notion de « choix » dans un vide esthétique, au point que le musicien ne parvienne plus à décider pour lui-même. Il risque, dans ce cas, de s'en remettre aux desiderata de la machine qui n'opère que par défaut. De plus, les logiciels de musique non « programmés » pour l'improvisation ne sont pas fonctionnels lorsqu'il faut agir vite. Enfin, la dernière critique porte sur l'absence d'« humanité » de l'ordinateur qui provoque, chez les musiciens, une préférence pour les outils analogiques, comme les craquements et le souffle d'un disque vinyle, par exemple.

Afin d'apporter les premières réponses aux questions que pose l'improvisation électronique d'inspiration libre, nous avons mené une étude en mai 2014 et rédigé un article sur la pratique de l'échantillonnage en collaboration avec Amandine Pras<sup>76</sup>. L'étude se situe à l'intersection de deux projets poursuivis par les chercheurs, l'un en musicologie, l'autre en sciences sociales, et suit un protocole en méthode expérimentale. Pour l'occasion, trois sessions de studio d'une heure chacune ont été organisées à New York : deux solos de Jim Black et Satoshi Takeishi et un duo de Todd Capp et Mickey Holmes. De cette manière, nous avons exploré les interactions entre le jeu des improvisateurs aux percussions et les sonorités électroniques émises. Pour les besoins de l'étude, Black et Takeishi jouent chacun des percussions et de l'électronique ; Capp joue de la batterie et Holmes improvise avec des outils électroniques.

Pour étudier les gestes des improvisateurs, nous avons procédé au tournage audiovisuel des trois sessions de studio à l'aide de quatre caméras. Pour permettre l'auto-évaluation des improvisateurs après chaque pièce, nous avons filmé leurs réactions et enregistré leurs commentaires pendant qu'ils observaient leur performance. Nous leur avons préalablement demandé d'expliquer leur choix concernant leur dispositif électronique respectif, l'utilisation qu'ils font des échantillons sonores et du traitement du son en temps réel au cours de la performance. La procédure expérimentale a été inspirée par les travaux de Jacques Theureau<sup>77</sup> et par le film documentaire de Guido Lukoschek sur le quartet acoustique du saxophoniste de jazz Wayne Shorter<sup>78</sup>. Satoshi Takeishi a spécifiquement discuté la question du geste avec les contrôleurs électroniques face à un public ; Jim Black a expliqué son besoin d'étendre les possibilités sonores de sa batterie grâce à une interface qui lui donnerait une plus grande liberté mélodique et harmonique<sup>79</sup> ; Todd Capp a montré beaucoup d'intérêt et de réactivité aux sons électroniques produits aléatoirement par Mickey Holmes ; Holmes, en dernier lieu, a fait part de sa relation affective aux sonorités et au dispositif électronique qu'il a sélectionné et assemblé spécialement pour la session.

Avec cette étude, nous tentons d'interroger le caractère social et politique contenu à l'intérieur d'une telle improvisation : d'une part, la notion de « trans-musicalité » ; d'autre part, les différents âges des musiques improvisées (les musiciens

76 Pras, Amandine, et Grégoire Lavergne. « L'échantillonnage dans l'improvisation : rencontre de deux instigateurs du free jazz avec un jeune artiste de la scène noise à New York ». *Musicae Scientiae* (2015) : 1-19. Repéré le 2 octobre 2016 à <http://msx.sagepub.com/content/19/4/433.full.pdf>. L'étude a également fait l'objet d'une conférence intitulée *To see within electronic and percussion improvisations*, à la *9th Conference on Interdisciplinary Musicology* à Berlin, le 5 décembre 2014. L'étude comporte trois heures de matériel audiovisuel inédit et une prise de son professionnelle. Le temps est découpé en neuf pièces de vingt minutes chacune environ.

77 Theureau, Jacques. « Course-of-action analysis and course-of-action centered design ». In *Handbook of cognitive task design*, édité par Erik Hollnagel. NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2003, 55-81.

78 Guido Lukoschek, *Wayne Shorter, légende du jazz/The Language of the Unknown - A Film About the Wayne Shorter Quartet*, An avindependents production, 2013. Avec Wayne Shorter, Brian Blade, Danilo Pérez, John Patitucci.

79 Nous signalons un autre article en linguistique portant sur deux entretiens réalisés avec le batteur Jim Black, les 2 avril 2014 (avec Amandine Pras seule) et 7 mai 2014 (pendant l'étude). Cloiseau, Gilles, et Caroline Cance. « Jim Black – L'improvisateur ». *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol 10, 2 (2016) : 1-12.



ont entre 20 et 70 ans). Dans le contexte spécifique de la ville de New York, nous faisons un parallèle entre la pratique de l'échantillonnage et le mode de vie des *hipsters*, qui recyclent et assemblent à des fins de réappropriations, des objets du passé aux connotations diverses. Finalement, nous suggérons un lien entre le succès historique de la pratique de l'improvisation à New York et la culture de la ville qui favorise les prises de décisions instantanées et une constante adaptation au tissu relationnel et urbain. La méthode expérimentale a inspiré le cadre théorique de la présente recherche, divisé en trois temporalités distinctes. En procédant à l'enregistrement, puis à la réécoute entre chaque prise unique en présence des chercheurs, le musicien modifie son jeu lors de la prochaine improvisation.

### 3.2.2. Réflexions sur l'improvisation libre (Clément Canonne)

La question de l'électronique ou de la reproduction sonore n'est pas centrale dans les travaux de Clément Canonne<sup>80</sup>. Nous allons néanmoins nous appuyer sur l'un de ses articles pour réfléchir à la question de l'enregistrement de l'acte improvisé<sup>81</sup>. Canonne considère l'improvisation comme un processus de création, analysable comme tel, propice selon lui à l'étude de tout processus quel qu'il soit. Pour l'auteur, il s'agit d'« un appui conceptuel idéal pour questionner la dimension créative de l'agir » [Canonne, 2012, 107]. Malgré les exemples historiques cités, l'article ne porte pas tant sur la tradition de l'improvisation libre que sur l'acte proprement dit, celui d'un improvisateur reconnu ou d'un étudiant dans un atelier d'improvisation générative, par exemple. Ainsi, Canonne n'étudie pas les modes de transmission entre musiciens dans une approche anthropologique, mais uniquement le processus de l'improvisation collaborative dans un but musicologique.

Clément Canonne commence par faire une distinction entre le *modus operandi* et l'*opus operatum*, soit le *processus* et le *produit*. Il place son étude sous l'angle de la différence entre l'œuvre improvisée et l'acte improvisé. De la même manière, une improvisation et l'enregistrement de cette improvisation sont deux choses résolument distinctes : « (...) si c'est seulement l'enregistrement qui fait passer l'improvisation au rang d'œuvre, alors il faut aussi convenir que la propriété "être-une-œuvre" de l'improvisation ne lui est pas essentielle, mais seulement accidentelle » [Canonne, 2012, 110]. En effet, rien ne prouve que quelqu'un enregistre ce qui est en train de se jouer et nombre de concerts historiques n'ont fait l'objet d'aucune captation sonore. Dans cette perspective, l'improvisation est un *processus*, alors que son enregistrement

80 Nous faisons référence à deux travaux de Clément Canonne :

Canonne, Clément. *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique. Analyses. Expérimentations*. Thèse de doctorat, Université Jean Monnet à Saint-Étienne, 2010 (Thèse de musicologie).

Bachir-Loopuyt, Talia, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier, et Barbara Turquier. « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie ». *Tracés*. Revue de sciences humaines 18 (2010) « Improviser de l'art à l'action » : 5-20.

81 Canonne, Clément. « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination ». *Revue de musicologie*, tome 98, 1 (2012) : 107-148.



est un *produit*. Aucune captation sonore ne saurait restituer à la perfection l'impression d'être devant les musiciens, en chair et en os, dans l'instant présent de la performance, aussi routinière soit elle. L'enregistrement semble alors correspondre à une déperdition par rapport à l'original.

Pour cette raison, Clément Canonne précise que l'étude de l'improvisation ne nécessite nullement une analyse génétique comme elle se pratique pour les œuvres musicales écrites à partir des esquisses des compositeurs ou des enregistrements antérieurs. Parce qu'elle n'a lieu qu'une seule fois dans le temps, l'improvisation contient en son sein ses propres esquisses et ce, à chaque nouvelle situation où l'instrumentiste improvise. Lorsque l'improvisation n'est pas enregistrée, le produit et le processus cessent d'être séparés : « Produit et processus semblent ici strictement coïncider : la séquence sonore actuellement produite se superpose à son propre processus de création. (...) Le temps de l'existence de cette musique se confond avec le temps de son processus de création » [Canonne, 202, 109]. Si, comme le dit Canonne, l'enregistrement arrive « par accident » en instaurant une césure entre les notions de « processus » et de « produit », dans ce cas, ne doit-on pas le considérer comme un imprévu ? Et l'imprévu est précisément ce que recherche l'improvisation libre.

La partie qui suit correspond à nos réflexions personnelles par rapport au texte de l'auteur. Lors des expériences avec improvisation menées auprès des musiciens<sup>82</sup>, nous nous trouvions face à eux, présent dans la même salle, et nous enregistrons la démonstration. Si le musicien avait été seul, le résultat eût été différent. Le problème est que si l'on veut étudier l'improvisation dans son processus et non à partir du produit des enregistrements, l'altération de ce processus est inévitable : soit par la présence physique du chercheur qui vient exprès voir la démonstration privée, soit par le truchement d'un enregistrement qui restitue l'improvisation en un temps différé. Si nous séparons l'improvisation de la performance publique improvisée, les essais de l'improvisateur dans l'intimité de son atelier correspondent bien au processus improvisé. Or, ceux-ci resteront inentendus. La performance publique constitue déjà un résultat pour un musicien professionnel, même si aucun enregistrement n'est réalisé. Dans l'atelier, le musicien est seul à pouvoir faire l'analyse de ce qu'il joue en faisant un retour constant sur sa pratique. La problématique se complexifie lorsque l'on sait que les musiciens expérimentaux ont parfois du mal à trouver leur public et une salle pour se produire. L'essentiel de leur performance se situerait donc dans leur atelier.

L'acte improvisé peut *ressembler* à la vie qui, elle non plus, ne fait pas l'objet d'un enregistrement permanent. Cependant, à l'ère de la reproductibilité technique généralisée, l'enregistrement, par l'intermédiaire d'appareils les plus divers, s'invite dans notre vie intime pour capter nos moindres faits et gestes (internet, micro-ordinateurs, vidéosurveillance, etc.). Les outils électroniques sont à l'origine de cette intrusion et pourtant ceux-ci sont indispensables dans le cas de l'échantillonnage qui présuppose obligatoirement la présence d'un enregistrement sonore. Le produit fait

82 Voir le description des expériences [Chapitre 6. 2.4.2. 4)].

partie intégrante du processus improvisé et inversement. Se pose alors une question existentielle paradoxale : comment échapper au contrôle et à la surveillance des appareils techniques tout en se servant des outils électroniques ? En effet, l'enregistrement est, dans le cadre de notre recherche, constitutif et consubstantiel à l'improvisation étudiée, comme pratique et comme tradition potentielle. À ce titre, la tradition de l'improvisation libre n'aurait pu se constituer sans la très grande quantité d'enregistrements avec lesquels les meilleurs représentants du genre documentent leur vie et transmettent leur musique.

Pour notre part, il ne s'agit pas de comprendre, à l'intérieur d'une improvisation, comment s'organisent ou se coordonnent les réactions, mais plutôt d'étudier la relation entre un musicien et les outils électroniques qu'il utilise dans sa pratique quotidienne au sein d'un environnement contemporain saturé d'appareils techniques et d'enregistrements audiovisuels. Il nous semble utile de revenir au jazz des *after hours*, ce temps qui échappe au temps et à l'enregistrement technique, où les musiciens jouent seuls pour eux-mêmes. Pour permettre d'observer notre objet d'étude et son déroulement dans le temps, nous proposons un cadre théorique issu la tradition du jazz et de la reproductibilité technique. Nous tenterons de démontrer que le produit de l'enregistrement n'est pas opposé à l'improvisation prise comme un processus poïétique, ils peuvent même coïncider. L'enregistrement devient primordial, il est également ce par quoi la surprise peut advenir. Le saxophoniste Steve Lacy, qui enregistra énormément, explique poétiquement le rapport à la musique qui demeure cachée (après concert, intimité, répétitions), celle que l'on fait entre amis et qui ne comprend pas d'architecture formelle, mais dont on s'évertue nonobstant à vouloir décrire les rouages, ne serait-ce que par les mécanismes des instruments utilisés pour la faire.

L'idée de cryptosphère c'est la musique cachée. C'est la musique sous le tapis. Il y a une musique normale au centre de la pièce et une autre musique, cachée dans les coins, par terre et derrière les meubles. C'est l'idée de sphère cachée. [Lacy, 1996, 9].

# Chapitre 3

## Le cadre théorique : préparation, performance, trace

### **Sommaire**

---

---

1. La théorie des musiques audiotactiles.....	99
1.1. Présentation du principe audiotactile.....	99
1.2. Guider son toucher à l'aide des sons.....	103
2. Le modèle théorique de la polychronie circulaire.....	105
2.1. Temps cyclique et hypertextualité sonore.....	105
2.2. Mimétisme audiotactile.....	108
2.3. Le cas du jazz.....	112

---

---



## 1. La théorie des musiques audiotactiles

### 1.1. Présentation du principe audiotactile

Dans cette partie, nous exposons le cadre théorique de la recherche. Pour cela, nous souhaitons élargir l'état de l'art en introduisant un concept bien spécifique : l'« audiotactilité » et son corollaire, le modèle théorique de la « polychronie circulaire » : *préparation-performance-trace*. Les principaux auteurs sollicités seront les musicologues Vincenzo Caporaletti et Philippe Michel<sup>1</sup>. L'exégèse des textes révéla un troisième auteur, le philosophe Bernard Stiegler. À aucun moment, Stiegler n'emploie le terme « audiotactilité » dans ses écrits. Cependant, il s'est intéressé, dès les années 1980, à des thèmes proches de la notion. Le principe audiotactile s'établit au sein d'une théorie plus large, celle des « musiques audiotactiles », fondée en 2008 par Caporaletti. Le principal problème concernant la théorie vient de la terminologie employée par Caporaletti lui-même, rébarbative et difficile d'accès. Il était donc indispensable de se référer aux travaux des autres auteurs s'étant penchés sur la question de l'audiotactilité afin de clarifier ce terme.

Nous commençons par donner une définition de ce qu'est le principe audiotactile. Les musiques dites « audiotactiles » ont en commun d'être nées de la reproductibilité technique du son (jazz, rock, rap, etc.). Les acteurs de ces musiques ont généralement appris et étudié la musique à partir des enregistrements eux-mêmes. Leur formation musicale est particulière car elle ne correspond pas à un enseignement

1 L'audiotactilité est un champ de recherche dans le domaine de la musicologie, de la cognition et des sciences sociales. L'état de l'art comprend neuf textes principaux, classés du plus récent au plus ancien :  
 Costa, Fabiano Araújo. *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif » : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*. Soutenue le 8 septembre 2016 à l'Université Paris 4 (Thèse en musique et musicologie).  
 Cugny, Laurent. *Théories des musiques audiotactiles et notation*. (2016). Repéré le 22 janvier 2017 à <http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/cugny19iii2016.pdf>.  
 Caporaletti, Vincenzo, Laurent Cugny, et Benjamin Givan. *Improvisation, culture, audiotactilité. Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Rheinhardt*. Paris : Outre Mesure, Collection Jazz en France, 2016. Cet ouvrage parle de la réception de la théorie en France par Cugny, professeur de musicologie et musicien de jazz.  
 Caporaletti, Vincenzo. « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique ». In *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, édité par Jean-Michel Court et Ludovic Florin. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2015, 27-46.  
 Costa, Fabiano Araújo. « Pluralité de “spuntos” et formativité audiotactile : un regard sur l'improvisation musicale collective ». *Itinera*, 10 (2015) : 216-233.  
 Loizillon, Guillaume, et Philippe Michel. « Jazz et musique électroacoustique : le rôle de la technique dans deux approches "audiotactiles" de la création musicale ». In *Techniques et création*, édité par Ivan Toulouse. Paris : L'Harmattan, 2012, 278-304.  
 Siciliano, Giancarlo. « What is this thing called jazz ? Le son de l'afro-américanité entre oralité, écriture et audiotactilité ». *Dissonance*. Revue musicale suisse pour la recherche et la création, 112 (2012). Repéré le 26 juin 2014 à [https://www.academia.edu/3655361/What\\_is\\_This\\_Thing\\_Called\\_Jazz](https://www.academia.edu/3655361/What_is_This_Thing_Called_Jazz).  
 Béthune, Christian. *Le jazz et l'occident, culture afro-américaine et philosophie*. Paris : Klincksieck, 2008. L'audiotactilité concerne uniquement un chapitre du livre.  
 Caporaletti, Vincenzo. « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisations contemporaines ». In *Filigranes*, vol. 8, « Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines », édité par Philippe Michel. Le Vallier : Delatour France, 2012, 101-116.

classique de la musique. Elle répond à un principe que Vincenzo Caporaletti nomme « audiotactilité ». L'audiotactilité correspond à la prise en main d'un instrument de musique par un autodidacte qui apprend à en jouer en s'aidant des sens de l'ouïe et du toucher, soit à l'oreille et à la position des doigts sur l'objet, en même temps qu'il écoute des enregistrements sonores. Progressivement, le musicien développe sa vélocité en écoutant et en *ré-écoutant*, parallèlement à la pratique, les enregistrements sélectionnés qu'il essaye de reproduire sur l'instrument choisi. Un savoir différent de la lecture des partitions et de l'oralité se met en place.

La ligne de démarcation qui nous amène à procéder à une catégorisation supplémentaire, à savoir celle des « musiques audiotactiles », faisant référence aux productions musicales du vingtième siècle d'origine essentiellement afro-américaine (et non seulement afro-américaine), tient justement à la prise en compte du dispositif technologique d'enregistrement/reproduction phonographique (...). [Caporaletti, 2008, 104].

Le principe audiotactile concerne toutes les pratiques musicales à partir du moment où une expertise instrumentale est en train de se former en lien avec l'enregistrement mécanique. Il considère de façon égale l'instrument de musique et l'appareil technique dans un rapport conjoint au son et à la matérialité des outils. L'instrumentiste a donc en sa possession deux *médiums* : son instrument *et* le moyen de reproduction ou de diffusion sonore, le support d'enregistrement autant que l'appareil permettant de le lire. De cette manière, le musicien développe autant son jeu instrumental que sa connaissance d'un répertoire musical essentiellement enregistré, susceptible de devenir, soit une source d'inspiration féconde, soit un matériau sonore réutilisable. Là où la partition utilise seulement des indications agogiques, les détails du son deviennent audibles grâce à l'amplification. De fait, les techniques de reproduction favorisent une restitution qualitative du son (grain, texture, etc.). L'audiotactilité correspond à une expérience nouvelle au son, à travers différents médiums que l'on touche : « l'importance de la sensibilité kinesthésique et proprioceptive dans l'appréciation du son, c'est-à-dire le privilège de l'expression sur le sens » [Carsalade, 2010, 231]<sup>2</sup>.

Puisque la pratique de l'improvisation est, avec la technique instrumentale, continue et évolutive, l'audiotactilité peut avantageusement éclairer la manière dont un improvisateur parvient à s'améliorer au fur et à mesure que sa pratique instrumentale se développe. Chez un musicien, les improvisations récentes diffèrent de celles des débuts. Nous pouvons apprécier la transformation du jeu d'un instrumentiste à *condition* de posséder des enregistrements datés, susceptibles de documenter sa pratique, ce qui n'est pas toujours le cas. Le principe audiotactile raconte alors une

<sup>2</sup> La *proprioception* est l'ensemble des perceptions tactilo-musculaires et la *kinesthésique* correspond à la perception consciente de la position ou des mouvements des différentes parties du corps. Pierre Carsalade utilise ces termes dans un compte rendu du livre de Christian Béthune. Carsalade, Pierre. « Christian Béthune, le jazz et l'occident. Culture afro-américaine et philosophie ». *Gradhiva* 11 (2010) : 229-230

« vie » du médium instrumental, du contact initial par le toucher jusqu'à la maîtrise d'un idiome personnel chez un praticien. L'instrument devient le premier interlocuteur avec lequel le musicien s'exprime. De cette manière, nous suggérons qu'une réciprocité s'instaure entre le praticien et son instrument qu'il cherche à adapter à sa propre personne et à son propre corps.

Pour élaborer sa théorie, Vincenzo Caporaletti s'est principalement inspiré des travaux de deux auteurs : Marshall McLuhan et Luigi Pareyson. MacLuhan n'est pas un anthropologue au sens académique du terme, plutôt un penseur et un essayiste qui s'est longuement intéressé à la notion de « médium de communication ». En 1964, MacLuhan émet l'idée forte que les médias de masse (télévision, radio, presse) transforment l'*anthropos* dans son rapport au monde. Ceux-ci deviendraient métaphoriquement une prolongation de ses membres et de son système nerveux<sup>3</sup>. Transposée dans le domaine musical, Caporaletti fait de la notion de « médium » le point de départ de l'œuvre en soulignant la non neutralité des outils dans leur conception d'origine et dans l'utilisation qui peut en être faite. Par « outils », nous rappelons qu'il s'agit des instruments de musique *et* des techniques de reproduction sonores car l'enregistrement transforme notre rapport à la musique.

McLuhan a voulu mettre l'accent sur les critères structuraux spécifiques à travers lesquels les médias organisent la communication, en partant du principe que ces présupposés déterminent les conditions de l'information et la perception de la réalité de la part du sujet. Le message d'un médium consiste alors justement pour McLuhan dans la mutation des proportions, des rythmes et des schémas qu'il engendre dans les rapports humains et dans la perception du monde. Ainsi, dans une telle perspective, les médias ne sont pas des véhicules d'information neutres, mais possèdent plutôt un rôle « formatif » qui agit à priori (...). [Caporaletti, 2008, 102].

Le philosophe Luigi Pareyson, quant à lui, éclaire le concept de « formativité » dans le processus d'élaboration d'une œuvre d'art. La *formativité* peut se résumer de la manière suivante : « l'œuvre se fait d'elle-même et pourtant c'est l'artiste qui l'a fait ». Elle est « un certain "faire" qui, tout en faisant, invente la "façon de faire" (...) » [Pareyson cité par Cugny, 2016, 35]. Dans le domaine musical, la formativité correspond à la formation progressive de l'instrumentiste qui, en développant ses propres aptitudes, acquiert au fil du temps des habitudes et une technique de jeu. Par exemple, le saxophoniste Charlie Parker exprime le concept de « formativité » en ces termes : « Quelquefois, je regarde mes doigts et je suis surpris de voir que c'est moi qui joue ». Il ajoute également que tout ne va pas de soi lorsqu'il improvise, mais son apprentissage tactile lui permet de faire face à toutes sortes de difficultés : « j'ai une idée, alors je l'essaie jusqu'à ce qu'elle sorte comme il faut » [Parker cité par Jackson, 2005, 15]<sup>4</sup>.

---

3 McLuhan, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Paris : Seuil, 1968.

4 Nous reviendrons dans la suite du texte sur l'apprentissage du saxophone alto par Charlie Parker.

Dans le cas d'un apprentissage audiotactile, l'instrument de musique devient métaphoriquement un prolongement matériel du corps du musicien. Ce dernier ne fait, pour ainsi dire, plus qu'un avec son médium, tant il a appris à maîtriser l'instrument en développant sa propre manière de jouer. Un instrument de musique est un outil bien particulier, car la pratique musicale est un art qui s'élabore dans le temps. En improvisation, les idées, ou processus d'élaboration, sont contemporaines de l'exécution de la pièce. Lorsque l'on improvise en contexte libre, la seule préconception réelle que l'on peut avoir de la musique est simplement l'idée d'en faire ou de se mettre à improviser. On ne peut savoir avec précision dans quel ordre s'énoncera l'idée que l'on avait en tête et, dans certains cas, comment celle-ci sortira de l'instrument. En revanche, la pratique manuelle permet de retrouver facilement certains automatismes. Sur ce point, Bernard Stiegler donne une distinction claire entre l'instrument comme *moyen* et l'instrument comme *pratique*.

Ainsi, on dira qu'un piano, qui est un instrument, n'est pas instrumental au sens où on le dirait d'un marteau : ce n'est manifestement pas un simple moyen. Et c'est pourquoi il requiert une *pratique* d'un type tout à fait singulier : une pratique interminable, *pratique instrumentale* dans laquelle l'instrument n'est pas soumis à une fin préconstituée, mais au contraire la constitue. La fin d'une pratique instrumentale de ce type est *instruite* par l'instrument (...). [229]. Il faut constater un *devenir-instrument* de la main du pianiste dans son épreuve du piano (...), tout informées par la pratique instrumentale, c'est-à-dire par la *mémoire de l'exercice*. [Stiegler, 1989, 233].

Il est utile de rappeler que le terme « technique » recouvre en anthropologie toutes les manifestations humaines nécessitant un apprentissage sans pour autant qu'elles soient accompagnées d'un outil ou d'un appareil technique. Ainsi, marcher, boire, manger, etc., sont des techniques acquises qui correspondent à un acte déjà répété par le passé chez une personne. Par exemple, bien que tous les êtres humains respirent pour pouvoir vivre, la *manière* de respirer, par le ventre ou le thorax, diffère d'une société à l'autre<sup>5</sup>. La technique respiratoire est justement importante pour les instrumentistes à vent. En revanche, nous ne soufflons pas dans des instruments électroniques. À l'heure du numérique, nous devons donc repenser les notions de « médium » et de « technique », car ces outils sonores complexifient la question du rapport au corps musicien. Au fur et à mesure que les appareils techniques se développèrent, Nicolas Donin et Bernard Stiegler disent comment la *main* fut réduite à une seule partie de l'organe, le *doigt*, au détriment du reste du corps.

Quant au geste de la main, qui seule *ouvrait picturalement le visible*, il régresse machiniquement au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle vers la pression du doigt sur l'appareil photographique, comme si le machinisme induisait un devenir-doigt (*digit*) de la main

5 Voir Mauss, Marcel. « Les techniques du corps ». In *Journal de Psychologie*, XXXII, n°3-4 (15 mars -15 avril 1936). Communication présentée à la Société de Psychologie, le 17 mai 1934.



et de ses manières. Le doigt manipule aussi les touches du magnétophone et du clavier alphanumérique pour une genèse algorithmique et digitales des formes (...). [Donin & Stiegler, 2004, 8].

La pratique de l'improvisation que nous étudierons permet à n'importe quel objet de devenir un outil sonore, celui-ci n'étant pas nécessairement conçu comme tel à l'origine. Il s'agit, par exemple, des objets que l'on ramasse au cours du jeu et qui servent à improviser. Les outils électroniques et les instruments de musique n'existent alors plus du seul point de vue du concepteur mais également, et surtout, par celui de l'utilisateur. Puisque le principe audiotactile désigne prioritairement des musiques nées au XXème siècle avec l'apport des techniques analogiques, l'enquête consistera à éprouver la validité du principe audiotactile dans le cas des expérimentations électroniques contemporaines.

## 1.2. Guider son toucher à l'aide des sons

En dehors de l'enregistrement, l'audiotactilité, en tant que principe, correspond simplement au fait de guider son toucher par l'intermédiaire des sons. Dans ce cas, le terme recouvre une réalité bien antérieure à son apparition dans le vocabulaire. Le concept concerne également les balbutiements de toute pratique musicale, applicable aux premières manifestations sonores intentionnelles de l'humanité, comme à la création sonore chez les enfants. Les travaux du musicologue François Delalande sur les explorations sonores de la première enfance rejoignent en partie ce principe. Pourtant, Delalande n'emploie jamais le terme « audiotactile », mais plutôt l'expression « geste-son » [Delalande, 2015, 79-82]. À partir de documents audiovisuels, les collaborateurs de Delalande prennent en compte l'ensemble des expressions faciales et corporelles de satisfaction de l'enfant pour analyser le plaisir de la découverte sonore par le *contact tactile* :

La recherche des modalités de contact des mains avec l'instrument : la vibration des cordes de la cithare ou la vibration du métal des cymbales transmettent une sensation agréable, ainsi que le contact avec les différents matériaux qui composent les instruments. [De Carlini, Ongarato, Truscello, Zucchi, 2015, 80].

Pour mieux expliquer la relation médium/instrumentiste dans sa dimension tactile, nous sollicitons l'exemple de Marie Jaëll, pianiste, compositrice, pédagogue et théoricienne, qui eut dès 1897 l'intuition d'une méthode d'apprentissage du piano construite sur les sensations de la main et de ses attitudes. Tous les pianistes travaillent leur toucher, ce fait n'est donc pas nouveau<sup>6</sup>. Cependant, Jaëll théorise sur l'importance

---

<sup>6</sup> Par exemple, les morceaux intitulés *toccatà* au XVIIème et XVIIIème siècle étaient conçus à l'origine pour entraîner ses mains sur le clavier. Ce type de pièce désigne une improvisation exemplaire qui, une fois fixée sur papier, devient une composition musicale. Le terme « *toccatà* » exprime la prise de contact avec l'objet, de l'italien *toccare* (littéralement « toucher »), ou l'échauffement avant un concert, c'est-à-dire les essais d'un

de cet organe dans l'étude de la musique. Pour elle, « l'instrument véritable n'est pas l'objet qu'empoigne le violoniste ou devant lequel s'assied le pianiste : c'est le corps vibrant de l'interprète tout entier (...) » [Pierre, 2003, 89]. Nous constatons que la vie de Jaëll est contemporaine des avancées scientifiques en psychophysiologie et en proprioception ainsi que des premiers appareils techniques de reproduction du mouvement et du son (cinématographie et phonographie). En proposant une méthode d'apprentissage théorique basée sur la relation existante entre le mouvement des doigts, le toucher et le piano, son travail demeure novateur par rapport à la manière dont on apprenait traditionnellement la musique dans les conservatoires<sup>7</sup>.

Toute phase d'apprentissage comprend une part d'improvisation, exploratoire ou expérimentale, par tâtonnements successifs permettant d'acquérir une plus grande assurance dans l'appréhension de l'instrument. Ainsi, l'élève élabore un ensemble de techniques corporelles pour le jeu instrumental en retrouvant les précédents acquis à chaque nouvelle étape du processus. L'improvisation qu'un musicien professionnel exécute sur scène est en revanche le fruit d'un long apprentissage. La méthode de Marie Jaëll explore les sensations tactiles dans la découverte de l'instrument afin que l'élève débutant puisse trouver ses propres marques. Les différents exercices insistent nommément sur l'importance de l'empreinte personnelle et, par conséquent, sur la notion centrale de « digitalité »<sup>8</sup>. Jaëll va jusqu'à parler d'une « conscience de la main » en distribuant une couleur spécifique à chaque doigt. La sensibilité tactile devient un « comutateur synesthésique » associant les sons et les coloris entre eux de façon subjective [Pierre, 2003, 89]<sup>9</sup>. La main acquiert alors une autonomie propre, non directement reliée à la pleine conscience du musicien.

---

pianiste. Au fil des échauffements, cette prise de contact devient une pièce virtuose où l'instrumentiste rivalise d'inventivité en mettant à l'honneur les qualités sonores de l'instrument.

- 7 À ce titre, nous rappelons que la musique enseignée dans les conservatoires repose sur deux types de transmission, écrite et orale, cette dernière ayant été occultée tant la graphie occupe une place prépondérante dans cette tradition. La présence d'un enseignant dans l'apprentissage d'un instrument montre à son tour l'importance de l'oralité dans cette même tradition.
- 8 Pour se rendre compte de l'importance de la notion de « digitalité » dans l'œuvre de Marie Jaëll, nous pouvons nous référer aux titres de sa bibliographie : *La Musique et la Psychophysiologie*. Paris : Alcan, 1896 ; *Le mécanisme du toucher : l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*. Paris : Colin, 1897 ; *Le Toucher*. Paris : Costallat & Cie, 1899 ; *L'Intelligence et le Rythme dans les Mouvements Artistiques, l'éducation de la pensée et le mouvement volontaire, toucher musical, le toucher sphérique et le toucher contraire*. Paris : Alcan, 1904 ; *La résonance du toucher et la topographie des pulpes*. Paris : Alcan, 1912.
- 9 Nous pouvons rappeler une citation de l'artiste multidisciplinaire Raoul Haussmann qui demeure troublante, compte tenu de la date à laquelle il s'exprime (1922) : « Grâce à l'électricité, nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en nouvelle musique » [Haussmann cité par Lista, 2004, 65]. Marcella Lista, qui reproduit la citation, a mentionné cette intuition d'un art multimédia dans un texte de Haussmann paru dans la revue *MA*, intitulé « *Sensorialité excentrique* » traitant des potentialités de l'électricité en art. Bien que la citation relève plutôt du domaine onirique, la voie pour des expérimentations entre techniques de production et de reproduction sonore était ouverte. Lista, Marcella. « Empreintes sonores et métaphores tactiles : optophonétique, film et vidéo ». In *Sons et Lumières : une histoire du son dans l'art du XXème siècle*, catalogue d'exposition. Paris : Centre Pompidou, 2004, 65. Lista a également écrit dans l'ouvrage où se trouve l'article d'Arnaud Pierre qui traite en partie de Marie Jaëll : « Le rêve de Prométhée : art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction ». In *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, catalogue d'exposition. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2003, 214-229. La citation de Haussmann est reproduite par Lorella Abenavoli dans « Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin ». *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 23, 1 (2013) « La musique des objets » : 30.

## 2. Le modèle théorique de la polychronie circulaire

### 2.1. Temps cyclique et hypertextualité sonore

Dans un article daté de 2008<sup>10</sup>, Philippe Michel insiste sur le rôle fondamental joué par les techniques d'enregistrement sonore dans la gestation et la diffusion d'une pratique improvisée comme le jazz. L'auteur démontre que l'improvisation en jazz forme une boucle temporelle appelée « polychronie circulaire »<sup>11</sup> [Michel, 2008, 273]. Dans son sens premier, la « polychronie » désigne la capacité d'une personne à faire plusieurs choses à la fois. Pour Michel, cela signifie une succession de temporalités ou d'étapes dans l'accomplissement d'une action, en l'occurrence le fait d'improviser. Ces étapes sont au nombre de trois et se présentent sous cet ordre : la *préparation*, la *performance* et la *trace*. Ensemble, elles forment un cycle parcouru de l'intérieur par les techniques de reproduction sonore. L'auteur précise que si l'appareillage technique permet la réécoute, il est également susceptible de reproduire le processus d'apprentissage audiotactile. S'ensuit un effet d'agglutinement des temporalités entre les trois étapes d'un processus improvisé : (1) le temps d'apprentissage ou de préparation ne peut se faire qu'avec l'aide de l'enregistrement ; (2) le temps de la performance partiellement préparée qui fait l'objet d'un enregistrement ; (3) le temps de la trace enregistrée qui restitue la performance et reconduit le processus à son point initial avec la constitution d'une « mémoire phonogrammatique » au sein d'une communauté musicale donnée [Loizillon & Michel, 2012, 303].

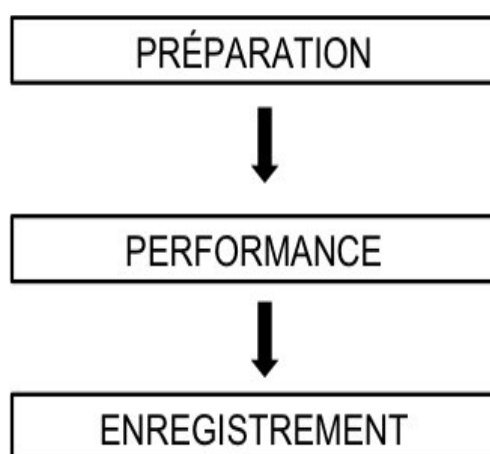


Schéma n°1 : les trois étapes de la polychronie.

<sup>10</sup> Michel, Philippe. « Que signifie improviser en jazz ? ». In *Eurêka, le moment de l'invention*, édité par Ivan Toulouse et Daniel Danétis. Paris : L'Harmattan, 2008, 265-280.

<sup>11</sup> Nous reprenons ici la terminologie employée par l'auteur.

En 1986, Bernard Stiegler avait, sans la nommer explicitement, pensé l'idée de « polychronicité » en prenant comme exemple représentatif la figure du saxophoniste Charlie Parker<sup>12</sup>. Philippe Michel, en reprenant les travaux de Stiegler, formalise et généralise à l'aide d'un modèle théorique la manière dont les savoirs musicaux se transmettent chez les musiciens de jazz. Il s'agit, en quelque sorte, d'un « principe caché » qui assure le renouvellement d'une génération à la suivante grâce aux disques et aux dispositifs d'appareillage. L'intérêt d'un tel modèle vient de sa relative souplesse car il présente le fonctionnement d'un processus en nous éloignant d'une vision trop chronologique. En revanche, nous rappelons que ce modèle vaut principalement pour le jazz et les techniques analogiques. Avec la multiplication des supports numériques, de possibles changements sont à prévoir.

À la suite de Philippe Michel, le musicologue Giancarlo Siciliano explicite l'idée d'un temps ramassé sur lui-même : « en quittant les prémisses de l'œuvre-objet close, restituable et hypostasiée, le jazz propose au contraire une processualité qui se laisse réinventer en suivant une logique cyclique d'un retour non pas du même, mais du différent<sup>13</sup> » [Siciliano, 2012, 8]. La mémoire phonogrammatique est la première et la dernière étape du processus improvisé. Siciliano précise que l'audiotactilité marque « le refus d'une opposition censée démarquer l'oral de l'écrit et corrélativement, l'analogique du numérique » [Siciliano, 2012, 1]. Pour lui, le principe peut s'adapter aux techniques numériques « (...) en tant que *hypertexte*, non seulement au sens que lui assignent les sciences informatiques (...), mais aussi au sens d'une "post-littérarité" (...), posée par Marshall McLuhan » [Siciliano, 2012, 2]. De cette manière, il est possible de penser l'improvisation comme un processus *hypertextuel*<sup>14</sup>.

L'œuvre audiotactile se présente, donc, comme un texte inscrit sur le support technologique de la reproduction phonographique : en effet, celui-ci la dérober à l'évanescence du devenir temporel et la projette dans une sphère de référentialité objective, comme unité textuelle et objet esthétique aux propriétés semblables, même si ne coïncidant pas avec celles de l'œuvre écrite selon la notation occidentale. (...) De façon paradoxale, c'est justement la possibilité de fixer le procédé de constitution de la forme – procédé qui se présente lui-même comme dimension textuelle – qui pose les prémisses de son dépassement et de la transformation des « modes de former », en fixant les termes de la réalisation de l'innovation stylistique dont les changements d'ordre esthétique intervenus dans le jazz, à peu près tous les dix ans au XXe siècle, en sont un témoignage éclatant. [Caporaletti, 2008, 106].

12 Stiegler, Bernard. « Programmes de l'improbables, court-circuit de l'inouï ». *Inharmoniques 1* (1986) : 126-159.

13 Dans le même texte, Bernard Stiegler analyse longuement la nuance entre « différence » et « différance », un terme emprunté à la philosophie de Jacques Derrida.

14 Édouard Hubert cite Gérard Genette dans un article consacré au saxophoniste Jackie McLean: « tout texte dérive d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte ». Hubert, Édouard. « Le style : le jeu du jazz ? Nouvelle approche du "premier style" de Jackie McLean au prisme de la théorie des musiques audiotactiles ». *Epistrophy* 02 (2017) « Jouer Jazz / Play Jazz » : Site de *Epistrophy*. Repéré le 30 mars 2017 à <http://www.epistrophy.fr/le-style-le-jeu-du-jazz-nouvelle.html>.

Fig. 1 : image négative de la gravure des microsillons à la surface d'un disque  
[Source : *Musical Spectrum analysis*, <http://vimeo.com/27135957>].

En 1922, le photographe Lázló Moholy-Nagy entrevoyait déjà les possibilités techniques de la phonographie dans le champ artistique. En lien avec sa discipline, il considérait les microsillons gravés sur le support-disque comme une « photographie du son » [Moholy-Nagy, 1993 (1922), 120-123]. En plus de l'entendre, il était désormais possible de « voir » le son. Ainsi, le phonographe et le support-disque seraient une retranscription des sons autrement que par la notation musicale. Dans cette perspective, l'œuvre audiotactile est un texte musical inscrit sur le support technique de la reproduction phonographique : « Avec la phonographie, on est en présence d'une autre conception de l'écriture fondée sur les moyens de la fixation des sons et non, comme on pourrait le croire, en présence d'une forme mécanisée de retour à l'oralité » [Loizillon, Michel, 2012, 297]. Bernard Stiegler avait lui aussi exprimé cette idée générale : « Tout enregistrement est une forme d'écriture, et les formes techniques d'enregistrement ouvrent et configurent les champs d'écriture et les surfaces d'inscription – musicales et non musicales – en général » [Stiegler, 1986, 126]. La mécanisation de l'écoute amène alors à reconsidérer la notion de « texte » et ses multiples ramifications hypertextuelles dans le transfert d'une graphie à une autre.

## 2.2. Mimétisme audiotactile

Notre recherche ne s'intéresse pas à la manière dont les sons peuvent être graphiquement représentés, mais sur la relation suivie entre le musicien, qui vit au présent, et l'enregistrement sonore, qui appartient au passé et ne suppose aucune présence physique pour être joué. Nous allons détailler la complexe intrication qui existe entre le musicien et ses « doubles » techniques, l'instrument de musique et l'appareil de reproduction sonore analogique, en interrogeant une transmission audiotactile des savoirs musicaux. Dans une démarche associative, un instrumentiste peut superposer les différents processus en jeu, vivant et machinique. Le terme « analogie » amène à l'hypothèse suivante : les premiers inventeurs ont certainement dû penser à une réplique de l'appareil acoustique humain pour imaginer le fonctionnement des premiers gramophones<sup>15</sup>. Une personne amasse des airs musicaux qui exercent sur lui une forte attraction, il traite les informations dans son for intérieur, puis les ressort de façon mimétique. Il faut néanmoins faire attention à ne pas associer trop facilement le mécanisme d'un appareil technique à la biomécanique humaine.

Nous constatons que les enregistrements contribuent à élaborer une culture musicale bien particulière. En contexte audiotactile, l'instrumentiste novice cherche, dans un premier temps, à reproduire les musiques qui l'ont influencé en jouant « par dessus » les enregistrements. La technique instrumentale d'un virtuose provoque une

15 À ce propos, l'anthropologue Marcel Jousse fait un rapprochement intéressant entre l'être humain et les appareils enregistreurs : « l'homme reçoit, enregistre (il intussusceptionne) et si possible "rejoue", emplissant ainsi sa fonction d' "Anthropos mimeur" [43]. (...) Nous ne sommes donc, au fond, que des appareils de réception qui rejouent uniquement ce qu'ils ont reçu » [Jousse, 1978, 56]. « Intussusceptionner » est un mot important dans le vocabulaire de Jousse, de « *suscipere* = amasser, cueillir, *intus* = d'un mouvement qui porte à l'intérieur de soi-même » [Jousse, 1978, 15].

attirance chez les instrumentistes débutants. Au sens propre, il est possible de *copier* les disques des musiciens que l'on préfère sur un autre support à des fins de conservation. Au sens figuré, les musiciens accomplis deviennent des *modèles* destinés à être « copiés ». Les « maîtres » font ainsi l'objet de nombreuses répliques de la part des générations suivantes.

Le fait de « copier », dans le sens d'« enregistrer », est lié à l'activité musicale : d'une part, pour fixer la musique d'un autre et s'en inspirer à la réécoute ; d'autre part, pour fixer éventuellement ses premiers essais musicaux et se réécouter soi-même. Chaque enregistrement est une *trace* qui permet de savoir quel a été le parcours audiotactile d'un musicien. L'écriture du son se lit par l'écoute, celle du musicien qui prend connaissance des enregistrements en même temps qu'il travaille son instrument. Dans ce cas, l'imitation comme stratégie d'adaptation est au centre du processus d'apprentissage. Nous précisons que ce mode d'apprentissage n'exclut en aucun cas d'autres approches de la musique de façon simultanée. Un musicien peut accumuler ou conjuguer différentes manières d'apprendre. Laurent Cugny donne une description claire de la méthode audiotactile parallèlement à la lecture des partitions.

On peut parfaitement procéder à la transcription d'un disque avec le seul secours d'un crayon, d'une feuille de papier et d'une table, mais le plus souvent, on en passe par l'instrument et de fait, on joue « par dessus » le disque. Quand la transcription est terminée, on peut jouer avec le disque, non seulement pour vérifier si la transcription est juste, mais aussi pour entrer en contact avec la musique autrement que par l'audition ou la notation, physiquement en quelque sorte, bien que ce soit de façon décalée, dans l'espace et le temps (on joue en même temps qu'un disque qui a été enregistré avant et ailleurs). Cette dimension n'est pas seulement de l'ordre du plaisir à jouer avec ces musiciens là, dont on veut savoir ce qu'ils ont joué, il est aussi question d'« entrer » dans la musique, de l'habiter, de l'intérieur. [Caporaletti, Cugny, Givan, 2016, 39].

La citation de Laurent Cugny laisse entrevoir un aspect fondamental de l'audiotactilité : le disque n'est pas un simple document sonore appartenant au passé. Avec l'enregistrement, l'auditeur cherche à « revivre » la musique en temps réel, car il demeure attentif à chacune des notes jouées. Il lui arrive d'imaginer que le musicien joue en ce moment même dans la pièce voisine. Écouter sur disque un instrumentiste en train d'improviser, c'est essayer de comprendre où il va, comment il construit son solo au fur et à mesure que le temps avance. Nous tâchons de suivre son cheminement et sa manière de penser en musique. Il est également possible de reconsidérer l'œuvre gravée sur disque à chaque réécoute afin d'en découvrir de nouveaux aspects. La musique s'offre à l'auditeur comme une matière sonore à « creuser », dans la connaissance et l'appropriation personnelle d'un répertoire.

Les techniques d'enregistrements analogiques ont permis de restituer la présence des grands solistes de jazz ou du rock. La volubilité de ces deux répertoires musicaux vient en partie du fait que les morceaux sont revisités par les artistes. Bien

qu'il existe des versions incontestablement plus réussies que d'autres, l'auditeur sait qu'il a la possibilité d'écouter plusieurs variantes d'un même morceau. Il comprend donc que la version entendue n'est pas unique ou gravée une fois pour toutes. Le morceau peut être rejoué, il vit et se transforme dans le temps au gré des reprises. Mais qu'en est-il pour les musiques électroniques ? Les machines prennent-elles le pas sur la présence physique du musicien ? Parce qu'ils sont préenregistrés, les morceaux ne risquent-ils pas d'être figés dans une seule version ou d'être parodiés avec l'utilisation répétée de l'échantillonnage ? Le son électronique lui-même n'est-il qu'un ensemble de techniques et de réseaux informatiques désincarnés<sup>16</sup> ? Ce n'est pas l'enregistrement technique qui est à mettre en cause ici, mais plutôt le rapport entre le musicien en action et les outils de production électroniques. Pour mieux saisir la différence entre techniques de production et de reproduction sonore, nous allons revenir sur le texte fondateur de Walter Benjamin.

En 1936, Walter Benjamin écrit au sujet de l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité mécanique<sup>17</sup>. Pour cela, l'auteur utilise un concept, l'*aura*, un des plus importants de sa philosophie. L'*aura* correspond au caractère unique et non reproductible de l'œuvre d'art. Pour comprendre un tel concept, il faut imaginer une personne se retrouvant seule face à l'œuvre originale elle-même, devant sa présence physique. L'*aura* ne se limite pas au domaine de l'art. Le concept peut s'appliquer à toute présence que nous éprouvons *au moment où elle a lieu*. La personne qui voit, ou qui entend, ce phénomène prend alors conscience du temps présent et de l'existence de chaque chose : « L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche (...) – cet homme respire l'*aura* de ces montagnes, de cette branche » [Benjamin, 1936, 43].

Walter Benjamin s'intéresse particulièrement au cinématographe, art industriel et reproductible par excellence. Les industries dites « culturelles » et de divertissement entendent faire des œuvres d'art des produits de consommation toujours plus nombreux. Benjamin pose alors la question de savoir ce qu'il advient de l'*aura* lorsqu'une œuvre d'art n'est plus, à cause de sa reproduction en série, que la copie d'elle-même : « à la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*<sup>18</sup>, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire » [Benjamin, 1936, 41]. Pour l'auteur, la reproductibilité détruit le caractère original de l'œuvre. Il ne subsiste d'elle que des copies plus ou moins fidèles dans lesquelles toute présence physique vient à se dissoudre et à disparaître.

La performance est un événement particulièrement vivant. Les spectateurs qui y assistent sont en présence des musiciens eux-mêmes et vivent eux aussi une expérience immédiate à la musique. Nous savons également qu'une performance ne se reproduit

16 Nous pouvons ajouter : désincarnées... mais désespérément humaines car cette invention ne renvoie, tel un miroir, qu'à l'humain et à ses propres activités, excluant de fait toute autre forme de vie.

17 Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Paris : Allia, 2003 [1936]. Nous utilisons la pagination de l'édition de 1936 pour les citations dans le texte.

18 « Ici et maintenant » en latin.



jamais à l'identique. Son existence est donc unique. En revanche, l'enregistrement permet de « revivre » imaginativement cet instant. Dans ce cas, comment une tradition musicale parvient-elle à être un art de l'instant et, en même temps, celui de la répétition de cet instant sans se contredire pour autant ? En réalité, c'est la reproductibilité technique qui permet la tenue de nouvelles performances et non l'inverse. Après avoir entendu sur disque la musique de leurs aînés, les musiciens plus jeunes vont pouvoir se mettre à jouer à leur tour. Ainsi, est-il possible à l'œuvre reproductible de recouvrir son « auralité », *ce qui en train de se passer*, afin que les générations suivantes revivent, réellement et à leur manière, les musiques qu'elles aiment.

Guillaume Loizillon et Philippe Michel parlent d'un « modèle général électroacoustique » équivalent, selon eux, au principe audiotactile [Loizillon & Michel, 2012, 298]. Pourtant, lorsque l'on parle d'« électroacoustique », l'écoute des enregistrements dans l'apprentissage de la musique ne vient pas immédiatement à l'esprit. Nous songeons plus communément à la musique concrète de Pierre Schaeffer et aux explorations du GRM de Paris<sup>19</sup>. La phonographie est le socle sur lequel se construisent les musiques audiotactiles et avec elles, les nombreuses utilisations des techniques de reproduction sonore. En effet, il faut rappeler qu'il existe des usages variés du phonographe. Depuis le manifeste de 1922, Lázló Moholy-Nagy avait envisagé la possibilité que cet outil devienne un instrument de musique au même titre que le saxophone, par exemple, préfigurant ainsi la musique concrète ou la pratique de l'échantillonnage. Puisque le son devient une matière visuelle et lisible, l'artiste pensait l'utiliser comme un matériau plastique que l'on manipule à l'aide de l'outil de diffusion<sup>20</sup>.

La musique concrète se sert directement des enregistrements pour créer de nouvelles pièces de musique. Par la bande électromagnétique, le texte sonore devient un outil de production avec lequel on compose et non plus seulement une technique de reproduction sonore. Or, c'est la phonographie à travers l'improvisation en scène qui nous intéresse prioritairement. Bien que le jazz ait assez peu utilisé l'électronique dans le jeu instrumental, il nécessita néanmoins le recours à l'électronique pour écrire sa propre histoire. Son exemple peut alors *éventuellement* servir à l'étude des musiques improvisées électroniques actuelles. Nous allons essayer de démontrer que le « modèle électroacoustique » dont parle Guillaume Loizillon et Philippe Michel s'appuie, à ses débuts, sur un archétype jazzistique et acquiert, par extension, une orientation électroacoustique.

Le jazz est un exemple historique qui illustre remarquablement le principe audiotactile. Les musiciens ont fréquemment recours à la citation car les improvisations s'élaborent, la plupart du temps, à partir de reprises de thèmes entendus sur disque :

<sup>19</sup> Groupe de Recherches Musicales.

<sup>20</sup> Il faut rappeler que cette idée avait déjà été suggérée par Lionel Mapleson dès l'époque du gramophone. Dans un ouvrage récent, Jonathan Sterne retrace les différentes étapes de la découverte des techniques de reproduction sonore depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, contribuant ainsi à étoffer l'état de l'art dans ce domaine. Sterne, Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : Éditions de la découverte/Philharmonie de Paris – Cité de la musique, 2015.

« Du fait non seulement de sa circularité mais de sa maniabilité le disque permet une réactualisation de l'exécution et, au sens propre, une reproduction de sa durée, en quelque sorte une réversibilité du temps » [Jamin & Williams, 2001, 10]. Avec le *live electronic*, la matière sonore enregistrée (soi-même et les autres) peut désormais être réutilisée par injection dans le cours du jeu improvisé. Les deux aspects de la phonographie précédemment décrits se rejoignent alors : d'une part, l'utilisation des enregistrements comme moyen d'apprentissage ; d'autre part, l'utilisation des enregistrements comme instrument de musique lors des performances. Dans un premier cas, les enregistrements ne sont pas audibles au cours de la performance, ils servent d'appui pour apprendre à improviser. Dans un second cas, les enregistrements sont la matière même avec laquelle on fait de la musique.

## 2.3. Le cas du jazz

### 2.3.1. L'expérimentation audiotactile en jazz

Dans cette partie, nous allons retracer brièvement de quelle manière le jazz se sert de l'enregistrement sonore dans l'élaboration de sa propre histoire. Le 26 février 1917 paraît le premier disque d'une formation musicale nommée « Original Dixieland Jass Band » (l'ODJB) [Carles & Comolli, 1971, 166]. À la fin de la première guerre mondiale, les produits culturels américains ont essaimé en Europe. Le plein essor de l'industrie du disque a favorisé un phénomène musical appelé « jazz ». Le support d'enregistrement devint pour ce dernier une condition nécessaire permettant de pérenniser l'œuvre. Une tradition musicale naît, mettant à l'honneur la pratique instrumentale par l'improvisation et dont la transmission s'opère au travers d'un appareil technique. Le jazz put s'accroître grâce à la diffusion des disques et par la radiodiffusion, lesquelles rendirent possible la *re-transmission* des enregistrements dans l'espace et dans le temps. Ainsi, les musiciens purent s'inspirer de la musique de leurs aînés et confrères. Bernard Stiegler en fait la thèse principale de son texte paru en 1986, en disant : « les oreilles du jazz sont électroniques » [Stiegler, 1986, 126].

Le jazz n'est pas plus une culture musicale de tradition orale que de tradition écrite : c'est à proprement parler une culture analogique et électronique, un savoir musical qui se transmet par des médias phonogrammatiques et radiophoniques, qui n'aurait pas existé sans eux, qui s'y est élaboré, et non seulement véhiculé (...). [Stiegler, 1986 127-128].

Au début des années 1940, Jerry Newman, un amateur de musique, s'intéressait conjointement à la technique et au jazz. Il possédait un magnétophone portatif à bandes magnétiques avec lequel il enregistra des acétates pour sa collection privée. Sur l'un des enregistrements réalisés, il dit à propos d'une improvisation du pianiste Thelonious Monk : « Il y avait une version d'une demi-heure de *I Surrender Dear* qu'il avait faite

avec le saxophoniste Herbie Fields et que [Monk] a usé jusqu'à la corde à force de l'écouter pendant les entractes, tellement il se trouvait bon dans son solo » [Ponzio & Postif, 1995, 55]. L'expression « usé jusqu'à la corde » signifie l'usure du support d'enregistrement et le réemploi des formules musicales. Certains musiciens n'aiment pas se réécouter, mais, grâce à l'enregistrement, ils en ont tout de même la possibilité. Cette citation illustre la démarche récursive de maturation d'un idiome personnel par la réécoute grâce au disque : le texte musical gravé est le point de départ d'une autre improvisation et ainsi de suite. Autant, le jazzman convoque les autres artistes dans sa musique, autant, il peut se citer lui-même. L'identité du jazz se réalise dans sa capacité à s'altérer en incluant, ou en « ingérant », les techniques et les autres musiques de son temps.

Il est vrai qu'à travers les emprunts et les reprises, les citations, les tournures partagées, les improvisations de l'un qui deviennent thème pour l'autre, les musiciens de jazz peuvent donner l'impression qu'ils vivent sur un stock commun de formules et qu'ils prennent part à une même invention. Suivre les voies de ce partage et montrer comment toutes ces créations individuelles s'articulent les unes aux autres est un travail essentiel : c'est faire de l'ethnologie en ne quittant pas la musique comme objet. Au terme d'un tel examen, l'idée de communauté réapparaît ; mais une communauté fondée sur une manière de concevoir et de pratiquer la musique – une manière de concevoir et de pratiquer la société. [Jamin & Williams, 2001, 27]<sup>21</sup>.

Le début de la période électromagnétique coïncide avec la naissance du bebop qui renouvela complètement l'idiome « jazz ». La gestation du bebop, au début des années 1940, eut lieu au Minton's Playhouse, club situé dans la 118ème rue à New York<sup>22</sup>. Par la suite, les musiciens se déplacèrent principalement vers la 52ème rue pour la naissance du bebop proprement dite, durant l'année 1945<sup>23</sup>. Les clubs ont joué un

21 Jamin Jean, Patrick Williams. « Présentation Jazzanthropologie », *L'Homme*, 158-159 (2001) : 7-28. La citation extraite de l'article de Jamin et Williams fait écho à un texte peu connu de Luciano Berio dans lequel le compositeur synthétise la pensée du jazz : « Comme la musique des sociétés qui ne tiennent pas un compte rendu écrit de leur passé, la musique populaire américaine a un caractère fortement iconographique et gestuel. Dans un cadre de référence socialement défini, elle tend à refléter et à utiliser des modes spécifiques de comportement et de *performance* ; c'est-à-dire qu'elle semble exhiber les caractères de ce qu'elle dénote. Le jazz, en particulier est, entre autres, un flux constant de citations plus ou moins masquées ; la tournure harmonique la plus employée est elle-même une citation de blues ; aussi quand il ne jasse pas Verdi et le quadrille (ou Bach, plus tard), il cite des comportements formels : comportements de travail, comportements vocaux, instrumentaux, corporels, styles d'exécution, inflexions vocales, *patterns* d'habitudes motrices sur l'instrument, etc. Le musicien de jazz tend à reproduire des choses, quelles qu'elles soient, selon son propre tempérament. Nous pouvons voir le musicien de jazz comme F. H. Gambrich (*Invention and Discovery*, 1960) voit le peintre qui copie et qui tiendra toujours à construire l'image à base de schémas qu'il a appris à manipuler... sa manière et ses habitudes motrices jailliront toujours à l'extérieur. » [Berio, 1971, 56-57].

22 Le morceau *I Surrender Dear* joué par Thelonious Monk fut enregistré dans ce club. À l'origine, le thème est un standard composé par Harry Barris sur des paroles de Gordon Clifford. Nous ne mettons pas Monk comme faisant partie des boppers mais comme un initiateur du bebop dont le jeu a permis de façonner ce style de jazz dès le début des années 1940.

23 Les spécialistes s'accordent à dire que la naissance du bebop date de 1945 si nous suivons la carrière de Charlie Parker, l'un de ses plus célèbres représentants. À partir de septembre 1944, Parker démarre ses engagements dans les clubs de la 52ème rue. L'année 1945 fut jalonnée par des enregistrements historiques avec Dizzy Gillespie, à commencer par celui du 28 février. La formation se produisit ensuite au *Three Deuces* de mars à

rôle de premier plan comme lieu d'élaboration d'une nouvelle musique et la bande magnétique permit d'enregistrer plus facilement les concerts. Dean Benedetti, un admirateur de Charlie Parker, a réalisé des enregistrements d'ordre ethnographique en suivant le saxophoniste dans plusieurs de ses engagements au *Three Deuces* et au *Onyx Club* entre le 1er mars 1947 et le 11 juillet 1948<sup>24</sup>. La somme enregistrée renseigne aussi bien sur la transformation des improvisations de Parker au fil des semaines que sur la condition sociale de « musicien de jazz » dans les années 1940.

Avec le jazz, l'enregistrement n'est pas un simple document sonore. Il en est l'objet fondateur avec lequel s'écrit l'histoire. Avant l'année 2000, nous ne connaissions que des enregistrements en studio de l'année 1945, aucune prise de son complète en *live* ne semblait avoir survécue. Or, ce fut dans les clubs de la ville, durant les longues heures d'improvisation et d'expérimentation en concert, que naquit le bebop. La redécouverte en 2000 d'un enregistrement inédit de Dizzy Gillespie et Charlie Parker fut un coup de tonnerre dans les milieux actuels du jazz<sup>25</sup>. L'importance d'un tel document, restauré puis édité en 2005, permet d'apprécier la grande liberté que les *boppers* prenaient en concert comparé au travail de studio, plus tributaire des contraintes techniques. Avant cela, la naissance du bebop en *live* reposait exclusivement sur les témoignages oraux et écrits de ceux qui avaient assisté aux concerts à l'époque. Au fil des années, ces témoignages furent rapportés, puis déformés, pour devenir des mythes que l'on se transmet sur plusieurs générations d'auditeurs.

Enfin, l'importance de l'enregistrement dans le jazz se mesure au rôle qu'il occupe dans le processus d'élaboration d'un disque en studio. Pour expliquer ce fait, Martin Guerpin a travaillé sur la différence entre l'*alternate take* et la *master take* dans le cas d'un album de John Coltrane, *Giants Steps*<sup>26</sup>. À l'aide des différentes prises

---

juillet 1945. Il ne semble pas y avoir d'enregistrements de ces nuits décisives pour l'avènement de la nouvelle musique. Enfin, Parker enregistre le premier disque sous son nom, le 26 novembre de la même année. Les deux ouvrages de référence sur Parker sont : Russell, Ross. *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. Boston: Da Capo Press, 1996 [1973] ; Giddins, Gary. *Celebrating Bird: The Triumph Of Charlie Parker*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

24 Parker, Charlie. *The Complete Dean Benedetti Recordings of Charlie Parker*. Stamford: Mosaic Records Limited Edition (#129), Box Set (7 CD), 1991. La totalité de la période indiquée entre les deux dates n'a pas fait l'objet d'enregistrements systématiques. La méthode d'investigation de Benedetti consiste à suivre le musicien dans New York au cours de ses engagements et de l'enregistrer.

25 Gillespie Dizzy, Charlie Parker. *Town Hall, New York City, June 22, 1945*. UptownRecords, 2005 (CD).

La redécouverte de cet enregistrement est pour le moins surprenante. Elle est racontée par Fred Kaplan, journaliste au *New York Times*. En 2000, Robert E. Sunenblick, un interne en médecine qui officiait entre Montréal et Plattsburgh, dans l'état de N.Y., était également passionné de musique au point de posséder un petit label de jazz, *Uptown Label*. Au cours de ses recherches discographiques, il fit la rencontre d'un « picker », un collectionneur d'enregistrements rares. Celui-ci lui parla de l'existence d'acétates très inhabituels qu'il avait découvert dans une boutique d'antiquité près de Stamford aux Etats-Unis. Le présentateur du concert, Symphony Sid, énumère les noms du Dizzy Gillespie Quintet : Gillespie (trompette), Charlie Parker (saxophone alto), Max Roach (batterie), Al Haig (piano) et Curley Russell (contrebasse). Après une recherche dans les archives, la seule date plausible était celle du 22 juin 1945. Personne à ce jour ne sait qui a enregistré le concert, ni comment les acétates ont pu se retrouver dans le magasin en question. En 1945, le quintet se produisit au Town Hall, les 16 et 30 mai, le 5 juin, les 10 et 17 décembre. La photographie qui orne la pochette du disque (22 juin 1945) a été prise le 16 mai. *Bird Lives! The Birth of Bebop, Captured on Disc*. (2005). Article du NYTimes. Repéré le 12 juin 2016 à [http://www.nytimes.com/2005/07/31/arts/music/bird-lives-the-birth-of-bebop-captured-on-disc.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/07/31/arts/music/bird-lives-the-birth-of-bebop-captured-on-disc.html?_r=0).

26 John Coltrane, *Giants Steps*, Atlantic Records, Catalogue SD 1311, 1960.

enregistrées par Coltrane entre le 1er avril et le 5 mai 1959 pour le morceau *Giant Steps*, Guerpin tente une analyse génétique en mettant « en évidence, sur un morceau donné, un processus de sélection, de mémorisation et de réemploi d'éléments musicaux d'une version d'une improvisation à la suivante. »<sup>27</sup>. En improvisation, chaque prise est par définition une expérience unique. Par la réécoute, le jazzman apprend des versions précédentes qui, assemblées, recomposent la chronologie de l'œuvre. Les prises non retenues constituent un dossier génétique différent de celui d'une œuvre écrite. Dans *Giant Steps*, ce procédé amène Coltrane à saturer la grille harmonique en créant un enchaînement d'accords infini.

### 2.3.2. Exemple historique d'un apprentissage audiotactile : Charlie Parker

Le style de vie peut se retrouver dans la façon d'improviser et réciproquement, au point que les deux aspects se confondent parfois l'un et l'autre. Pour donner à cette assertion toute la force qu'elle mérite, nous allons brièvement retracer le parcours d'un des plus célèbres saxophonistes du jazz, en insistant sur les dates clés dans son apprentissage de l'alto, « à la fois solitaire et profondément social » [Stiegler, 1986, 128]. Lorsqu'un musicien a acquis, par traitements successifs, suffisamment de techniques corporelles par la pratique instrumentale, il met au point des formules musicales qu'il peut retrouver à sa guise. Au moment d'improviser, Charlie Parker puisait également l'inspiration dans son environnement immédiat : « l'humeur du moment, la beauté du climat, l'aspect agréable d'une montagne, peut-être une bonne bouffée d'air frais » [Parker cité par Jackson, 2005, 14]<sup>28</sup>.

Ross Russell, producteur et premier biographe de Charlie Parker, a rapporté nombre de faits et gestes du saxophoniste. Nous allons constater que différents modes d'apprentissage et de transmission peuvent cohabiter entre eux. En 1935, Parker, alors âgé de 16 ans, commence à fréquenter le Reno Club à Kansas City, sa ville natale. Il emportait à chaque concert son alto avec lui et assistait en tant que spectateur aux

27 Communication de Martin Guerpin, *L'alternate take ou le jazzman au travail. Pour une approche génétique de l'improvisation*, 12 octobre 2013, *Analyser les processus de la création musicale (Tracking the Creative Process in Music)*, du 10 au 12 octobre 2013, faculté de Musique, UdeM, Schulich School of Music-Mc Gill University, Québec-Canada, 68 (Catalogue). L'étude porte également sur cinq *alternate takes* de *Flamenco Sketches* de Miles Davis enregistrées en 1959. Ces deux études n'ont pas fait l'objet d'une publication. Guerpin s'inspire de l'approche ethnographique du processus improvisé proposée par Paul F. Berliner dans *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994). Berliner montre que le jazz est aussi une tradition orale dans laquelle l'œuvre s'élabore collectivement. Il cite, par exemple, Duke Ellington : « Lorsque nous jouons tous ensemble un type peut avoir une idée et la jouer sur son instrument ; un autre type ajoute quelque chose, il reprend l'idée pour en faire autre chose. Quelqu'un peut jouer un riff et demander: "Comment vous trouvez ça ?" Les trompettes peuvent essayer un truc ensemble et dire : "Écoutez ça". Il peut y avoir des divergences d'opinion sur le type de sourdine à utiliser. Quelqu'un peut plaider en faveur de l'extension d'une note ou de sa suppression. La section des saxes peut proposer une couche additionnelle » [Ellington cité par Berliner, 1994, 305]. La citation a été reprise par Christian Béthune (« Le jazz comme oralité seconde ». *L'Homme*, 171-172 (2004) : 451). Philippe Michel a également rédigé un texte sur la notion de « processus » en improvisation jazz (« Reprendre un "thème" de jazz, entre interprétation et improvisation », *Volume !*, 7 : 2 (2010), 83-113).

28 Il est intéressant de mettre cette citation en résonance avec celle de Walter Benjamin, lorsqu'il explique évasivement le concept d'*aura*, en reprenant notamment l'élément visuel de la montagne (voir page 110).

joutes entre saxophonistes. En regardant faire Lester Young au saxophone ténor, Parker apposait ses doigts sur les clés de son instrument pour obtenir les mêmes doigtés que lui. Dans ce cas, il s'agit de *regarder faire un autre* afin de reproduire ses gestes par mimésis. Ce trajet, d'un maître à son élève, ne dépend pas seulement d'une transmission audiotactile, il est également *visuel et tactile*.

Dans l'intimité de son balcon, ou dans l'arrière-cour du club, Charlie suivait sur son vieux saxo rafistolé les chorus<sup>29</sup> de Lester note par note, les nuances subtiles, aucun de ses éléments n'échappait à son oreille intérieure en dépit de ses propres faiblesses techniques. [Russell, 1980, 67].

Durant les mois d'été 1937, Charlie Parker séjourne trois mois dans un chalet situé dans les Ozarks (état du Missouri) en compagnie du pianiste Carrie Powell, le guitariste Effergé Ware et le chanteur George Lee. Entre les années 1935 et 1938, Parker a largement étudié à l'aide des enregistrements le jeu des principaux jazzmen de son temps et notamment celui de Lester Young. Ce fait est a été abondamment commenté, par Ross Russell tout d'abord, puis il fut rapporté par Bernard Stiegler<sup>30</sup>. Russel évoque d'abord l'apprentissage grâce au disque [page 101]. Ensuite, il mentionne le premier enregistrement de Parker pour la radio, le 30 novembre 1940, dans lequel il interprète *Lady Be Good*<sup>31</sup> [page 123].

Les disques restaient sont principal terrain d'étude. Le phonographe portatif avait une vis de réglage qui permettait de ralentir la vitesse du plateau, et Charlie pouvait à loisir décortiquer les chorus et analyser les nuances et les variations subtiles de la sonorité de Lester qui, selon les cas, donnaient l'impression qu'il chantait ; vociférait, ou parlait, par le truchement de son instrument. Charlie apprit par cœur chaque solo, les écoutant jusqu'à user les sillons (...). Et progressivement Charlie démembra le jeu de Lester, découvrit ses trucs, ses astuces, comment il plaçait un triolet dans un traits de croches pour apporter une plus grande tension rythmique ; comment il modelait des notes tenues pour les faire « swinguer », (...) sa manière aussi d'aérer ses phrases en soufflant à vide, et d'utiliser sa colonne d'air dans son intégralité (...). Il essaya les doigtés factices qu'il avait remarqué chez Lester et s'aperçut que différentes positions peu orthodoxes produisaient la même note, mais en lui conférant une qualité et une intensité autre. Il se chantait les chorus de Lester jusqu'à ce qu'ils fussent parfaitement mémorisés, après quoi il apprit à les reproduire à l'instrument, note pour note, en explorant toutes les possibilités de doigté (...) [101]. [Dans *Lady Be Good*] Si l'on écoute la bande à la moitié de sa vitesse en ramenant le registre de l'alto à celui du ténor, il est quasiment impossible de distinguer l'élève du maître. Il s'agit là sans doute du document le plus complet laissé par un jazzman sur ses débuts, ses sources d'inspiration, ses maîtres et sa créativité. [Russell, 1986, 123].

---

29 *Chorus* : refrain dans un solo en jazz.

30 Stiegler, Bernard. « Programmes de l'improbables, court-circuit de l'inouï ». *Inharmoniques 1* (1986) : 128.

31 Le morceau est audible sur le disque *Bird's Eyes*, vol. 38, Philology W 869, 1991. KFBI radio recording.

En 1938, lors de sa première arrivée à New York, il décrocha un travail alimentaire dans un restaurant en tant que plongeur, le Chicken Shack dans Harlem sud [Russell, 1980, 109]. Ce restaurant avait la particularité d'accueillir des musiciens qui assuraient le *gig*<sup>32</sup> pendant que les clients mangeaient. Art Tatum vint régulièrement jouer dans ce restaurant au moment où Parker y travaillait. De son point d'observation, les cuisines du restaurant, Parker pu observer le jeu de mains de Tatum<sup>33</sup>. La rapidité d'exécution du pianiste a pu impressionner et stimuler Parker qui, à cette époque, cherchait à perfectionner sa technique instrumentale : « Charlie se demandait si le saxophone se prêtait à autant de vélocité et de précision que le piano d'Art Tatum. Si oui, ce serait une innovation marquante » [Russell, 1980, 110]. Cette influence est certainement importante, mais cela ne veut pas dire que Parker se soit *directement* inspiré du jeu de Tatum.

Le 9 septembre 1949, Charlie Parker raconte à un journaliste de la revue *Down Beat* comment il inventa, selon lui, le style bebop dès 1939. À la fin des années 1930, le saxophoniste connaissait très bien le jazz et sa mémoire phonogrammatique. Au cours de ses nombreux déplacements à New York entre deux *gigs*, Parker entendait intérieurement la musique qu'il souhaitait faire mais qu'il n'arrivait pas encore à jouer : « Je n'arrêtais pas de penser qu'il devait y avoir *autre chose*... je pouvais parfois l'entendre, mais je ne pouvais pas le jouer » [Parker cité par Jackson, 2005, 32]. Avec son instrument, le musicien eut le souci d'extérioriser l'idée qu'il avait en tête. À un moment donné, au cours d'un morceau dans le lieu où il s'était rendu pour assurer la prestation, Parker trouva une solution solfégique lui permettant de rejouer la musique entendue en lui-même. Il l'essaya alors sur son saxophone alto.

Une fois au Chili House, un restaurant ouvert toute la nuit (Seventh Avenue et 139<sup>th</sup> Street), Charlie jouait avec une rythmique menée par le guitariste Bidy Fleet et improvisait sur *Cherokee*<sup>34</sup>, thème dont il connaissait les harmonies par cœur et commençait à se lasser. Il y avait pourtant quelque chose à faire, sûrement, un truc pour rénover tout ça, songeait-il. Et il eut alors l'idée d'utiliser les notes supérieures des intervalles au lieu des intermédiaires ou de la fondamentale, pour obtenir une ligne mélodique différente. (...) Il prit un chorus sur ce principe en demandant à Bidy Fleet de continuer sans s'occuper de ce qu'il faisait. Le résultat sonnait curieusement, mais était de toute évidence positif. Charlie évoluait ainsi autour des notes supérieures des accords de neuvième, de onzième et de treizième sans que l'on comprit bien où il tirait cet effet insolite. [Russell, 1980, 115].

32 Le *gig* est un concert en même temps qu'un travail alimentaire.

33 Cette anecdote est également rapportée par James Carter, saxophoniste et multi-instrumentiste, dans un film documentaire qui lui est consacré. Klotz, Nicolas. *Jazz Collection: James Carter*, 1999, Ex Nihilo, La Sept Arte (film documentaire).

34 *Cherokee*, morceau écrit par Ray Noble en 1938, est rapidement devenu un standard de jazz. Charlie Parker a joué et paraphrasé très tôt ce morceau qui devint *Koko*, audible sur l'enregistrement du 26 novembre 1945 (*The Complete Studio Recordings on Savoy Years*, Vol. 1-4, Label: Nippon Columbia COCB-50400/3).

Réels ou recomposés, les propos de Charlie Parker doivent être traduits comme la recherche d'un idiome musical personnel. La pratique improvisée est indissociablement liée à la vie de l'artiste et l'instrument que l'on emporte avec soi est un moyen adapté aux mouvements d'une activité physique comme le fait de se déplacer en ville ou de jouer lorsqu'une idée musicale survient<sup>35</sup>. La vie de Parker montre la maturation d'un style jusqu'à l'acquisition d'un « vocabulaire formulaire » [Michel, 2008, 300]. L'ensemble du travail d'apprentissage chez les jazzmen correspond à ce que Christian Béthune appelle « un emboîtement mimétique » [Béthune, 2004, 454]. Parker peut être considéré comme un *paraphrasseur* en musique reprenant à son compte ce que ses aînés avait fait avant lui. Cette manière de jouer devint par la suite celle de toute une génération de musiciens qui s'influencèrent mutuellement. Pourtant, le fait de reproduire en déformant ne dévalorise pas le travail de l'artiste, car cette action permet précisément au musicien de trouver sa propre personnalité sur la base de ce qui existe déjà.

Non pas que Parker rejoue systématiquement le même *chorus* ; au contraire, il semble mettre un point d'honneur à se renouveler à chaque fois. Mais ce renouvellement n'est pas non plus une table rase. C'est un intermédiaire entre les deux qui semble faire du souvenir d'une *réalisation* antérieure le *pré-texte* d'une autre qui y puiserait allègrement une matière première. [Michel, 2008, 299-300].

---

35 Les enregistrements où l'on entend le saxophoniste s'échauffer et essayer son instrument sont rares. Par exemple, le morceau *Meandering*, enregistré le 26 novembre 1945, était au départ un essai de Charlie Parker afin de tester son instrument. Les quelques traces sonores conservées d'échauffement correspondent aux coulisses de la musique lorsque la performance n'a pas encore commencée. Pour l'une d'entre elles, *Charlie Parker warms up* (Parker s'échauffe), les détails sur la situation précédent la *jam* ne manquent pas : « On a Sunday afternoon in June 1950 Bird participated in a jam session which took place in a basement room of an apartment building located on the southwest corner of 136th Street and Broadway, in New York City. During a short break in the session Bird contemplated his horn, playing a few short runs found in the Rudy Weidoeft study book, which most sax players had studied and were familiar with at the time ». Charlie Parker, *Apartment Sessions*, Spotlite (E) SPJ 146. Les 4, 11, 18 & 25 juin 1950 [Bregman, Robert, Leonard Bukowski, et Norman Saks. *The Charlie Parker Discography*. Redwood, NY: Cadence Books, 1993].



Deuxième Partie

Cadre méthodologique

(études 1 & 2)



# Chapitre 4

## Première étude Art Tatum et l'improvisation audiotactile dans *Humoresque*

### Sommaire

---

---

1. Corpus général de l'étude.....	123
1.1. Présentation de l'étude.....	123
1.2. Présentation de <i>Humoresque</i> .....	125
2. Analyse comparée entre les versions de 1939, 1940, 1949.....	130
2.1. Annonce du thème stride et élément thématique hypertextuel.....	130
2.2. Hypothèse du rôle du piano mécanique chez Art Tatum.....	135

---

---



## 1. Corpus général de l'étude

### 1.1. Présentation de l'étude

#### 1.1.1. *L'étude au sein de la recherche*

Notre recherche comporte trois aspects cruciaux dans l'analyse du processus improvisé : la part de préparation et d'improvisation proprement dite, les aspects sociologiques contenus dans la musique, la question de la transmission à l'aide des moyens techniques. Dans une démarche synthétique, nous pensons que ces trois aspects se rejoignent. L'œuvre musicale écrite se transmet par la partition, ce qui n'est pas le cas de l'œuvre improvisée. En revanche, la qualité des timbres instrumentaux est difficile à retranscrire sur papier. Il est intéressant de comprendre, comme nous l'avons fait avec Charlie Parker, la manière dont se transmettent les techniques de jeu entre pairs au sein d'un art fortement improvisé tel que le jazz. Une œuvre d'art est toujours le fruit de relations sociales. L'improvisation d'un musicien exprime alors quelque chose de la communauté dans laquelle il prend place. Pour cela, il est nécessaire d'étudier ce que représente une communauté musicale attestée avant d'analyser d'autres types éventuels d'organisation sociale.

Le concept d'audiotactilité montre qu'il existe une distance entre les techniques de production et de reproduction sonores analogiques. Avec le numérique, l'instrument et la reproduction technique du son se confondent dans un seul et même outil, l'ordinateur. Ce fait n'est pourtant pas nouveau. Il existait, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, une technique réunissant ces deux composantes, celle du piano mécanique. Nous allons évoquer ce précédent technologique dans les débuts du jazz pour dire que le phonographe ou la radio ne furent pas les seuls appareils de (re)-transmission employés. Il y a certainement plus d'un lien entre le clavier du piano mécanique et celui d'un ordinateur, mais il faut se garder de donner au numérique des qualités *a priori* semblables à celles des techniques analogiques. La présente étude permettra de faire par la suite une comparaison entre la période historique et les musiciens d'aujourd'hui en improvisation électronique tout en observant un lien de continuité entre les techniques mécanique, analogique et numérique.

Cette première étude propose une approche méthodologique à partir d'un exemple historique pour essayer de voir de façon microscopique à l'« intérieur » d'une musique *en train de se faire*. La partie « cachée » de l'apprentissage est-elle perceptible dans les enregistrements postérieurs ? L'étude musicologique proposée se situe dans un contexte tonal et rythmé nécessitant le retour de certaines formules, ce qui n'est pas le cas de l'improvisation libre. Il est donc plus facile de découvrir les différences et les similitudes qui existent d'une version enregistrée à une autre dans le cas d'une improvisation comprenant un canevas harmonique. Comme il est possible d'observer le développement du jazz par familles d'instruments (piano, contrebasse, saxophone,

batterie, etc.), le point de vue organologique, le fait de partir de l'instrument lui-même, est pertinent pour analyser une technique de jeu instrumental précise. Faut-il encore trouver une personnalité suffisamment représentative de cette technique et de l'instrument que l'on étudie.

L'exemple retenu est une série d'improvisations évoluant dans le temps du pianiste Art Tatum sur le thème de *Humoresque* du compositeur Antonín Dvořák. L'étude permettra de comprendre comment un improvisateur acquiert un style musical personnel en « modelant » progressivement son jeu instrumental. En improvisation, les acquis ne sont pas fixés à l'avance, ils se transforment dans la pratique. En contexte tonal, seul le thème reste relativement inchangé. À partir d'enregistrements sonores historiques, l'étude consistera à éprouver la validité du cadre théorique. Premièrement, nous nous concentrerons sur un élément thématique hypertextuel qui apparaît au fil des versions. L'élément en question est un ajout de Tatum qui entoure le thème de *Humoresque*. Il nous permettra d'interroger la notion de « polychronicité » chez un musicien dans le réemploi d'un même élément à quelques années d'intervalle. Deuxièmement, la présence du stride dans chacune des versions montrera l'importance de ce style pianistique dans la formation musicale audiotactile de Tatum qui étudia à partir des enregistrements sonores et de la technique du piano mécanique.

### 1.1.2. Courte biographie d'Art Tatum

L'œuvre d'Art Tatum est un sujet largement documenté par les spécialistes car l'homme est considéré comme l'un des plus grands pianistes et solistes de l'histoire du jazz. Les écrits sur Tatum concernent prioritairement sa technique de jeu pianistique, l'analyse des improvisations et la documentation discographique<sup>1</sup>. Arthur Tatum Jr. est né le 13 octobre 1909 dans une famille de musiciens. Il décède le 5 novembre 1956. Sa date de naissance se situe à la même époque que les premiers échos du jazz. Tatum dit que son maître fut le pianiste et organiste Fats Waller (1904-1943)<sup>2</sup>. La formation musicale de Tatum comporte plusieurs modes d'apprentissage. Il commence par étudier le violon et la guitare avant de se consacrer entièrement au piano. Il reçut quelques leçons de piano dans sa jeunesse. Pratiquement aveugle de naissance, il étudia principalement en autodidacte à partir des enregistrements sonores et de partitions en braille. La carrière artistique de Tatum débute en 1926 et ses premiers enregistrements s'effectuèrent à partir de 1932. Son jeu pianistique était tellement novateur pour l'époque que Tatum devint très rapidement une figure incontournable du jazz des années 1930 tout en inspirant le respect des grands concertistes du moment.

1 Les faits biographiques sont issus de l'ouvrage de James Lester. Il s'agit de la meilleure biographie écrite sur Art Tatum [*Too Marvelous for Words: The Life and Genius of Art Tatum*. Oxford University Press, 1994]. Le principal ouvrage utilisé pour rédiger la présente étude est : Laubich, Arnold, et Ray Spencer. *Art Tatum: A Guide to His Recorded Music*. New Jersey: Scarecrow Press and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1982.

2 Louis Mazetier, spécialiste du stride, a donné une conférence sur ce style pianistique à travers le jeu et la personnalité de Fats Waller. Séance du 4 juin 2014 à l'EHESS-Paris intitulée *modélisation du style de Fats Waller* dans le cadre du séminaire de Marc Chemillier (*Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité*).

## 1.2. Présentation d'*Humoresque*

### 1.2.1. *Les Humoresque* d'Antonín Dvořák

Les *Humoresque* opus 101 sont un cycle de huit pièces pour clavier d'Antonín Dvořák qu'il écrivit à New York lors de son séjour aux États-Unis en 1894 [De Place, 1995, 341]. Il s'agit de pièces courtes de caractère fantaisiste et de style romantique. Dans le cycle de Dvořák, chaque pièce a sa propre tonalité. Un thème comme *Humoresque* va nous permettre de faire la comparaison entre la pièce de Dvořák et les différentes versions qu'Art Tatum en donne avec le jazz. Tatum n'interprète jamais l'ensemble du cycle. Seule la 7<sup>ème</sup> *Humoresque* en sol bémol majeur a été enregistrée par le pianiste avec un changement de tonalité par rapport à l'œuvre originale. En commençant par extraire cette unique pièce du cycle tout en modulant sur le thème, Tatum s'approprie explicitement l'œuvre du compositeur pour en livrer une interprétation personnelle.

*Humoresque* fait partie des nombreuses pièces qu'Art Tatum a intégré à son répertoire. Le pianiste reprend un thème qui appartient à l'inconscient collectif musical, la 7<sup>ème</sup> *Humoresque* étant la plus célèbre du cycle écrit par Antonín Dvořák. Tatum ne semble pas avoir choisi ce morceau pour ses qualités musicales, mais plutôt comme un matériau de base, ouvert à une série d'improvisations rythmiques et mélodiques. Le thème doit être considéré ici comme une matière malléable et modulable, un « *pré-texte* » comme le dit Philippe Michel, au sens propre comme au figuré [Michel, 2008, 297]. La version de Tatum est transposée à la quinte supérieure par rapport à la tonalité originale en sol bémol majeur. Tatum suit la même structure de la carrure (4 mesures en 8) avec une introduction et une ornementation très développées, fruit de multiples transformations, au point de dissocier les éléments thématiques entre eux. Par ailleurs, l'ambitus est considérablement élargi par rapport à la pièce originale.

Le cycle des *Humoresque* ne sont pas réellement une influence pour Art Tatum. La manière dont il joue la pièce trahit bien plus sûrement, et volontairement, l'influence du stride. Ce faisant, Tatum rend hommage à sa propre communauté musicale, celle des pianistes de jazz de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Les improvisations successives de Tatum montrent à quel point le procédé compositionnel du jazz opère par « montage » et « collage » de formes contrastées, en donnant un nouvel élan à des œuvres antérieures. Ainsi, l'improvisation en jazz n'est pas qu'une simple reformulation du passé. Le véritable passé dans la préparation d'une improvisation tonale n'est autre que le thème préexistant. Le moment de l'improvisation est, quant à lui, toujours présent même si le musicien use d'une technique éprouvée. L'improvisation n'est donc pas passée, ou plutôt, *elle est en train de se passer*.

1.2.2. *Les différentes versions enregistrées d'Humoresque par Art Tatum*<sup>3</sup>

1. Août 1939. 2'20".
2. Los Angeles, Californie, 22 février 1940. 3'00.
3. New York City, New York, 6 avril 1941. 3'34". Enregistrement radiophonique, WABC radio. (Session inédite).
4. New York City, New York, 28 juillet 1941. 3'53". Enregistrement radiophonique. (Session inédite).
5. Los Angeles, Californie, 1944. 4'13".
6. New York City, New York, 21 mai 1944. 1'54". Enregistrement radiophonique « Phico Hall of Fame », NBC radio.
7. New York City, New York, 5 juillet 1944. 3'33". Enregistrement radiophonique « Milfred Bailey Show », WABC radio.
8. Los Angeles, Californie, 2 avril 1949. 3'48". Enregistrement en concert « Just Jazz » au Shrine Auditorium.
9. New York City, New York. 1950. 3'28". Enregistrement télévisé « Faye Emerson Show ».
10. Los Angeles, Californie, 28 décembre 1953. 3'55".
11. Hollywood, Californie, 11 août 1956. 3'26". Enregistrement en concert au Hollywood Bowl.

1.2.3. *Analyse générale des enregistrements*

La première des régularités observables d'une version à l'autre est le choix d'interprétation : la pièce est jouée exclusivement en piano solo, Art Tatum ne l'a jamais jouée en groupe. Comme de nombreux autres thèmes, il s'agit d'une pièce emblématique de l'œuvre discographique de Tatum. Il est impossible de déterminer combien de fois en tout Tatum a repris *Humoresque*, ni même d'avancer une estimation. Tel un *work in progress*, le processus de création reste en mouvement, il ne se termine pas avec une exécution unique. Le pianiste a certainement dû jouer ce thème un très grand nombre de fois tout au long de sa carrière. Il ne reste que les onze versions citées avec les dates d'enregistrements s'échelonnant de 1939 à 1956. Dans les nombreuses éditions et rééditions, le titre du morceau est orthographié de trois manières différentes suivant les sources (*humoresque*, *humouresque*, *humoreske*). Nous retiendrons la plus courante, *Humoresque*. La tonalité ou le numéro indiquant qu'il s'agit de la septième pièce du cycle de Dvořák ne sont jamais indiqués. À partir de 1944, les versions finissent par acquérir une même stabilité malgré les changements de tempos et de tonalité.

La seconde régularité est le traitement strident du thème d'Antonín Dvořák par le pianiste. À chaque fois, Art Tatum commence par exposer le thème de manière assez conventionnelle avec toutefois un grand luxe d'ornementations, absentes de la pièce

<sup>3</sup> La liste a pu être établie grâce à l'ouvrage d'Arnold Laubich et Ray Spencer : *Art Tatum: A Guide to His Recorded Music*. New Jersey: Scarecrow Press and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1982.



originale. Dans la version de 1939 (n°1), le thème est joué de manière presque « servile », comme si le pianiste faisait exprès de s'appliquer. Cependant, dès la septième mesure, il ne peut s'empêcher d'ajouter une discrète ornementation. Dans chacune des versions, Tatum reprend après l'introduction, l'air d'*Humoresque* sur un rythme syncopé avec une basse stride alternée à la main gauche. Le stride correspond à un geste de la main gauche effectuant de « grandes enjambées » entre la basse profonde et les médiums du clavier<sup>4</sup>. En réalité, l'introduction sert à retarder ce qui va suivre, c'est-à-dire la transformation du thème par l'intervention d'un rythme inhabituel.

Grâce à cette seconde régularité, nous constaterons que le *stride* est le principal style musical sur lequel Art Tatum a forgé le sien et entraîné ses mains afin de développer une technique pianistique virtuose hors du commun. En rappelant ce premier enseignement, les *Humoresque* par Tatum perpétuent cette tradition. L'analyse se servira du *stride* comme d'un fil directeur présent dans toutes les versions enregistrées permettant de reconstituer la période d'apprentissage, absente des enregistrements que nous possédons de Tatum. Il est possible de formuler l'hypothèse suivante : la technique de jeu du pianiste laisse entendre l'empreinte du piano mécanique dans sa formation antérieure. Les vestiges de cette technique de production et de reproduction sonore semblent apparaître en creux dans la virtuosité des morceaux appartenant à la maturité artistique de Tatum. Cependant, le pianiste ajoute une dimension dynamique supplémentaire par rapport au piano mécanique avec les nuances et la souplesse de son jeu qu'il obtient par différentes qualités de toucher.

#### 1.2.4. Description filmique de la version de 1949 (n°8)

La version du 2 avril 1949 (n°8) n'est pas la seule à avoir été filmée. Une autre version, datant de 1950, a fait l'objet d'un enregistrement télévisé au *Faye Emerson Show*, mais la version de 1949 semble être l'unique document filmé encore visible de nos jours. Nous commencerons l'analyse par cette version afin de voir les gestes que le pianiste effectue avec les mains. La durée totale du film est de deux minutes et quarante six secondes (2'46"). En comparaison, l'enregistrement sonore de la même version dure trois minutes et cinquante secondes (3'50") dans son intégralité, en prenant en compte les applaudissements des spectateurs au début et à la fin. Le film commence à partir de la cinquante quatrième seconde (54") de l'enregistrement sonore, mais il est interrompu à une minute et quatre seconde (1'04") pour reprendre à une minute et quinze secondes (1'15"), cette fois-ci jusqu'à la fin du morceau. Le seul document filmé que nous possédons d'*Humoresque* par Art Tatum n'est donc pas complet.

Trois caméras ont été nécessaires pour la réalisation de ce film dont une, montée sur un rail. Toutes les caméras sont surélevées par rapport au sujet filmé, créant ainsi un léger effet de plongée pour l'ensemble des prises de vues. Trois points de vues se succèdent avec, pour chacun d'entre eux, une échelle de plan différente. Le contexte

<sup>4</sup> D'après la définition de Louis Mazetier [Voir note 2].

scénique n'est pas explicite car le premier point de vue porte directement sur le musicien. La personne physique d'Art Tatum n'est pas située dans un ensemble plus large avec, par exemple, un plan général qui prendrait en compte la salle de concert et les spectateurs. Par ailleurs, le cadre spatial où se produit Tatum est énigmatique. Il est encombré de différents objets n'ayant aucun rapport avec la situation de concert présente comme s'il s'agissait des coulisses d'un théâtre et non d'une scène de spectacle. Il y a, notamment, un escabeau ouvert et un élément de décor représentant un édifice précolombien. Les spectateurs, audibles sur l'enregistrement audio, n'apparaissent pas à l'écran mais Tatum suggère la présence d'un public en tournant de temps à autre la tête dans sa direction.

La première caméra filme en plan taille de trois quart profil et profil droit (fig. 1). Elle effectue à deux reprises au début de la séquence un travelling latéral de la gauche vers la droite dans les deux premiers plans du film pour venir se stabiliser à la droite du pianiste lors des plans suivants. Il s'agit du seul mouvement d'appareil de la séquence. La deuxième caméra filme en gros plan les mains du pianiste sur le clavier, la main droite étant au premier plan (fig. 2). La troisième caméra, face au pianiste, filme son visage avec un plan buste (fig. 3). Les trois prises de vues citées varient légèrement au cours de l'enregistrement. La variation cadrage est obtenue, soit par une plongée plus ou moins forte pour la première prise de vue, soit par un rapprochement sur la figure du pianiste pour la troisième prise de vue (fig. 4). Le montage filmique comprend onze plans ayant chacun l'une des trois prises de vue citées. Il existe différents montages de la même version, mais ils demeurent confus dans l'enchaînement des plans, provoquant une coupure dans le déroulement de la musique. La version que nous avons choisi propose un montage respectueux de la chronologie du morceau malgré l'absence de la longue introduction, celle-ci n'ayant visiblement pas survécue à l'image. Le découpage de la séquence est alors le suivant<sup>5</sup> :

- Plan 1 : de 1'24" à 1'49"
- Plan 2 : de 1'50" à 2'08"
- Plan 3 : de 2'09" à 2'27"
- Plan 4 : de 2'28" à 2'37"
- Plan 5 : de 2'38" à 2'46"
- Plan 6 : de 2'47" à 2'56"
- Plan 7 : de 2'57" à 3'11"
- Plan 8 : de 3'12" à 3'20"
- Plan 9 : de 3'21" à 3'25"
- Plan 10 : de 3'26" à 3'31"
- Plan 11 : de 3'32" à 3'46"

<sup>5</sup> 🎵 Voir la séquence filmée [dossier Tatum, extrait n°1].



Fig. 1 à 4 : montage des quatre plans de la séquence filmée du 2 avril 1949.

## 2. Analyse comparée entre les versions de 1939, 1940 et 1949

### 2.1. Annonce du thème *stride* et élément thématique hypertextuel

#### 2.1.1. *Présentation de l'analyse comparative ciblée*

Les trois versions sonores retenues pour notre étude s'étalent sur une décennie complète : (1) août 1939 ; (2) 22 février 1940 ; (3) 2 avril 1949<sup>6</sup>. Le pianiste est conscient de son histoire et de sa virtuosité. Le choix de ces trois enregistrements autorise une analyse comparative pour comprendre, d'une part, l'évolution dans le temps d'un aspect de l'improvisation, d'autre part, l'influence du *stride* chez Art Tatum. L'analyse ne va pas porter sur l'intégralité des morceaux. Distinguer chaque différence ou similitude d'une version à l'autre ne présente pas un grand intérêt. Le pianiste ne peut prévoir exactement à l'avance quelle formule rythmique ou harmonique va sortir sous ses doigts lorsqu'il ne rejoue pas, aux mêmes endroits, le thème ou les ornements à l'identique. L'analyse va plutôt porter sur le thème *stride* d'*Humoresque* et ses environs : la manière dont Tatum annonce et expose la mélodie, puis la transition qu'il effectue avec la suite de la pièce. Nous constaterons que le thème lui-même n'est pas figé une fois pour toute. La souplesse du matériau thématique prouve que le jazz est une manipulation des sons sans pour autant avoir recours à la bande magnétique ou aux effets électroniques. Nous signalons que les transcriptions musicales ne sont pas de nous. Nous donnerons donc la source précise pour chacune d'elle.

#### 2.1.2. *Annonce du thème stride*

Dans chacune des versions, Art Tatum commence par jouer deux fois le thème de Antonín Dvořák en introduction dans une tonalité de ré bémol en exagérant le caractère lyrique de la mélodie. En 1939 (1), le thème initial est joué lentement, de façon exagérément polie, comme si le pianiste voulait faire entendre le thème pour la première fois. Dans les versions de 1940 et 1949 (2 & 3), l'introduction est plus travaillée et à la troisième occurrence du thème, Tatum le rejoue en *stride*. Cependant, il ne l'expose pas immédiatement. Une fois l'introduction terminée, il fait une annonce qui sous-entend un changement dans l'atmosphère du morceau. En 1940, l'annonce n'a lieu que sur deux octaves avec une répétition du dernier accord. En 1949, le pianiste joue l'annonce en effectuant une descente sur trois paliers d'octaves suivit d'un arpège flamboyant. L'annonce et l'arpège sont absents de la version de 1939 avant la reprise en *stride*. Les éléments, annonce et arpège, commencent seulement à apparaître à partir de 1940, comme si une première ébauche était en train de naître. La formule semble s'être stabilisée au cours des années 1940 entre la deuxième et la huitième version.

<sup>6</sup>  Entendre les trois versions d'*Humoresque* [dossier Tatum, enregistrements, n°2-4].

Anton Dvořák  
opus 101 No. 7

*Poco lento e grazioso*

*leggiero*

Exemple 1 : mesures de 1 à 8. Chez Dvořák, le thème est exposé sans être annoncé et l'élément transitionnel est réduit à trois croches à la main droite (en rouge).

[Source : Dvořák, Antonín. *Humoresque opus 101 N°7*. Mainz : Edition Schott, 1955].



Exemple 2 : version filmée de 1949, de 1'31" à 1'49", mesure de 56 à 59. Le film montre Tatum en train de jouer trois accords (aigu, médium, grave).

L'annonce, l'élément transitionnel (rouge), est plus étoffé qu'en 1940. Il est suivi d'un arpège (jaune) avant la reprise du thème en *stride* (bleu).

[Source : <https://gumroad.com/l/BnuE>].

## 2.1.3. Élément thématique hypertextuel

Dans les versions de 1940 et 1949 (ex. 2 & 3), Art Tatum ajoute un nouvel élément thématique dès la fin de la première exposition du thème en *stride* qui n'appartient pas à la composition originale. À première écoute, l'élément semble anodin car il est dissimulé dans les plis du thème *stride*. Il s'agit d'un petit pont mélodique comprenant une modulation qui vient clore le *stride* tout en permettant sa reprise. Il aide également le pianiste à annoncer la coda *a tempo*, en dehors de la pulsation *stride*, à la toute fin du morceau. Il n'apparaît pas dans la première version d'août 1939. En 1940, Art Tatum le joue à deux reprises (1'44" et 2'34"). En 1949, l'élément revient à trois reprises (1'56", 2'35", 3'20"). Il acquiert donc une valeur motivique. Cet élément va nous permettre d'illustrer la notion d'« hypertextualité » qui correspond au réemploi de formules personnelles à différentes époques chez Tatum. C'est, en quelques sorte, un second thème compris à l'intérieur du premier, telle une extension du texte initial. Tatum semble en avoir eu l'idée entre les versions de 1939 et 1940. La version de 1940 inaugure alors deux inventions du pianiste entourant le thème *stride*, l'épisode central : l'annonce par paliers d'octave et le nouvel élément thématique. Nous allons reprendre depuis le début la manière dont se forme ce petit élément.

The image displays a musical score for 'Humoresque' by Art Tatum, specifically measures 49 to 62. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - The first system (measures 49-51) shows the end of a 'stride' section. A red box highlights the final chords in both staves.  
 - The second system (measures 52-57) is marked 'swing!' with a tempo of 160. A blue box highlights the start of the 'stride' theme, and a green box highlights a new melodic element.  
 - The third system (measures 58-62) continues the 'stride' theme. A blue box highlights the start, and a green box highlights the new melodic element.

Exemple 3 : version de 1940, de 1'20" à 1'47", mesures de 49 à 62.

L'annonce du thème sur deux paliers d'octaves (rouge) ; exposition du thème *stride* (bleu) ; nouvel élément thématique avant la reprise du thème (vert).

[Source : <http://www.pianomajeur.net/forum/viewtopic.php?f=1&t=11340>].



Chez Antonín Dvořák, le conduit mélodique qui relie, à l'intérieur du thème, l'antécédent et son conséquent est réduit à quelques notes (ex. 1). Chez Tatum, ce conduit reste très succinct durant l'introduction dans la version de 1940 (ex. 4). Il le joue en quintes parallèles sur les deux derniers accords donnant une sensation de deux tonalités juxtaposées : fa mineur et mi bémol mineur. En harmonie classique, on évite ce genre de rencontre tonale.

Exemple 4 : version de 1940, de 0 à 24", mesures de 1 à 8.  
Première exposition du thème sans le tempo stride. Le conduit mélodique passe inaperçu.

Dans la suite du morceau, le pianiste propose une extension particulièrement riche du conduit mélodique à la fin de la première exposition du thème en stride (ex. 5). L'analyse harmonique de ce passage révèle quelques surprises. Il s'agit d'une descente chromatique non linéaire comprenant un certain nombre d'interférences tonales. Les deux premiers accords sont en Do majeur, les deux suivants en La majeur. À la mesure 63, nous sommes toujours en La majeur. Puis, la mélodie passe en Sol bémol majeur. La main droite supprime la quinte que l'on entend immédiatement à la basse (ré bémol) qui, en tant que dominante, permet de réintroduire la tonalité principale. Art Tatum cherche peut-être à susciter un moment de suspension proche d'un « effet de hasard ».

Exemple 5 : version de 1940, de 1'44" à 1'47", mesures 62 et 63.  
Pour la reprise du thème en stride, le conduit initial est fortement développé. Les notes encadrées correspondent à la basse : ré, do #, do #, ré bémol, do bécarré (clé de fa).

Ce passage est à la fois fugitif et mouvementé d'un point de vue harmonique. En revanche, il est plus posé d'un point de vue rythmique. En réalité, l'effet procuré réside dans une distorsion tonale. D'une part, il y a une multiplication des tonalités dans un laps de temps très court ; d'autre part, les modulations ne se font pas par tons voisins, sauf à la fin, pour retrouver la tonalité de base. Dans le cycle des tonalités, Do et La sont déjà distants de trois altérations. De La à Sol bémol, il faut compter huit altérations, ce qui distend considérablement l'intervalle modulant. Le deuxième phénomène important à noter est le rôle attribué à la basse (ex. 5, en rouge) qui descend de façon chromatique tout en utilisant l'enharmoine<sup>7</sup> do#/ré bémol. Un même son remplit plusieurs rôles : le do # est tour à tour 3ème, 7ème et 9ème de ré bémol, quinte puis tonique. Le son voyage à travers des fonctions disjointes en servant d'axe autour duquel s'organisent les accords et les tonalités.

Outre l'apparition de cet élément thématique et motivique par rapport au texte initial à partir de 1940, la raison pour laquelle nous l'avons retenu vient de sa singularité rythmique. En effet, l'ensemble du motif est en croches égales et assigne une homorythmie aux deux mains. Or, une des principales avancées esthétiques d'Art Tatum en piano jazz est précisément le fait d'avoir donné une même importance aux deux mains. Le motif vient contraster le rythme syncopé en stride en affectant un caractère plus posé. Il fait principalement ressortir la partie de main gauche dans les graves de l'instrument. Les médiums s'effacent alors légèrement. Pendant le jeu en stride, les aigus étaient plus perceptibles car la main gauche se contentait d'un rôle d'accompagnement rythmique. Le sentiment de déstabilisation entre les deux passages est très rapidement rééquilibré, mais cela est suffisant pour donner à cet élément une assise particulière au sein du morceau, à la fois calme et perturbateur, en cohérence avec le reste de la pièce. L'éloignement avec le thème initial, mais également avec le stride, est compensé par sa proximité dans le temps, car il accompagne chaque fin d'exposition telle une ponctuation, à la fois en dehors et à l'intérieur de la tonalité.

Dès 1940, nous retrouverons systématiquement l'élément thématique dans les versions ultérieures, à chaque fois à partir de la fin de la première reprise du thème stride. Il s'agit d'un ajout personnel de la main du pianiste qui permet, par sa répétition, de faire le lien entre les reprises du thème en stride, à l'intérieur du morceau, et entre les différentes versions. Par son aspect motivique, l'élément assure donc l'unité du morceau qui demeure très contrasté. En plus de sa valeur transitionnelle, cet ajout acquiert une valeur compositionnelle car il reste inchangé au fil des versions. Art Tatum se livre à un travail de recomposition grâce aux improvisations successives jusqu'à obtenir une forme stabilisée. Le rôle du thème d'Antonín Dvořák est de moindre importance si on le compare aux nombreuses variations que le pianiste lui fait subir en lui ajoutant ce motif hypertextuel après avoir transfiguré le rythme par une pulsation stride. Le thème principal est alors contrebalancé par un second, plus petit. Il devient, sous les doigts de Tatum, une matière malléable et modulable à loisir.

<sup>7</sup> Enharmoine : en musique tonale, on nomme « enharmoine », deux notes ayant la même sonorité mais que l'on appelle et que l'on note de manière différente sur la partition.



## 2.2. Hypothèse du rôle du piano mécanique chez Art Tatum

### 2.2.1. *L'effet de dédoublement dans le jeu d'Art Tatum*

Après avoir analysé les différents éléments qui encadrent le thème, nous allons parler du style pianistique avec lequel Art Tatum interprète l'air d'*Humoresque*. Comme nous l'avons dit, le thème est joué avec un basse alternée stride. Il est l'élément principal de la pièce, présent dans chacune des versions enregistrées par Tatum. La tradition du stride prend sa source dans le ragtime du début au XX<sup>ème</sup> siècle. Les compositions de ragtime pouvaient être retranscrites sur partition ou à l'aide de *piano rolls*, des rouleaux de piano pneumatique, qui sont les supports d'enregistrement permettant d'actionner un piano mécanique. L'instrument possède deux fonctions distinctes : il est à la fois une technique de production et de reproduction sonore. D'une part, nous pouvons en jouer comme d'un piano ordinaire, d'autre part, nous pouvons écouter de la musique avec en y insérant un *piano roll*<sup>8</sup>.

Le jazz ne détourne pas uniquement les thèmes ou le texte initial des standards. Il use également des instruments d'une façon inhabituelle. Le piano mécanique (ou pneumatique) est un instrument ayant été précocement utilisé par les pianistes de stride pour apprendre à jouer dans ce style. Ces derniers choisirent de ne pas séparer les deux fonctions décrites ci-dessus. Ils se servaient du piano mécanique comme d'une technique de production et, dans le même temps, ils exploitaient les capacités de reproduction sonore de l'outil. De nombreux témoignages attestent de cette double utilisation : « [les compositions] enregistrées sur carton percé (*piano rolls*) permirent cependant aux pianistes autodidactes de se former en ralentissant le mouvement des touches des pianos pneumatiques sur lesquels ces *piano rolls* étaient joués » [Bergerot, 2011, 31]. Selon toute probabilité, Art Tatum a eu lui-même recours à la technique du piano mécanique pour parfaire son jeu instrumental.

Un ami d'enfance d'Art Tatum m'a raconté que la raison pour laquelle Tatum avait abouti à cette extraordinaire technique et à cette « base swing » de la main gauche est qu'il avait formé son style d'après un piano mécanique ! Il ne s'était pas rendu compte que les rouleaux avaient parfois été réalisés par deux pianistes, l'un jouant la partie de main gauche et l'autre la partie de main droite ! Cet ami de Tatum m'a affirmé que la chose était vraie et je le crois. [Citation de Bill Evans, 1966]<sup>9</sup>.

8 Pour une description plus précise des *piano rolls* (fig. 5) : « Les notes y étaient représentées par des fentes rectilignes orientées dans le sens du déroulement du papier et placées à une distance proportionnelle à la durée qui les sépare. Ces rouleaux permettaient de capter les détails rythmiques du jeu d'un musicien lorsqu'on perforait le papier à partir des indications laissées en direct par un traceur à encre réagissant aux mouvements des doigts d'un pianiste en chair et en os. Les nuances du tempo et de la dynamique étaient ensuite prises en charge par celui qui rejouait le *piano roll*, en actionnant un levier pour modifier la vitesse ou en faisant varier la pression du système pneumatique » [Chemillier, 2009, 68].

9 Bill Evans, notes de pochette vinyle, extraits de témoignages recueillis par Henri Renaud au cours de l'émission « jazz nocturne » (Radio Monte-Carlo), in *An Art Tatum Concert plus his first three recorded solos*, CBS 62615 (vinyle), 1966.

Fig. 5 : un perforateur de *piano roll* de marque Leabarjan  
[Source: <http://www.wiscasset.net/artcraft/master.htm>]

Le fait d'apprendre à jouer du piano à partir d'une technique de reproduction sonore correspond à une approche audiotactile de la musique. Que les futurs pianistes de jazz aient utilisé le piano mécanique pour apprendre à jouer est un phénomène connu<sup>10</sup>. Le cas d'Art Tatum ne fait pas exception. La plupart des musiciens de stride possédaient un piano mécanique chez eux, l'instrument venant quelquefois remplacer le phonographe. Par exemple, Duke Ellington écrit dans son autobiographie comment il prit connaissance de la musique de James P. Johnson, un fondateur du piano stride, en ralentissant le *piano roll* du standard *Carolina Shout* [Ellington, 1973, 34]. Le style stride est en partie né avec le secours des *piano rolls*, un autre support d'enregistrement et d'écriture de la musique que celui de la phonographie. Ce n'est donc pas tant l'utilisation du piano mécanique par Tatum qui importe, mais la manière dont il s'en sert personnellement. À ce sujet, il était intéressant de connaître l'avis d'un pianiste comme Bill Evans.

Dans les années 1960, Bill Evans rapporte les propos d'un ami d'enfance de Art Tatum. Les musiciens et les amateurs de jazz se racontent des histoires entre eux. Et même si l'histoire semble trop belle pour être vraie, le pianiste choisit d'y croire tout en ayant conscience de son caractère extraordinaire. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit d'une histoire ou d'un mythe, corroborant l'idée que les musiciens se font de la personnalité de Tatum : un artiste génial ayant élaboré une technique pianistique surhumaine. Ce mythe est également constitutif d'une partie de l'histoire du jazz. Il faudrait, pour vérifier d'un point de vue musicologique les dires de Evans, comparer une pièce de Tatum avec un *piano roll* ou une partition d'un ragtime à quatre mains que le pianiste aurait entendu dans sa jeunesse afin de confirmer si, oui ou non, la densité de notes reste la même. Cependant, la notion de « mythe » est plus importante ici, car elle fait appel à la nature anthropologique du jazz puisqu'Evans emploie sciemment le verbe « croire ». Il ne cherche pas à retrouver le *piano roll* correspondant aux prémisses d'un art, car pour préserver le mythe, celles-ci doivent rester inentendues. Evans n'est pas le seul à rapporter ce fait, il tient cette information de quelqu'un d'autre puis il la transmet à son tour. Nous confrontons ses propos avec ceux, plus anciens, d'un autre musicien. Le morceau *Tiger Rag* semble être alors l'exemple le plus proche des dires de Evans.

(...) c'était la première année où l'on pouvait entendre des disques diffusés en plein air [1933]. Un jour, j'ai cru entendre deux pianistes jouer *Tiger Rag* et je me suis précipité dans la cabine pour essayer de trouver ce disque. Le préposé, regardant l'étiquette, me dit : « il y a deux pianistes : Art et Tintin ! ». Dès mon retour à Paris je suis allé chez un disquaire et me suis aperçu que *Tiger Rag* avait été enregistré par un seul pianiste : Art Tatum. [Citation de Stéphane Grappelli, 1966]<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Louis Mazetier le rappelle également, le 4 juin 2014 [Voir note 2].

<sup>11</sup> Stéphane Grappelli, notes de pochette vinyle, *id.* Il existe deux versions rapprochées dans le temps de *Tiger Rag* par Art Tatum. Le premier enregistrement date du 5 août 1932 (premier morceau jamais enregistré par le pianiste), le second, du 21 mars 1933 [Laubich, Spencer, 1981]. Il est probable que Grappelli parle de la deuxième version, plus virtuose encore que la première et plus largement diffusée.

Stéphane Grappelli est plus connu pour avoir été violoniste, mais il fut également pianiste. L'intérêt de la citation repose sur la distance temporelle qui sépare la date de l'anecdote, en 1933, et le moment où le musicien la raconte, dans les années 1960. Les transformations de son récit risquent de déformer la vérité historique. La transmission orale au sujet de la virtuosité surhumaine de Tatum évoque précisément le processus de l'improvisation dans son caractère intrinsèquement social au sein d'une culture musicale donnée : une histoire se transforme grâce aux interprétations que l'on en donne, mais elle garde une cohérence interne au fil des versions. Il demeure une part de vérité dans ce récit, mais son intérêt réside principalement dans la manière dont il s'énonce et comment il sera repris pas la suite. En ce qui concerne un standard de jazz, le thème garde une part substantielle du texte initial. Cependant, les improvisations successives, *autour du thème*, le font devenir autre. Il s'agit d'un processus proche de celui du phénomène traditionnel avec des modes de transmission non seulement oraux mais également techniques. L'histoire du jazz elle-même se nourrit des anecdotes ou des citations que les musiciens se répètent entre eux en coulisse ou lors de leurs déplacements. Ce que les musiciens se racontent vient également de leur lecture. La *discophilie*, le goût pour les disques et leurs pochettes, a toujours été une source d'information précieuse chez les musiciens et les amateurs de jazz pour dater ou situer localement un enregistrement<sup>12</sup>.

Les deux citations expriment la même évidence : la modernité du jeu d'Art Tatum au début des années 1930. La virtuosité du jeune pianiste semble avoir jeté un trouble chez les musiciens de l'époque. L'apport essentiel de son jeu est d'avoir donné, à la suite des pianistes stride, une même importance aux deux mains. Bill Evans et Stéphane Grappelli parlent bien d'un effet de dédoublement, tant la vélocité de Tatum est stupéfiante. Les premiers enregistrements de Tatum en constituent une preuve audible. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'un mythe. Le morceau *Tiger Rag*, enregistré lors de la première session du pianiste en 1932, est historique à plus d'un titre. Avec cette pièce maîtresse, nous passons définitivement du piano stride à celui du piano jazz. Le choc esthétique fut tel que les musiciens d'alors comprirent, à ce moment là, que le style pianistique accédait à un stade supérieur. Les fins de morceaux de Tatum, la plupart du temps en cadence parfaite, démontrent son habileté technique par un trait mélodique des plus virtuoses. Il s'agit d'une marque personnelle telle une signature laissée sur le clavier. L'écriture improvisée du geste est le pendant de l'écriture musicale sur *piano roll*. Le geste du pianiste est visible lorsque nous assistons à l'un des ses concerts. À l'inverse, le *piano roll* est une écriture générée par une machine qui ne peut restituer le geste d'un improvisateur en train de jouer. Elle n'est audible que si nous sommes en possession de l'appareil de lecture capable de la déchiffrer que ce soit un *piano roll* authentique ou un enregistrement.

12 À ce propos, le saxophoniste Steve Lacy suggère un lien indissociable entre la découverte d'une musique et la pochette du disque que l'on voit, le son et l'image réunit : « Pour moi, le rapport entre la pochette d'un disque et la musique est fondamental. Chaque fois que l'on écoute un disque, on touche sa pochette et l'on voit son image (...) » [Lacy, 1996, 12].

Fig. 6 : la gestuelle de Art Tatum. Photographie des années 1930  
[Source : <http://blogs.kcrw.com/rhythmplanet/the-hands-of-great-musicians/>].

### 2.2.2. *Le parallèle entre l'homme et la machine*

La notion de « polychronie » ne s'applique pas uniquement à l'agencement des différentes temporalités dans l'élaboration d'une improvisation, mais également dans son sens premier : le fait qu'une personne parvienne à réaliser plusieurs actions simultanées. Dans ce cas, le parallèle technique entre le piano mécanique et le jeu d'Art Tatum est tentant. Il y a cependant une différence majeure sur laquelle nous souhaitons insister entre le jeu du pianiste et ce que peut produire n'importe quel mécanisme. Il s'agit de la dimension sensible du toucher propre au jeu de Tatum. Le pianiste arrive, non seulement, à faire ce qu'une machine serait plus à même de faire, mais avec, en plus, une qualité tactile incomparable. Avec Tatum, nous avons l'impression que le piano devient un « être vivant ». Le pianiste possède un sens musical exceptionnel alors qu'une pièce humainement injouable peut ne présenter aucun intérêt<sup>13</sup>.

Comme nous l'avons dit, il est possible de comparer le style du pianiste à une écriture improvisée du geste (fig. 6). Art Tatum signe ses solos d'une manière singulière, nous pouvons dire qu'il exécute une pièce comme un dessinateur donne « vie » à un personnage, immédiatement reconnaissable en traçant un trait sur le papier. Si nous considérons que Tatum transfigure des thèmes comme *Humoresque* ou *Tiger Rag*, il n'est pas interdit de penser que le style du pianiste se rapproche de l'art de la caricature. Les techniques numériques peuvent-elles restituer le caractère visuel de la musique de Tatum lorsque nous l'écoutons ? À l'écoute de sa musique, et compte tenu de la vivacité des actions auxquelles nous assistons, nous pouvons imaginer un *cartoon* des années 1930. Avec un film imaginaire de 1933, où l'on verrait la gestuelle du pianiste, le déroulement d'un *piano roll* informatique pourrait mettre parallèlement en évidence la structure de l'improvisation et les nuances correspondantes au toucher et aux gestes de Tatum. Un tel document ferait simultanément ressortir les parties auditives et visuelles de la musique.

Il est encore possible de transcrire une pièce d'Art Tatum sur une portée musicale. Dans un premier temps, l'intérêt d'un logiciel informatique pour noter le solo en protocole midi servirait à des fins d'analyse musicale. Dans un deuxième temps, l'expérience montrerait le caractère exceptionnellement « vivant » de la musique réalisée par un être humain et non par une machine. Lorsqu'il n'est pas quantifié, le protocole midi permet néanmoins de capter l'articulation et le phrasé de la musique, mais il ne peut restituer le timbre propre au pianiste, et encore moins jouer comme le fait Tatum, en improvisant le moment venu. Pour étayer cette assertion, nous avons choisi un passage particulièrement expressif de *Tiger Rag*, la version entendue par Stéphane Grappelli en 1933<sup>14</sup>. Art Tatum avait 23 ans lorsqu'il l'enregistra. Il était déjà un artiste complet.

13 Il existe évidemment des pièces de qualité qui ne peuvent être jouées que par un piano mécanique. C'est le cas de l'œuvre de Colon Nancarrow, un compositeur qui exploite les capacités musicales propres à la machine.

14 🎵 Entendre *Tiger Rag* [dossier Tatum, enregistrement, n°5].

Exemple 6 : version de 1933, à 1'31". Mesures 64.

Art Tatum effectue une série de doubles croches. L'effet procuré est une impression d'effroi comme si les mains s'approchaient d'un précipice avant de repartir dans une autre direction car elles ne peuvent aller plus loin sans risquer de se « briser »

[Source: <https://fr.scribd.com/document/118304710/Art-Tatum-Tiger-Rag-Piano>].

Exemple 7 : transcription animée *piano roll* en protocole midi du même passage.

L'ordinateur ne peut reproduire la souplesse du jeu de Tatum<sup>15</sup>

[Source : [Santosificationable](#)].

15 🎵 Voir et entendre l'animation midi [dossier Tatum, extraits n°6]. Comparer *Tiger Rag* avec le son midi de l'animation.

### 2.2.3. *Filiation chez les musiciens de stride*

Art Tatum a appris à jouer en partie grâce au piano mécanique. Sa technique pianistique est, pour ainsi dire, le reflet de cette technique, mais d'une manière beaucoup plus vivante, car son principal apport dans l'art du piano stride repose sur l'indépendance accordée aux deux mains. Les *piano rolls* ont, en effet, permis à plusieurs générations de musiciens de s'entraîner individuellement, mais ils favorisèrent surtout l'émulation entre les musiciens de stride. La technique du piano mécanique fut à la fois un mode de transmission dans le temps et un moyen de se perfectionner entre soi. Elle accéléra la constitution d'une communauté musicale bien spécifique à une époque qui correspond à la préhistoire du jazz.

Au contact les uns des autres, ils gagnèrent en aisance, en virtuosité et en vitesse d'exécution. Les pianistes s'y retrouvaient [*Rent parties*] pour se succéder au clavier en d'impitoyables joutes où, stimulée par l'adversité, la main gauche couvrait dans son jeu de basse alternée des grands intervalles (d'où le terme « stride », marcher à grandes enjambées) sur des tempos extrêmes, des modulations imprévisibles et une souplesse de jeu affranchie des raideurs du ragtime. [Bergerot, 2011, 31].

Le fait de surpasser ses confrères en technique pianistique n'est pas propre à Art Tatum. Au contraire, en continuant à dépasser les limites connues jusqu'alors, Tatum élargit les possibilités du piano tout en rendant hommage à ses aînés. Le *Tiger Rag* de 1933 est un tour de force qui évoque les joutes ou les duels des *rent parties*. Par son jeu stride, Tatum montre le caractère social contenu dans la musique, le fait d'appartenir à une lignée de pianistes : Scott Joplin, James P. Johnson, Fats Waller, etc., pour n'en citer que quelques uns. Il n'existe pas d'enregistrement filmé de l'époque des *Rent parties* pour voir quelle était l'ambiance de ces rencontres musicales appartenant aux coulisses d'un art en train de naître<sup>16</sup>. Ces moments sont la partie invisible de la pratique musicale, comme les heures d'apprentissage et les répétitions chez un musicien improvisateur. En partant du piano mécanique comme médium, l'approche de Vincenzo Caporaletti est des plus adaptée. Cependant, celle-ci n'est possible que parce que l'instrument prend place au sein d'une communauté de musiciens qui héritèrent d'une même technique issue du ragtime. La tradition s'est alors poursuivie tout en gardant une trace de son passé.

On comprend (...) mieux pourquoi nombre de créateurs du be-bop citent Art Tatum comme une de leurs sources d'inspiration quand on a entendu les enregistrements effectués par Jerry Newman sur son magnétophone personnel – un Tatum qui fouille les harmonies et fait place au silence dans son discours (...). [Williams, 2001, 192]<sup>17</sup>.

16 Voir à ce sujet la reconstitution historique proposée par le film *Scott Joplin* de Jeremy Kagan (1977). Le film offre une description intéressante de l'ambiance enfiévrée de la vie nocturne à Harlem au début du XXème siècle. Les *Rent parties* étaient des soirées privées organisées à Harlem pour pouvoir payer le loyer.

17 Patrick Williams donne la référence du disque contenant les enregistrements de Jerry Newman : Art Tatum, *God Is In The House*, High Note 7030, 1998.



# Chapitre 5

## Seconde étude

### « Toucher les sons » : exemple de l'improvisateur Jean-Marc Foussat

#### Sommaire

---

Temps 1 : Étape d'apprentissage – le passé de l'instrumentiste.....	145
1.1. Mémoire sonore du musicien improvisateur.....	145
1.2. Une approche empirique de l'instrument.....	147
1.3. Documenter sa propre mémoire sonore.....	149
Temps 2 : Étape de jeu – Le présent de la performance musicale.....	152
2.1. Le jeu en solitaire.....	152
2.2. Le jeu collectif.....	154
Temps 3 : Étape de la trace – Devenir d'une tradition musicale.....	157

---



## Temps 1 : Étape d'apprentissage – Le passé de l'instrumentiste

### 1.1. Mémoire sonore du musicien improvisateur

#### 1.1.1. Un contexte historique

Pour mettre en application le modèle théorique avec un improvisateur d'aujourd'hui, nous proposons une étude de cas monographique de l'œuvre de Jean-Marc Foussat. Il s'agit d'une enquête et non d'une étude à partir de sources archivées. Foussat est né en 1955, il joue du synthétiseur VCS3 (*Voltage Controlled Synthesizer* avec trois oscillateurs). Il enregistre également d'autres musiciens de l'improvisation dite « libre » en région parisienne. La personnalité de Foussat présente donc deux qualités : celle de musicien et celle d'ingénieur du son. À l'échelle macroscopique, Foussat appartient à une génération née après la seconde guerre mondiale qui fut fortement exposée, au cours des années 1960, aux musiques populaires anglo-saxonnes. Ces musiques sont rassemblées sous le terme générique de *pop music*. Au même moment apparaît également le free jazz, et la musique dite « contemporaine » élabore le concept d'« œuvre ouverte » en intégrant une part indéterminée dans l'exécution de la musique. Foussat donne sa propre vision du monde musical d'alors :

Il se passe un truc un peu bizarre avec le jazz, je crois, avec Coltrane, Ayler, les gens des années 65, 66, 67, le free jazz (...) ils vont jusqu'au bout du bout des codes (...). On a pas leur passé. Nous on a Ligeti, Penderecki, Berio, Stockhausen, Xenakis, Nono. On a plein d'exemples de choses qui poussent aussi vers la limite de la musique dite « écrite ». On entend tout ça et on entend Cage aussi et on se dit : est-ce que ça va pas être possible d'opérer, puisque de toutes les façons tout le monde pousse vers l'improvisation (...) en mettant de plus en plus de liberté à l'acteur musicien, de jouer à l'intérieur d'un cadre ? Les premiers à faire ça, ce sont les hollandais, les anglais, les allemands. [10 juin 2013].

Nous ne cherchons pas à retracer l'histoire musicale des années 1960 et 1970, cela excéderait le cadre de cette étude. Nous souhaitons simplement resituer dans un contexte historique le parcours de Jean-Marc Foussat durant ses années de formation musicale. La complexité de la période décrite ne peut tenir dans une seule citation. Il s'agit d'un avis personnel d'ordre général au cours d'un entretien semi-dirigé. Par exemple, la *pop music* n'est pas évoquée dans cet extrait. Or, elle a une influence primordiale sur la musique de Foussat. En s'impliquant dans le pronom personnel indéfini *on*, le musicien exprime ici directement ce qui l'a amené à improviser en se donnant un cadre socio-musical précis, réel ou recomposé, lié à une histoire et à un groupe de personnes donnés : le courant de l'*improvisation libre*. Foussat fait alors partie des musiciens improvisateurs arrivés au début des années 1980.

Jean-Marc Foussat semble avoir été acculturé au contact des musiques improvisées en même temps qu'il fut exposé aux musiques écrites. Cependant, il cite

plus volontiers les personnalités du rock dit « progressif » que les compositeurs de la même période. En réalité, Foussat n'appartient pas plus à la musique écrite (« notre passé », dit-il pourtant) qu'aux musiques populaires anglo-saxonnes et au jazz. Il a donc été exposé indifféremment aux musiques improvisées et écrites. Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, le jazz semble justement interroger la musique écrite, mais il ne s'oppose pas à elle. Il représente un *marqueur différentiel* permettant de prendre conscience de la spécificité de la tradition écrite par rapport à l'improvisation. Par sa variété, la musique de Foussat semble, elle aussi, interroger la différence qui existe entre « composition » et « improvisation » en les situant toutes deux sur une même gamme de possibilités. La variété des musiques entendues est indispensable à prendre en compte pour comprendre une histoire personnelle liée aux manifestations musicales des années 1960 et 1970 et retracer un processus de maturation musicale. Les souvenirs musicaux sont la principale source d'inspiration de Foussat. Ils élaborent une autobiographie sonore à partir des musiques qui ont jalonné sa vie. Les modes de diffusion concernent aussi bien les appareils et supports techniques que la performance scénique.

### 1.1.2. Construction d'un imaginaire sonore

Foussat a passé son enfance en Algérie. Il écouta, tout d'abord, des groupes de *pop music* disponibles dans les pays d'Afrique du nord (*Beatles* ou *Mamas and the Papas*, par exemple). Lui et sa famille arrivèrent en France en septembre 1968. Dans sa jeunesse, Foussat vécut à Rueil-Malmaison en région parisienne. À l'époque, la discothèque de la commune de Massy, une ville au sud-ouest de Paris, était de grande envergure. Une filiation intrinsèque à la famille explique sans doute les premiers rapports de Foussat à la musique. Il dit de son père qu'il était « discophage », c'est-à-dire qu'il ramenait fréquemment des disques à la maison dont des enregistrements de jazz (Miles Davis, John Coltrane, Albert Ayler, etc.). Dans un premier temps, les goûts musicaux plus personnels de Foussat reflétèrent un intérêt pour le blues de Johnny Shines et pour celui de Big Bill Broonzy. Par la suite, il s'intéressa aux groupes de rock progressif, les formations Can, Gong, ou Soft Machine. La principale source d'information musicale était alors la revue *Rock & Folks*, spécialisée dans les musiques populaires. À partir de la fin des années 1960, Foussat commença à enregistrer avec un magnétophone les disques qui passaient à la maison. Cette activité correspond à la naissance de son activité musicale. La radiodiffusion fut également une source d'information importante grâce, notamment, à la programmation nocturne de France Musique. Foussat découvrit ainsi « le monde américain », dit-il, avec les émissions du musicologue Daniel Caux<sup>1</sup> [10 juin 2013].

Jean-Marc Foussat assista à plusieurs concerts entre 1968 et 1970 au théâtre des Amandiers de la ville de Nanterre, une commune limitrophe de Rueil-Malmaison : le

<sup>1</sup> Voir les commentaires de Daniel Caux lui-même : *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*. Paris : éditions de l'Éclat, 2009, 213-279.

groupe Soft Machine, l'Arkestra Sun Ra et le chanteur Claude Nougaro<sup>2</sup>. Pour pouvoir improviser, Foussat insiste sur le fait de n'avoir aucune exclusive dans ses goûts musicaux et sur le besoin de se nourrir de toutes les musiques. Cependant, le concert de l'Arkestra retint particulièrement son attention. Foussat se souvient principalement des percussions et de la manière dont Sun Ra dirigeait l'ensemble. Par contre, Foussat ne se souvient pas particulièrement du synthétiseur minimoog joué par Sun Ra ce soir-là. À partir de 1975, le premier *festival indépendant de musique* à Massy, produit par Gérard Terronès, accueillit des musiciens de free jazz comme Steve Lacy, Ornette Coleman, Cecil Taylor et Archie Shepp<sup>3</sup>.

À la fin des années 1990, le musicien rencontra l'improvisation musicale dans une esthétique plus « minimaliste ». Il travailla alors à Potlatch de 1997 à 2000, un label dirigé par Jacques Oger, spécialisé dans ce type d'improvisation<sup>4</sup>. Foussat dit que l'« improvisation minimaliste » a une esthétique relativement désincarnée, opposée à la sienne. Il pense néanmoins devoir se nourrir de cette esthétique car le musicien ne doit exclure aucun style improvisé, pense-t-il, même s'il en a une approche critique. Pourtant, Foussat dit s'intéresser peu à l'actualité de l'improvisation et son activité de musicien se limite à la région parisienne. Il reste avant tout attaché au passé et aux improvisateurs de sa génération. Le « panthéon » de Foussat, comme il l'appelle, comprend principalement les acteurs de l'improvisation libre et des personnalités issues du jazz avec, entre autres : Daunik Lazro, Joëlle Léandre, Joe McPhee, Albert Mengelsdorff, Jean-François Pauvros, Raymond Boni, Marilyn Crispell, Paul Lovens. Paul Lytton, Evan Parker, Derek Bailey, Paul Rodgers, Barry Guy, etc.

## 1.2. Une approche empirique de l'instrument

### 1.2.1. La pratique instrumentale confrontée à l'écoute des enregistrements

Le choix de l'instrument est déterminant dans le domaine des musiques improvisées audiotactiles pour comprendre l'œuvre d'un musicien. L'attrance pour le jeu d'un instrumentiste peut inciter un improvisateur débutant à vouloir imiter ce qu'il entend. Il s'agit d'une caractéristique commune aux musiciens autodidactes qui s'appuient, dans un premier temps, sur une connaissance discographique. Or, l'écart entre l'idée et la pratique peut se faire ressentir à ce moment-là. Le contrebassiste Barre Philipps, qui anime régulièrement des ateliers d'improvisation musicale, exprime cet écart par le fait de se fixer un objectif trop grand par rapport aux moyens techniques dont on dispose [Levaillant, 1981, 267]. Un ajustement est alors nécessaire entre l'idée que l'on se fait et la réalité effective de la pratique instrumentale. Le principe audiotactile n'est donc pas uniquement un rapport à l'objet instrumental et aux disques,

<sup>2</sup> Respectivement pour les concerts de Soft Machine et de Sun Ra : les 21 et 22 février 1970 et le 9 octobre 1970.

<sup>3</sup> Archie Shepp, *A Massy-U-Jaama "Unité"*, label Uniteledis, UNI 22975 (vinyle), 1976. Concert du 24 octobre 1975.

<sup>4</sup> Le trio Sowari est par exemple représentatif du label Potlatch. Il est composé de Burkhard Beins (batterie), Bertrand Denzler (saxophone ténor), Phil Durrant (clavier, électronique, violon).

dans un premier temps du moins. Il s'accompagne d'un présupposé musical dû à l'écoute des enregistrements. Ceux-ci peuvent éventuellement induire une personne en erreur sur ses capacités ou ses aptitudes réelles à faire de la musique. Un musicien débutant doit alors se « libérer » de cette préconception pour pouvoir s'adonner pleinement à la pratique. Nous allons voir de quelle manière Jean-Marc Foussat est parvenu à travailler *sérieusement* son instrument en s'émancipant de ses références.

### 1.2.2. Genèse d'une pratique instrumentale - Le synthétiseur VCS3

Jean-Marc Foussat commença à jouer de la guitare à la fin des années 1960. L'intention a précédé la pratique du fait de l'écoute préalable de nombreuses musiques, antérieure au premier contact avec un instrument de musique. Dans son cas, le problème s'est rapidement posé d'atteindre les exigences musicales fixées. D'autres guitaristes de sa génération jouaient mieux que lui au même moment, précise-t-il. Un de ses modèles était Jean-François Pauvros, né en 1947, avec qui Foussat collabore actuellement. Foussat opta finalement pour le synthétiseur, un instrument peu utilisé dans son entourage. La principale source d'information disponible à l'époque sur les synthétiseurs se trouvait principalement dans la revue *Rock & Folk*. Le synthétiseur Synthi A arriva sur le marché en 1971. Il s'agit d'une version portable du VCS3 dont se sert actuellement Foussat. Le Synthi A était dépourvu de clavier à l'origine. En 1972, l'ajout du clavier KS ou *Keyboard Sequencer*, donna naissance au Synthi AKS, un clavier plat à touches sensibles (fig. 1, page 160). Sur les Synthi A et AKS, il n'y a pas de câbles à connecter comme sur le synthétiseur de la marque Korg, par exemple. Il fallait insérer des *pins* ou « petits cavaliers » pour relier les modules entre eux afin de composer la matrice. À l'époque, les *pins* s'achetaient en Angleterre, il fallait donc les commander ou se rendre sur place.

Le choix de l'instrument s'est fait par l'entremise d'un ami avec qui Jean-Marc Foussat partageait les mêmes goûts musicaux. En 1974, cet ami apprit qu'il était possible d'utiliser des synthétiseurs au Centre américain, l'actuelle Fondation Cartier pour l'art contemporain<sup>5</sup>. Les deux amis ont commencé par louer ensemble un studio au Centre pour une durée hebdomadaire de deux heures en soirée. Le studio comprenait deux synthétiseurs (Synthi AKS), trois magnétophones et une table de mixage. L'apprentissage du synthétiseur a simplement commencé par la lecture du mode d'emploi du Synthi AKS. Pendant les deux premières années, la manière de procéder entre Foussat et son ami reposait sur l'échange mutuel d'informations et sur l'imitation réciproque. Les deux amis cherchaient ensemble dans les enregistrements de l'époque ce que d'autres musiciens faisaient avec le synthétiseur, ce qui leur paraissait accessible afin de « faire comme eux » [10 juin 2013]. L'action de « piocher » dans les disques les passages où intervenait le synthétiseur est importante à souligner pour comprendre le mode opératoire constitutif de leur culture musicale.

<sup>5</sup> Au 261 boulevard Raspail dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement à Paris, France.

Les deux principaux modèles des deux jeunes musiciens étaient des artistes de leur génération : Klaus Schulze, né en 1947, dans le groupe Tangerine Dream jusqu'en 1970, et Tim Blake (synthétiseur VCS3), né en 1952, dans le groupe Gong, dont le fondateur Daavid Allen est également celui de Soft Machine, formé en 1966. Chez Jean-Marc Foussat, la connaissance discographique du synthétiseur ne vient pas directement du jazz ou de Sun Ra, mais des groupes dérivés du rock ayant souvent recours à l'improvisation, regroupés sous le terme générique de rock progressif. Le chanteur et batteur Robert Wyatt, né en 1945, est au croisement des formations musicales qui influencèrent durablement Foussat (Soft Machine, Matching Mole). Le groupe Matching Mole, fondé en 1971, est considéré par Foussat comme une grande formation de sa jeunesse. Le disque *Little Red Record* (1972)<sup>6</sup> est fondateur, en particulier *Gloria Gloom*, premier morceau de la deuxième face du vinyle où Brian Eno, né en 1948, joue du synthétiseur.

L'écoute des musiques en relation directe avec le synthétiseur est une activité contemporaine de la découverte de l'instrument et de son apprentissage, mais elle précède tout de même la toute première prise de contact avec l'objet. Il ne s'agissait donc pas d'une approche instrumentale vierge de toute connaissance discographique dans ce domaine précis de l'organologie. Parallèlement aux enregistrements, l'ouvrage du chercheur acousticien Émile Leipp, *Acoustique et Musique*<sup>7</sup>, eut également une importance capitale pour les apprentis improvisateurs<sup>8</sup>. Foussat donne son avis sur l'ouvrage et sur la personnalité de l'auteur : « il nous montrait comment l'oreille était faite et de là, la croyance de comment la musique était faite » [10 juin 2013]. Dans les propos de Foussat, nous remarquons le pronom « nous » qui semble exprimer une découverte collective de la musique avec une référence en acoustique et à des formations musicales communes à son ami et à lui-même.

### 1.3. Documenter sa propre mémoire sonore – Deux enregistrements synthétiques

#### 1.3.1. *Abattage* – Acquisition d'une grammaire sonore personnelle

Jean-Marc Foussat prétend avoir terminé la phase d'apprentissage de son instrument en 1983, date de la sortie de son premier disque personnel, *Abattage*<sup>9</sup>. Il fut plus exactement réalisé en 1980-81 et sorti en 1983. Après avoir travaillé avec un ami, l'apprentissage en solitaire du VCS3 dura de 1976 jusqu'en 1980 environ. *Abattage* contient les premiers solos de synthétiseur enregistrés par Foussat. Ce disque

6 Matching Mole, *Matching Mole's Little Red Record*, CBS 65260 (vinyle), 1972 ; BGO Records, BGOCD174 (CD), 1993.

7 Leipp, Émile. *Acoustique et musique*. Paris : Elsevier Masson, 1971.

8 Voir à ce sujet l'influence d'Émile Leipp sur certains compositeurs de musique spectrale. Féron, François-Xavier. « Sur les traces de la musique spectrale. Analyse génétique des modèles compositionnels dans *Périodes* (1974) de Gérard Grisey, ». *Revue de Musicologie*, vol. 96, n°2, 2010, 411-443.

9 Jean-Marc Foussat, *Abattage*, pyjama production 1301 (vinyle), 1983. Épuisé.

représente la somme des connaissances du musicien à propos du synthétiseur VCS3 à ce moment là. *Abattage* est une étape importante de l'œuvre à venir, car il plonge dans le passé musical de l'auteur. Cet enregistrement entame officiellement son autobiographie sonore. Nous entendons Foussat jouer du piano en 1973 avant la toute première prise de contact avec le VCS3. Il s'enregistra chez sa grand mère à Nice sur un piano de marque Hérard. Chaque objet utilisé au cours de sa carrière a une histoire, ajoute-t-il. En l'occurrence, il s'agit de la plus ancienne trace du jeu original de l'improvisateur sur un autre clavier que celui d'un synthétiseur. Nous retrouverons la bande reprise et retravaillée dans un disque plus récent : *Nouvelles* (2001).

Le principe audiotactile comprend également l'apprentissage d'un instrument par le biais de ses propres enregistrements. L'acquisition d'une grammaire sonore personnelle n'est possible que si on délimite un cadre. Par exemple, le premier séquenceur établi par Jean-Marc Foussat comprenait au départ 256 évènements sonores. Ce séquenceur représente un nombre adéquat qui aida le musicien à limiter l'étendue des possibilités de l'instrument. Foussat a arrêté de travailler sur la combinaison de modules, les *patches*, il ne recherche plus de nouveaux sons. Il se sert donc toujours des mêmes évènements. Le terme *patch* évoque, selon nous, l'idée de tissage sonore. Par le même procédé d'association d'idées, la « bataille navale », comme l'appelle Foussat, représente la matrice permettant d'élaborer les modules (fig. 2, page 160) [13 juin 2013]. Il compare la matrice à une « grille » qui quadrille un espace modulaire dans lequel il peut créer à sa guise. Le *cadre* et la *grille* à l'intérieur, constituent la grammaire sonore du musicien. Il ne peut y avoir de « liberté » qu'à l'intérieur d'un cadre comportant une grille ouverte à l'improvisation. Pour exprimer cette habitude, Foussat dit : « je me sens libre (...), je joue avec la machine » ou simplement, « c'est la machine qui me va » [10 juin 2013].

### 1.3.2. *Nouvelles* – Le procédé de la « xénochronie »

*Nouvelles* est un CD Rom sorti en 2001 sous le label Potlatch<sup>10</sup>. Jean-Marc Foussat le considère comme une compilation de sa vie de musicien précédant le journal sonore sur internet débuté en novembre 2011. Il correspond dans la durée à un double vinyle découpé en trois parties. À l'origine, le CD Rom comprenait une maquette, les étapes de fabrication du disque et des œuvres picturales du musicien. Il n'est désormais plus lisible sur un ordinateur car nécessitant un ancien logiciel. Le disque est désormais épuisé et en attente d'une réédition en vinyle. *Nouvelles* sort au moment où l'utilisation du numérique tend à se généraliser dans la pratique musicale. Pour cette raison, sa position est intéressante dans l'histoire des techniques de reproduction sonore. La matière sonore composant l'album propose des dates qui s'échelonnent entre 1973 et 2001. *Nouvelles* est, avec *Abattage*, la deuxième étape décisive qui retrace l'histoire du jeu instrumental du musicien. Des fragments anciens de la phase d'apprentissage sur le

<sup>10</sup> Jean-Marc Foussat, *Nouvelles*, Potlach P301 (CD Rom), 2001. Épuisé.



piano Hérard se retrouvent dans ce disque. Jean-Marc Foussat se nourrit de sa propre mémoire sonore par une mise en abyme de son œuvre. Ces deux disques entretiennent donc une relation étroite dans la documentation et l'archivage du travail de l'improvisateur.

*Nouvelles* comprend trois aspects importants. Le premier est l'hommage rendu à Robert Wyatt. Jean-Marc Foussat reprend *Gloria Gloom*, l'un de ses morceaux préférés. Le morceau est « décortiqué » en deux parties : *Breath* et *meat*, littéralement « souffle » et « viande », qui correspondent au sifflement du thème et aux paroles récitées sans accompagnement musical. Il a soumis l'enregistrement à Wyatt. Ce dernier lui a répondu « good work ». Cette approbation fut l'un des compliments le plus chaleureux que Foussat dit avoir reçu. Le deuxième aspect de *Nouvelles* est la réutilisation des bandes enregistrées en 1973, intitulées *Réflexion, choix, décision*, déjà présentes en filigrane dans le morceau *Abattage*, dix-huit ans plus tôt. Les titres ont été donnés *a posteriori*. Ils résument à eux seuls le processus de maturation et d'acquisition sur le long terme d'une œuvre. Le troisième aspect important de *Nouvelles* est l'injection de bandes préenregistrées au cours d'une improvisation. Jean-Marc Foussat enregistre à la radio des extraits musicaux qui lui plaisent pour ensuite les réutiliser dans un effet de montage instantané.

La démarche de Jean-Marc Foussat consiste en un montage de ses propres enregistrements historiques. Nous pouvons la qualifier de « xénochronie »<sup>11</sup>. Ce terme est un néologisme emprunté au musicien Frank Zappa qui utilisa ce procédé tout au long de sa carrière pour documenter sa propre histoire, voire la préhistoire de son œuvre. Par une reconstruction de sa mémoire, le musicien avoue avoir conscience de son propre processus de création, le moment où une carrière se décide. Ce fait est particulièrement intéressant pour connaître le moment précis de l'apprentissage, ce qui est généralement oublié ou ne fait pas l'objet d'un enregistrement. *Abattage* était déjà un aboutissement, les bandes de 1973 se retrouvent dans *Nouvelles* pour terminer une partie de ce processus. Elles marquent une date importante dans le vie d'un individu. Les bandes magnétiques de 1973 sont *enfin* dévoilées puisqu'en 1983, le son du piano était dissimulé sous le bruit d'un marteau piqueur. Elles représentent trois mois de travail acharné pour apprendre à jouer du piano.

Jean-Marc Foussat ne pouvait pas jouer aussi vite qu'il le souhaitait. Les enregistrements ont été découpés puis remontés en superposition créant ainsi un jeu de piano à 4 mains. Un morceau de la bande est à la vitesse 1, l'autre morceau à la vitesse 2 : cela procure un effet de miroir sonore où le premier piano répond au second. L'aspect rébarbatif de l'apprentissage est ainsi techniquement révélé et la technique aide à l'apprentissage. Au départ, le fait de « tricher » n'était pas une idée acceptable pour le musicien, mais la difficulté pour synchroniser les deux enregistrements écarta cette première impression car la virtuosité réside également dans le travail en postproduction. Le fait de retravailler l'enregistrement en postproduction avec Pro

<sup>11</sup> Étymologie : de *xenos*, étranger et *chronos*, temps. Soit une superposition de différentes temporalités.

Tools sert à obtenir un résultat optimal. L'improvisation demande une concentration accrue, la postproduction est donc impossible pour lui en temps réel bien qu'elle soit désormais techniquement faisable. La volonté de retravailler l'enregistrement en aval de la création maintient, selon lui, un lien entre « *improvisation* » et « *composition* ». Pourtant, le musicien retravaille dans les grandes lignes mais il ne recompose pas. Foussat a pour principe d'opérer uniquement des coupes franches et de ne rajouter aucun son pour ne pas altérer le contenu des enregistrements.

*Nouvelles* est une *métaphore musicale* de ce qui se passe dans la psyché de l'improvisateur au moment où celui-ci improvise lorsque des réminiscences du passé refont surface consciemment ou inconsciemment. Jean-Marc Foussat aime se réécouter, mais s'agit-il pour autant d'une mémoire critique ? Le musicien ne recherche pas dans son passé des erreurs lui permettant d'améliorer ses improvisations futures. Il s'agit plutôt d'une contemplation rétrospective de sa mémoire et peut-être une complaisance dans la relecture des enregistrements de sa jeunesse. Foussat a décidé de raconter ses souvenirs, mais de manière cachée, dans le détail de ses disques. L'idée de jouer sa vie, de la documenter en créant une archéologie de sa propre mémoire musicale et en se nourrissant de son propre passé, contribue à illustrer et à entretenir un mouvement créateur toujours en alerte et ininterrompu. L'exemple de Foussat est parlant sur ce point : la manière dont une génération s'est cultivée au contact du vinyle et de la radio pour créer sa propre musique.

## **Temps 2 : Étape de jeu – Le présent de la performance musicale**

### **2.1. Le jeu en solitaire**

#### *2.1.1. Dispositif électroacoustique actuel*

Le dispositif électroacoustique avec lequel joue actuellement Jean-Marc Foussat se décline en trois parties : le synthétiseur VCS3, un clavier KS de 1976, l'ordinateur portable dans lequel est installé le logiciel *Ableton Live*, un microphone, les appeaux et autres petits objets sonores divers (fig. 3 & 4, page 161).

L'utilisation du logiciel Ableton live est simple : le logiciel sert à emmagasiner des sons extérieurs préenregistrés pour les injecter dans le jeu musical au cours de la performance. Il n'y a pas de traitement du son en temps réel. Les différents supports utilisés au cours des trois dernières décennies pour cette pratique sont : la K7 audio dans les années 1970, la mini-cassette audio dans les années 1980 et 1990, le *compact disc* dans les années 1990-2000 et le numérique avec le logiciel Ableton live. La K7 était un support très maniable, on pouvait les jeter au cours de la performance, à l'inverse du *compact disc*, moins pratique pour l'improvisation car plus fragile. Foussat considère le logiciel Ableton live comme la technique la plus adaptée pour ce type de pratique. Le microphone permet à Jean-Marc Foussat de chanter et de modifier sa voix en temps

réel. Le musicien ajoute systématiquement un *delay* pour créer un effet de chambre d'écho. Il dit avoir besoin de chanter. Pour cela, il déclare : la « machine me fait chanter » ou encore « je chante avec la machine » [10 juin 2013]. C'est l'aspect « charmant » que Foussat recherche dans sa musique et celle des autres. Le « charme » dont parle Foussat d'après les termes du philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch régulièrement cité par le musicien, exprime sa volonté de faire une musique *incarnée*, que ce soit par la voix ou la dimension dynamique.

### 2.1.2. Tenue d'un journal sonore sur Internet

Depuis le 1er novembre 2010, Jean-Marc Foussat réalise tous les jours où il peut le faire un morceau en solitaire qu'il enregistre. Il fait le mixage, le montage et met le morceau en ligne sur Internet dans la même journée. Il s'agit d'un travail en cours. Le procédé est celui du journal sonore qui perpétue un entraînement tout en faisant œuvre originale. Cette œuvre se situe dans la continuité d'*Abattage* et de *Nouvelles*, elle se rapproche de l'idée générale qui domine le travail du musicien : la musique doit suivre le cours de l'existence par la pratique quotidienne de l'improvisation. L'expression « jouer sa vie » prend alors tout son sens. Elle signifie pour Foussat : « il n'est pas possible de savoir à l'avance ce qui va se passer, mais tout ce que l'on a engrangé auparavant, nous sert à affronter ce qui va se passer » [10 juin 2013].

En dehors de la mémoire sonore de l'instrumentiste, de son passé de musicien, qui peut rejaillir dans l'improvisation en cours sous la forme de réminiscences, d'habitudes, de réflexes, etc., il subsiste une part d'absence de contrôle, voire d'oubli dans la pratique. La première *technique d'oubli* que nous décelons est l'intégration, par le musicien au cours des décennies, du temps exact d'une face de vinyle : une vingtaine de minutes en moyenne. Il est assez rare qu'une improvisation dure plus ou moins de vingt minutes chez Jean-Marc Foussat, fait-il remarquer. Le fait d'avoir été « élevé » au vinyle est ici particulièrement marquant, au point que le musicien ne fasse plus exprès de réaliser des performances de même durée à chaque fois. La deuxième *technique d'oubli* est de « faire le vide à l'intérieur de soi » pendant la performance [10 juin 2013]. Cette assertion est donnée par le musicien car il prétend parvenir « à ne plus penser du tout » [10 juin 2013]. Il est remarquable que les improvisateurs spécialisés dans les musiques orientales expriment la même idée : *tout ce que nous avons dû apprendre jusqu'à présent, nous devons l'oublier au moment de jouer*<sup>12</sup>.

La performance musicale requiert une réelle concentration : il faut rester attentif uniquement à ce que l'on fait. Dans ce cas, le musicien compte sur les techniques apprises au cours des années de pratique. Elles constituent un point de départ mais le musicien ne sait pas où il va exactement. Ce sont principalement les mains qui

12 Nous faisons référence à deux conférences sur le sujet : Fawas Baker, *La création de formes musicales transculturelles*, séminaire de Fabrizio Cassol à Royoumont, vendredi 26 avril 2013 et Jean During, *Modèle et modélisation dans les musiques de tradition orale : la notion de référence mentale, Analyser les processus de la création musicale*, séminaire de Jonathan Goldman à l'UdeM, Université de Montréal (OICRM), jeudi 31 octobre 2013.

commandent, la « mémoire des mains »<sup>13</sup>, acquise grâce à la maîtrise instrumentale. Cependant, Jean-Marc Foussat précise qu'il n'est pas possible de penser à tout lorsque l'on improvise, d'où la nécessité de revenir plus tard sur l'enregistrement avec le travail en postproduction. Ce ne serait donc pas une absence réelle de pensée, mais plutôt une *mémoire de l'instant*, selon nous. Le journal sonore quotidien sur Internet, par la rapidité de sa mise en ligne, pallie cette aporie.

## 2.2. Le jeu collectif

### 2.2.1. L'improvisation confrontée à la grille harmonique du jazz

Les collaborations musicales sont avec la tenue du journal sonore le deuxième aspect du travail actuel de Jean-Marc Foussat. Certains musiciens avec lesquels il joue viennent explicitement du jazz ou du free jazz. Foussat, lui, ne peut pas pratiquer le jazz. Il prétend cependant connaître la différence entre les deux types d'improvisation, celui du jazz et celui de l'improvisation libre. Il collabora avec Jeff Sicard, un multi-instrumentiste qui pratique le jazz et le free jazz. Foussat aimerait également jouer avec le saxophoniste Jean-Luc Guillonnet qui, lui, semble capable de jouer dans les deux idiomes. De la même manière, le saxophoniste Daunik Lazro peut pratiquer les deux types d'improvisation. Foussat et lui n'ont encore jamais joué ensemble.

L'improvisation libre a toujours cherché à s'émanciper du jazz ou du free jazz, justement parce qu'elle descendait principalement de ce dernier. Jean-Marc Foussat en vient à dire que les jazzmen « n'improvisent pas » ou que les « américains ne savent pas improviser comme les européens » [13 juin 2013], d'après lui, car ils n'auraient pas autant « creusé » le son que les musiciens improvisateurs dits « libres ». Foussat tempère par la suite cette vision dualiste : les jazzmen improvisent seulement à l'intérieur de la grille harmonique. C'est oublier que l'improvisation dite « libre » à elle aussi ses propres grilles individuelles, malgré le caractère atonal de ces musiques. Pour exprimer le basculement entre les deux esthétiques, Foussat évoque le morceau *Om*, enregistré par le saxophoniste John Coltrane le 1er octobre 1965<sup>14</sup>. Cette pièce ne fait pas partie de ses morceaux de jeunesse mais il la considère comme l'une des expériences musicales les plus importantes de la deuxième moitié du 20ème siècle. *Om* inaugure la dernière période de la vie de Coltrane, de 1965 à 1967, caractérisée par une grande violence sonore si on la compare aux périodes antérieures du saxophoniste.

Dans *Om*, Le batteur Elvin Jones génère encore une pulsation, l'idée de *swing* n'est donc pas abolie, mais le rythme provoqué est plus proche de la transe que de la danse. Il y a une contradiction dans les dires de Foussat, qui se défend pourtant de toute idée de progrès en art, car il affirme que *Om* est un point de « non retour » dans le

13 L'expression est empruntée au clarinettiste Louis Sclavis. Elle est également reprise par Jean Jamin et Patrick Williams [Jamin & Williams, 2001, 22].

14 John Coltrane, *Om*, Impulse! IMPM 5006 (vinyle), 1967; *The Major works of John Coltrane*, série : GRP Presents The Legendary Masters Of Jazz, Impulse! GRD-2-113, GRD-2-113 (Double CD), 1992. Avec John Coltrane, Pharoah Sanders, Donald Garrett, Mc Coy Tyner, Joe Brazil, Elvin Jones, Jimmy Garrison.

jazz après lequel il n'est plus possible de faire du jazz, sinon à régresser. Tous les improvisateurs, selon Foussat, devrait connaître *Om*. Il s'agit d'un point nodal où les musiciens doivent se retrouver entre eux. Foussat pense qu'il faut profiter de ce morceau pour « aller encore plus loin » [13 juin 2013]. Il est probable que les musiciens improvisateurs actuels rencontrent un problème similaire : que faire après les œuvres les plus extrêmes de Coltrane ?

John Coltrane connaissait parfaitement le jazz après 1940 : *bebop*, *cool*, *hard bop*, etc. Il était capable de jouer dans chacun de ces idiomes. La période *free jazz* de Coltrane cherche à transgresser cet apprentissage : « il détruit ce qu'il sait pour aller vers ce qu'il ne sait pas », d'après Jean-Marc Foussat, vers une musique qui n'existerait pas encore [13 juin 2013]<sup>15</sup>. *Om* n'a pas eu une grande filiation hormis les saxophonistes Pharoah Sanders (morceau *To John*, 1974)<sup>16</sup>, Frank Wright (*Uhuru na Umoja*, avec le batteur *hard bop* Arthur Taylor, 1970)<sup>17</sup>, Frank Lowe (*Black Beings*, avec le violoniste électrique Raymond Lee Cheng, 1973)<sup>18</sup>, pour ne citer que les principaux continuateurs. À ce sujet, le saxophoniste Daunik Lazro rappelle l'importance du *Centre américain* au début des années 1970 pour toute la génération des musiciens français de l'improvisation libre<sup>19</sup>. C'est dans ce centre que Foussat commença à jouer du synthétiseur. C'est également à la Fondation Cartier pour l'art contemporain qu'un concert en hommage au saxophoniste Albert Ayler a eu lieu le 2 décembre 2010, réunissant les figures historiques de l'improvisation libre et quelques musiciens de jazz<sup>20</sup>. Joëlle Léandre, organisatrice de la rencontre, a rappelé en introduction du concert l'importance du lieu pour elle et les musiciens improvisateurs des années 1970.

### 2.2.2. Collaboration avec les autres acteurs des musiques improvisées

Jean-Marc Foussat joue actuellement avec la violoncelliste Soizic Lebrat. Lebrat ne vient pas du jazz mais de la musique classique et contemporaine. Il a également joué avec Xavier Eretzman pour une musique de *Dance floor*. Foussat entretient un duo musical, *Aliquid*, avec Sylvain Guérineau, musicien de jazz. Leur collaboration est intéressante pour saisir les éventuelles différences entre le phrasé jazz et l'improvisation de Foussat. Par ailleurs, Foussat joue régulièrement avec le guitariste

15 Le travail de tout improvisateur se résumerait à cela. L'essayiste Jean-Marc Adolphe l'exprime ainsi : « Depuis leur savoir, les artistes cherchent ce qu'il ne savent pas encore » [Adolphe, 2013, 40].

16 Pharoah Sanders, *Love in us all*, ASD-9280 (vinyle), 1974; Impulse!, Impulse! UCCI-9103, ASD-9280 (CD), 2003.

17 Frank Wright, *Uhuru Na Umoja*, America Records 30 AM 6104 (vinyle), 1970; séries : Free America - #15, America Records 067 940-2 (CD), 2004.

18 Frank Lowe, *Black Beings*, ESP Disk, Base Record, ESP 3013 (vinyle), 1973; ESP 3013-2 (CD), 2008.

19 Entretien avec Daunik Lazro, journal des médiathèques du Tonkin-Villeurbanne, octobre 2002. Concert à la MLIS de Villeurbanne, le 11 octobre 2002.

20 Introduction de Joëlle Léandre et de Franck Médioni au concert en hommage à Albert Ayler à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, le 2 décembre 2010 avec : Joe McPhee, Steve Dalachinsky, Evan Parker, Jean-Jacques Avenel, Joëlle Léandre, Jacqueline Caux, Sylvain Kassap, Ramon Lopez, Jean-Luc Cappozzo, Simon Goubert, Raphaël Imbert, Zeno Bianu, Urs Leimgruber, Didier Levallet, Barre Phillips, Michel Portal, Lucia Recio, Christian Rollet, John Tchicai, *13 miniatures pour Albert Ayler*, Disque Rogue Art, Label Jazz (CD), 2012. *Mastering* : Jean-Marc Foussat.

Jean-François Pauvros et le percussionniste Makoto Sato. À eux trois, ils ont fondé le trio *Marteau Rouge*.

Les musiciens improvisateurs ont chacun leur propre cadre individuel, par conséquent il ont chacun leur propre passé. Par exemple, « Joëlle Léandre ne peut faire que du Léandre », dit Jean-Marc Foussat [13 juin 2013]. Les improvisateurs se jouent eux-mêmes à travers l'instrument qu'ils ont choisi, d'où l'assertion que lorsque l'on improvise, on joue sa propre vie. Nous ne pouvons déceler un idiome commun d'un point de vue musicologique, il s'agirait plutôt d'une confrontation de styles musicaux individuels incluant les affects qui animent chaque musicien au moment où il joue. La pratique de l'improvisation semble donc inséparable d'un entraînement quotidien, telle une hygiène de vie. En revanche, il existe sociologiquement une communauté de musiciens qui se reconnaît elle-même. Une « révélation » eut lieu lors d'un concert à Pise en 1980<sup>21</sup>, le moment précis où Foussat dit avoir compris ce qu'était l'improvisation musicale. L'image employée par le musicien pour décrire le concert est la suivante : « une musique de neurones qui discutent ensemble au moyen d'instruments » [10 juin 2013].

La musique qui s'improvise est l'incarnation d'une activité cérébrale non pensante. Parce que ce sont avant tout les doigts qui agissent, il s'agit d'une pensée par le doigté instrumental. Ce que l'on joue est la réponse que l'on donne aux autres. Il n'est pas possible de discuter sans cadre ni grille individuelle, il faut posséder une grammaire musicale propre. L'individualité est donc un aspect important de l'improvisation libre, l'*ego musical* compte énormément. À l'inverse d'un grand orchestre de jazz comme celui de Duke Ellington où règne un équilibre d'ensemble entre tous les musiciens, le partage de l'autorité est quelquefois difficile. La pratique de l'improvisation est avant tout une affaire de rencontre où chacun se transforme au contact des autres. Jean-Marc Foussat précise : « [nous nous] entendrons d'une manière ou d'une autre, si on se retrouve ensemble pour faire de la musique, on va essayer d'en faire et d'annihiler nos différences » [10 juin 2013].

Le discours littéraire sur l'improvisation peut être traduit ou contrebalancé par une définition plus « mathématique » donnée par Jean-Marc Foussat lui-même. S'il est question d'une « grille » personnelle qui « parle » à une autre « grille », cadre contre cadre, c'est donc le *plus petit commun multiple* (PPCM) que les improvisateurs se doivent de rechercher lorsqu'ils jouent à plusieurs afin de pouvoir discuter en musique avec des styles personnels par ailleurs très différents. Le deuxième rapprochement avec les sciences dures, par effet d'association d'idées, est également donné par Foussat : la musique est une « longueur d'onde » qui ne se voit pas, contrairement aux arts visuels. Il faut tâcher, lorsque l'on improvise, de trouver la même « longueur d'onde » avec les autres. Les musiciens doivent trouver un terrain d'entente pour faire de la musique ensemble, cela signifie : créer un nouveau cadre à l'intersection des deux autres.

21 Maarten Altena, Derek Bailey, Barry Guy, George Lewis, Paul Lovens, Paul Lytton, Evan Parker, Paul Rutherford, Giancarlo Schiaffini, Phil Wachsmann, *PISA 1980 : Improvisors' Symposium*, Incus Record 37 (vinyle), 1981.

### Temps 3 : Étape de la trace – Devenir d'une tradition musicale

En 1977, Jean-Marc Foussat commença officiellement à enregistrer les musiques improvisées pour différents labels. Il souhaitait être plus proche de la musique et des musiciens. Foussat est à l'intérieur et à l'extérieur de la musique, il est donc un informateur avisé. Les enregistrements réalisés forment une documentation qui révèle l'histoire de l'improvisation libre et délimite une communauté de musiciens, apparue dans les années 1970. Cette pratique musicale se réalise principalement pendant la performance scénique. Le travail de l'anthropologue consiste alors à retracer les réseaux par les enregistrements successifs. L'enregistrement fixe l'improvisation et en fait une œuvre finie, une composition selon Jean-Marc Foussat, à partir du moment où nous pouvons la réécouter. Ainsi, l'enregistrement laisse une trace, « des gens ont fait cela à ce moment là » [10 juin 2013]. Il est important d'insister sur ce point car, comme nous l'avons dit, les improvisateurs ont tendance à documenter leur vie par leurs disques. Ceci s'explique également par les difficultés économiques rencontrées par les musiciens improvisateurs caractéristiques du choix de vie qu'ils ont accepté de faire : celui d'un avenir incertain pour pouvoir faire leur propre musique. Une de leur source de revenu est donc la vente de nombreux disques à la sortie des concerts.

Avec le label *Fou Records*, Jean-Marc Foussat a voulu retracer depuis 2012 sa propre relation historique au support d'enregistrement vinyle afin de retrouver une certaine « folie », dit-il, propre aux années 1960 et 1970 et pour préserver la conception du temps de vingt minutes par face. En 2013, le label comptait seulement trois disques officiels. L'importance du temps, la nostalgie et le rapport à l'objet se confirment avec cette nouvelle entreprise. Le second intérêt, plus pragmatique, vient du fait que le vinyle n'est pas téléchargeable sur Internet, il n'est donc pas « copiable » comme un fichier MP3. La *culture de la copie* généralisée qui caractérise le téléchargement sur Internet n'est pourtant pas étrangère à la culture du vinyle qui était déjà une technique de reproduction sonore. Grâce au vinyle, les musiciens apprenaient à « copier » leur modèles musicaux comme le fit Foussat. Par le nombre de musiciens et grâce à l'enregistrement, il est même possible de parler d'une tradition « phonographique » de l'improvisation libre.

L'enregistrement est un médium à lui seul comme peut l'être un instrument de musique. Nous n'enregistrons jamais ce que l'on a réellement joué. Jean-Marc Foussat a toujours appelé le matériel enregistré « bande magnétique » même lorsqu'il commença à travailler avec le numérique. La continuité entre les techniques et la permanence des mots dénotent un attachement fort à la matérialité de l'outil sonore. Dans les années 1970 et 1980, le travail en postproduction nécessitait de couper physiquement dans la bande magnétique pour faire un montage. Avec le numérique, la « jouissance de couper dedans » se poursuit de manière virtuelle avec le logiciel Pro Tools [10 juin 2013]. La coupure dans les sons musicaux évoque l'activité du plasticien par le travail de montage et de collage.

Jean-Marc Foussat retravaille chez lui ses enregistrements en post-production avec certains des improvisateurs de la scène improvisée parisienne. Joëlle Léandre, contrebassiste née en 1951, et Daunik Lazro, saxophoniste né en 1945, sont des improvisateurs acousticiens nationalement et internationalement reconnus. Joëlle Léandre est un exemple remarquable de musicienne improvisatrice prolifique qui documente sa vie avec ses enregistrements. Grâce à la postproduction, elle cherche à rendre les intentions plus perceptibles à la note près, ce que permet de faire le logiciel Pro Tools. Jean-Marc Foussat dit être « la main sensée savoir à l'avance ce que [Léandre] va vouloir » (fig. 5 & 6, page 162/163) [10 juin 2013]. Avec le numérique, le découpage se fait désormais à la microseconde. Léandre dit faire de la « sur-composition » plutôt qu'une recomposition, « pour mieux faire entendre sa pensée » [10 juin 2013], car elle considère que l'improvisation est déjà une composition instantanée. Puisque Foussat a l'habitude de travailler avec elle, il sait d'avance ce que Léandre risque de lui demander, à savoir un travail minutieux sur le son en redécoupant la dynamique de chaque morceau.

Un concert en duo de Joëlle Léandre et Daunik Lazro fut enregistré le 17 décembre 2011. Dans ce cas, Jean-Marc Foussat est le troisième membre du groupe. Léandre veut généralement séparer fortement les autres instrumentistes pour qu'on entende mieux la contrebasse. Une fois encore, la place que prend l'individu en improvisation libre est à souligner. Cette place est propre à la musique comme aux relations sociales. L'étude du processus de création d'un musicien improvisateur révèle que l'improvisation comporte une part de préparation : il ne peut s'agir que d'un moment opportun. Les savoirs de l'improvisateur lui permettent d'anticiper les situations imprévues rencontrées au cours de la phase de jeu. L'étape de jeu est centrale, c'est aussi le lieu (la scène) de relations extra-musicales ou sociologiques au sein même de la musique dans les différents rapports que les musiciens improvisateurs entretiennent entre eux pendant qu'ils jouent ensemble.





Profil et attitude caractéristiques de Jean-Marc Foussat lorsqu'il joue penché sur son dispositif électronique. Croquis réalisé par un ami du musicien.

Fig. 1 : synthi AKS (synthi A et clavier *KS*) version portable du VCS3  
[Source : <http://www.vintagesynth.com/misc/synthi.php>].

Fig. 2 : matrice du Synthi AKS  
[Source : [http://en.wikipedia.org/wiki/File:EMS\\_VCS3\\_Mk\\_II\\_routing\\_matrix.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:EMS_VCS3_Mk_II_routing_matrix.jpg)].

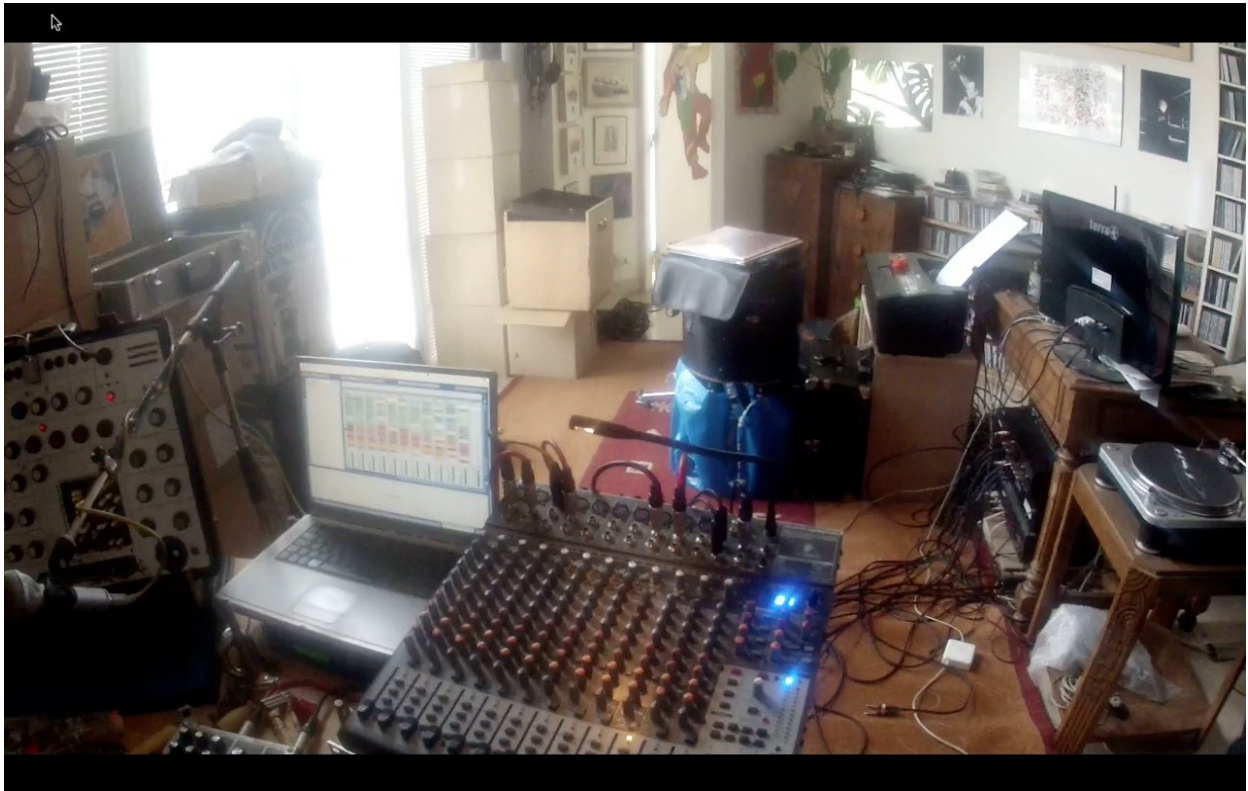


Fig. 3 : vue de l'atelier de Jean-Marc Foussat : le synthi AKS, l'ordinateur portable avec le logiciel Ableton Live, la petite table de mixage, le microphone (1er plan à gauche). Le travail en postproduction s'effectue sur l'ordinateur de bureau (2ème plan à droite).



Fig. 4 : vue en plongée du dispositif électroacoustique : objets divers (appeaux, kazoo, accordeur, etc.).



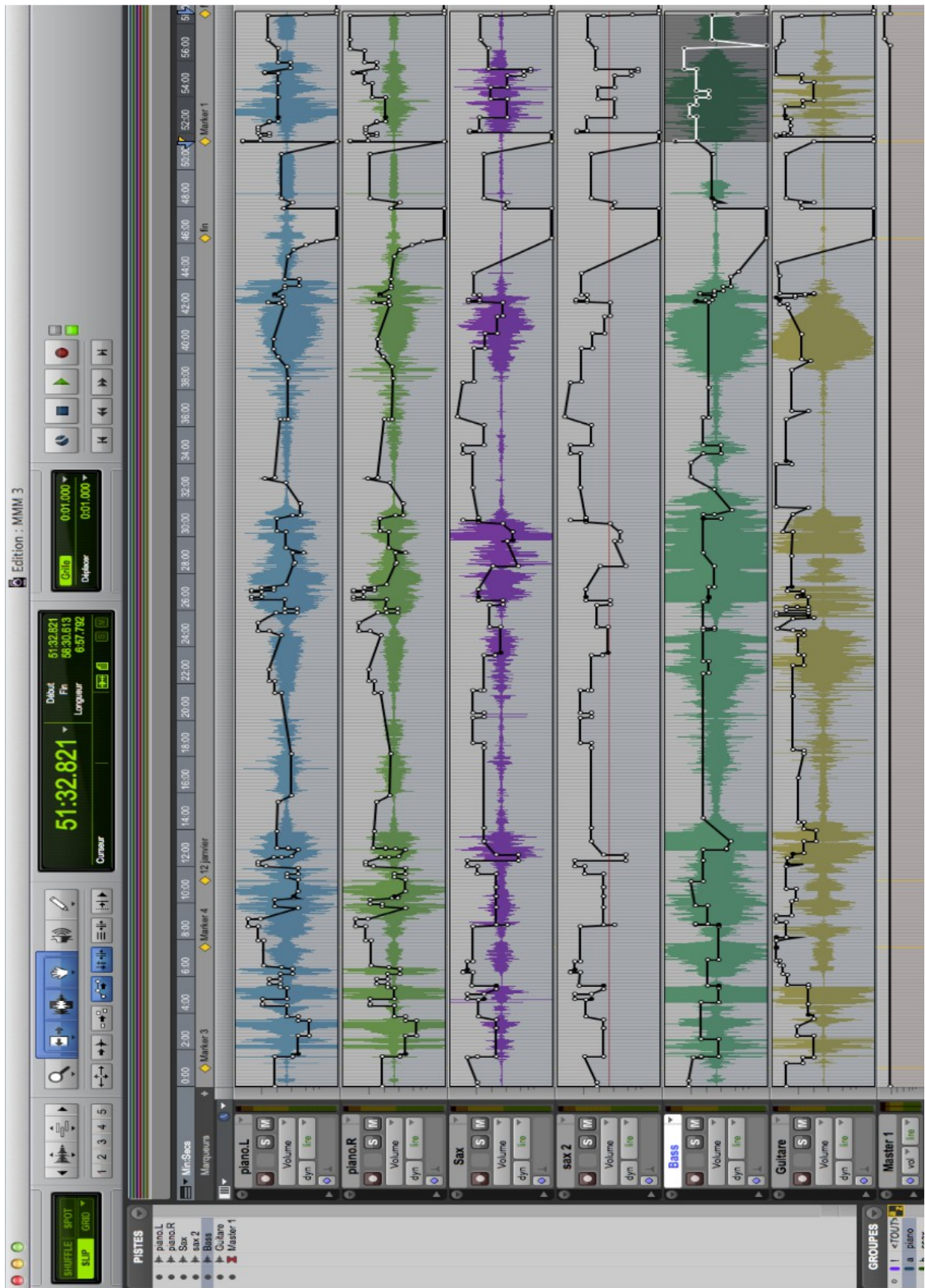


Fig. 5 : capture d'écran du logiciel Pro Tools. Travail de « sucomposition » en collaboration avec la contrebassiste Joëlle Léandre, Jean-Marc Foussat retravaille dans le détail en postproduction l'intensité sonore points par points.





## Troisième Partie

# Enquête de terrain à Montréal





# Chapitre 6

## Contexte et méthodes de l'enquête de terrain

### Sommaire

---

---

1. Contexte de l'enquête de terrain à Montréal.....	169
1.1. Situation géographique et présentation de la scène étudiée.....	169
1.2. Approche diachronique de la scène montréalaise « actuelle ».....	174
2. Choix des musiciens et méthodes d'enquête.....	183
2.1. Biographies des musiciens participants à l'enquête.....	183
2.2. Enquête préparatoire.....	186
2.3. Enquête de terrain chez les musiciens étudiés.....	193
2.4. Présentation des résultats et analyses.....	200

---

---



## 1. Contexte de l'enquête de terrain à Montréal

### 1.1. Situation géographique et présentation de la scène étudiée

Le 11 février 2015, un concert a été donné à Montréal dans la salle La Vitrola pour fêter les 40 ans de l'artiste sonore Erik d'Orion<sup>1</sup>. Cet événement réunissait 15 acteurs de la scène des musiques improvisées au Québec appartenant à un même réseau de connaissances à Montréal. Parmi eux, certains travaillent exclusivement avec des outils sonores électroniques. Nous commençons par situer le contexte géographique de la ville de Montréal, la plus grande et la plus peuplée de la province du Québec. Le mot « Québec » signifie « là où le fleuve se rétrécit » en langue algonquienne<sup>2</sup>. Le terme désigne le rétrécissement du fleuve Saint-Laurent à la hauteur du cap Diamant, lieu de fondation de la ville de Québec, le 3 juillet 1608. Le Saint-Laurent relie la ville de Québec à celle de Montréal, espace insulaire et interstitiel baigné par le fleuve (fig. 1, page 170). Pour évoquer cette situation géographique, l'anthropologue Alexandre Enkerli suggère l'idée de « pont », lieu de passage par définition, car l'île de Montréal se situe entre deux rives (fig. 2)<sup>3</sup>. « Saint-Laurent » est également le nom de la principale artère qui structure la ville d'est en ouest.

L'intégralité de l'enquête de terrain repose sur une approche synchronique d'une partie de la scène montréalaise en musiques improvisées et expérimentales de 2013 à 2016. La problématique générale de la recherche demeure la même pour la partie consacrée à l'enquête de terrain<sup>4</sup>. Nous parlerons uniquement des musiciens improvisateurs eux-mêmes et de leur pratique personnelle dans la manipulation d'outils électroniques. Dans la présente mise en contexte, nous allons expliquer les raisons du choix de la ville de Montréal et la particularité de cette scène. Ainsi, nous allons découvrir les aspects antérieurs ayant perduré dans le temps jusqu'à aujourd'hui. De façon générale, Montréal offre une plus grande clarté d'observation que la France en matière de pratiques sonores électroniques car de nombreux aspects de la vie musicale du pays se concentrent au même endroit : institutions (universités, conservatoires, centre de recherche, radios) ; influences francophones et anglophones ; musiques électroacoustiques, improvisées, écrites, etc.

1 Pour une courte présentation de Erik d'Orion, voir le contexte général de la recherche [Chapitre 1. 1.2.]. Les artistes présents à la soirée étaient : Magali Babin, Martin Tétreault, Hélène Prévost, Erin Sexton, Alexis Bellavance, Alexandre St-Onge, Jonathan Parant, Tanya Saint-Pierre, Thomas Bégin, Philippe-Aubert Gauthier, Philippe Lauzier, Nicolas Bernier, a\_dontigny, Mark Lowe. La salle La Vitrola est situé au 4602 boulevard Saint-Laurent. Prévost, Bernier et St-Onge ont participé à l'enquête. Les trois autres personnes que nous avons rencontrés pour l'enquête sont : Dominic Thibault, Etienne Legast et David Martin (duo Roche Ovale). Il intègrent eux aussi le même réseau de musiciens. Voir les biographies des musiciens [Chapitre 6. 2.1.].

2 Les Algonquiens comprennent les populations autochtones Cris et Micmacs.

3 Discussion avec Alexandre Enkerli, le 20 mars 2014. Enkerli est anthropologue de formation (anthropologie linguistique, ethnomusicologie) et chercheur autonome. Il enseigne à l'université de Concordia au département de sociologie et d'anthropologie depuis 2006. Il est un observateur et un acteur de la scène *geek* montréalaise, spécialiste d'Internet depuis 1993 et des médias sociaux. Il co-organisa un *fab lab* (*fabrication laboratory*) au cours de l'année 2014. Un *geek* (de l'américain argotique « allumé ») est une personne spécialisée dans un domaine précis. Le terme vient à désigner les personnes passionnées de technologies. Le *fab lab* est un lieu ouvert au public où l'on peut fabriquer des objets à l'aide d'outils pilotés par ordinateurs.

4 Voir chapitre 1. 2.

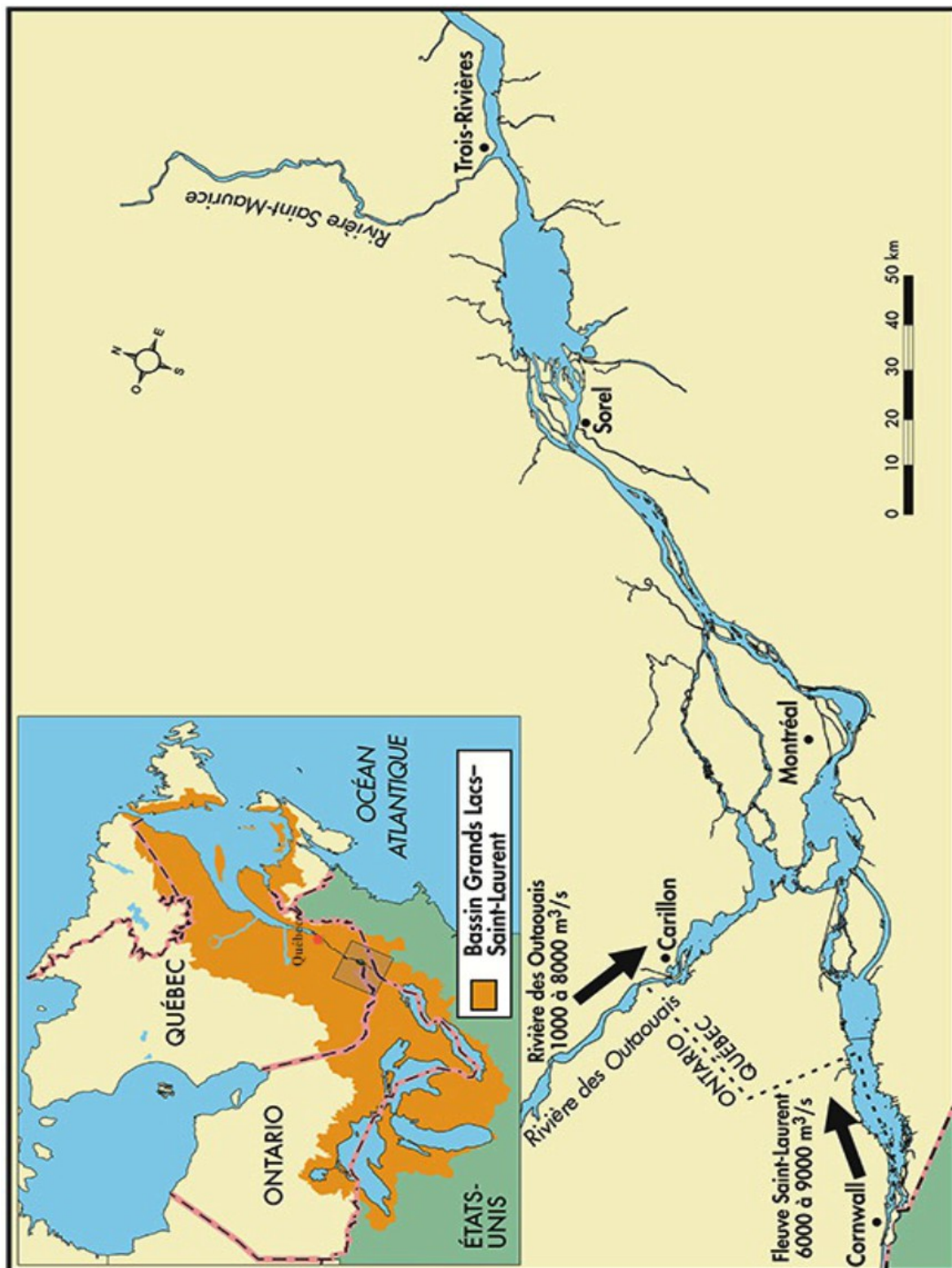


Fig. 1 : La province du Québec et le fleuve Saint-Laurent  
[Source : <http://planstlaurent.qc.ca>].

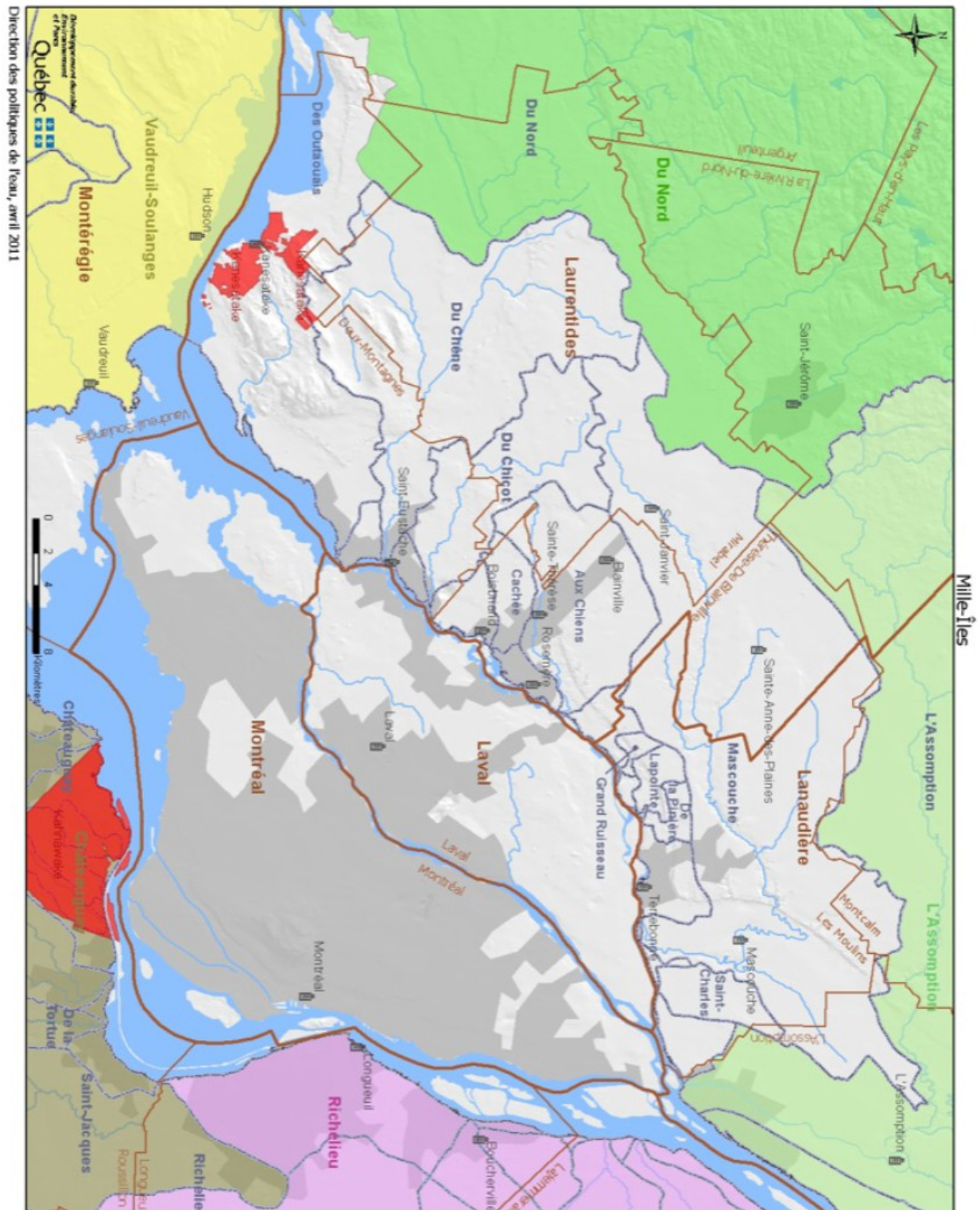


Fig. 2 : l'île de Montréal et alentours  
 [Source : Direction des politiques de l'eau, avril 2011].

La mise en contexte va nous permettre de mieux situer les pratiques improvisées électroniques dans leur histoire locale et d'évaluer la pertinence d'une enquête de terrain à Montréal. Les pratiques étudiées sont à la fois minoritaires et confidentielles. Elles ne représentent qu'une infime partie de la totalité des musiques que l'on rencontre au Québec. Nous précisons également que les six musiciens rencontrés durant l'enquête sont francophones. À Montréal, les différentes scènes musicales restent relativement distantes les unes des autres. Par exemple, le pianiste anglophone Paul Bley, un représentant connu du free jazz, naquit à Montréal en 1932, mais il quitta sa ville natale pour New York dès le début des années 1950. Bley est historiquement proche de la scène new-yorkaise et sa musique n'eut pas de répercussions directes sur les improvisateurs francophones montréalais. Il existe, cependant, quelques liens entre les univers francophone et anglophone car, par son emplacement et son histoire, Montréal est au carrefour de plusieurs influences.

Dans le premier chapitre de la thèse, nous avons circonscrit le type d'improvisation que nous souhaitons étudier et, à partir de là, les pratiques improvisées d'inspiration libre en électronique qui appartiennent au champ des musiques expérimentales<sup>5</sup>. À Montréal, l'implantation de l'improvisation libre et de l'expérimentation musicale est ancienne et durable. La ville a une histoire aux traits caractéristiques dans ce domaine depuis les années 1960. Pour pouvoir raconter cette histoire, il est indispensable de mentionner l'existence d'un courant musical, celui de la « musique actuelle ». L'appellation « musique actuelle » n'a pas la même signification au Québec qu'en France. En France, les *musiques actuelles* ne désignent pas un type de musique en particulier, mais un ensemble de styles dits « populaires » : rap, techno, jazz, rock, world music, etc. Tandis qu'au Québec, la *musique actuelle* est un courant éclectique bien précis que nous allons expliquer.

Dans le contexte montréalais, l'appellation « musique actuelle » a été utilisée de deux manières différentes : d'abord, pour désigner les musiques expérimentales au début des années 1960 ; puis, dans les années 1970-1980, un courant musical éclectique reprenant « ce que les institutions [avaient] rejetées » [Stevance (1), 2011, 85] : expérimentale, électronique, improvisée, art populaire, etc. Pour bien faire comprendre la nature de ce courant, nous donnons deux exemples musicaux dont a pu s'inspirer la musique actuelle : les œuvres de Frank Zappa et de Carla Bley<sup>6</sup>. Malgré les différences qui existent entre ces deux musiciens, leurs œuvres respectives ont pour particularité de mélanger un nombre considérable d'influences musicales de la période 1960-1970 : contemporain, musiques populaires, free jazz, improvisation, composition, etc. Il s'agit d'un « télescopage » de genres et de styles musicaux, assemblés entre eux grâce au travail de répétition en studio et aux possibilités du montage sur bandes.

5 Voir chapitre 1. 2.2. & 2.3.

6 L'album est représentatif de ce mélange d'influences. Il s'agit d'une œuvre maîtresse du jazz des années 1960-70, sorti en 1971. Carla Bley, Paul Haines, *Escalator Over The Hill*, ECM Records-839 310-2, 2XCD.



La littérature concernant le courant de la musique actuelle est relativement abondante au Québec<sup>7</sup>. Le texte auquel nous nous sommes le plus référé est une étude synthétique de Mario Gauthier<sup>8</sup>. Nous avons choisi ce texte comme principale source de documentation pour deux raisons. Premièrement, l'auteur est musicologue de formation et actif sur la scène montréalaise en tant que praticien et compositeur (arrangement, orchestration, composition), membre du quatuor d'improvisation électroacoustique Theresa Transistor. Gauthier connaît de l'intérieur la scène que nous cherchons à décrire. Deuxièmement, son étude offre un arrière plan suffisamment large et détaillé pour pouvoir replacer les pratiques étudiées dans une perspective historique. D'après ses propres termes, l'auteur a voulu réaliser une « cartographie » et une « vue d'ensemble » de la musique québécoise contemporaine et actuelle depuis 1960 [Gauthier, 2011, 4]. Notre approche du contexte restera générale car nous ne travaillons pas sur l'histoire, mais cette mise en perspective est indispensable pour comprendre l'actuelle scène montréalaise dans le domaine de l'improvisation électronique.

Dans la partie suivante, nous allons décrire les raisons pour lesquelles le terme « actuel » a été employé, oublié, puis réhabilité au cours des décennies et quelles sont les musiques qu'il recouvre exactement au Québec. Trois événements ont marqué

- 7 Nous donnons les principales références concernant le courant de la musique actuelle :
- Stevance, Sophie. « Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en danse ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en Musique*, vol. 13, 1-2 (2012) : 117-125.
- \_\_\_\_\_. « La construction du champ identitaire de la musique actuelle en Amérique du Nord : enquête sur la filiation avec la Semaine Internationale de Musique Actuelle ». *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 21, 3 (2011) : 75-86. (1)
- \_\_\_\_\_. *Musique actuelle*. Montréal : Presse de l'université de Montréal, 2011. (2)
- \_\_\_\_\_. « La beauté libre de la musique actuelle au Québec ». In *Territoires musicaux mis en scène*, édité par Monique Desroches, 399-414. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011. (3)
- \_\_\_\_\_. « Les femmes dans la création musicale improvisée : l'exemple des collectifs de la *musique actuelle* au Québec ». *L'Éducation musicale* 562 (2009) : 25-31.
- Robineau, Anne. « Pour une étude sociologique de la musique actuelle au Québec ». In *Musique, enjeux, sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, édité par Anne et Marcel Fournier, 199-211. Paris : L'Harmattan, collection Logiques sociales, série Musiques et Champ social, 2006.
- Palardy Roger, Danielle. « La musique actuelle en quelques points ». *Musique et pédagogie*, vol. 20, 1 (2005) : Repéré le 3 mars 2017 à <http://www.actuellecd.com/fr/select/blogue/?id=press-2946>.
- Robineau, Anne. *Étude sociologique de la musique actuelle au Québec : le cas des productions SuperMusique et du Festival international de musique actuelle de Victoriaville*. Thèse de sociologie, UdeM, 2004.
- Olivier, Dominique. « Les musiques actuelles ». *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 1 (2003). Arles : Actes Sud : 1335-1346.
- Jones, Andrew. *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics, an introduction to Musique Actuelle*. Wembley : SAF Publishing, 1995.
- Collectif. « Musique actuelle ? » [titre du numéro]. *Circuit, revue nord-américaine de musique au XXIe siècle*, vol. 6, n° 2. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1995. Articles rédigés par des acteurs de la musique actuelle : Hélène Prévost, Jean Derome, Michel F. Côté.
- \_\_\_\_\_. « Montréal musiques actuelles » [titre du numéro]. *Circuit, revue nord-américaine de musique au XXIe siècle*, vol. 1, n° 2. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1990. Ce numéro traite uniquement du festival de 1990.
- 8 Mario Gauthier a également étudié en autodidacte « la direction d'orchestre, l'histoire du cinéma, de la radio et celle de la phonographie (histoire de l'enregistrement et de la reproduction du son) ». Biographie de Gauthier sur electrocd. (2016). Repéré le 21 mai 2016 à [http://www.electrocd.com/fr/bio/gauthier\\_ma/](http://www.electrocd.com/fr/bio/gauthier_ma/). La référence de l'étude en question : Gauthier, Mario. *Fragments pour une éventuelle histoire des nouvelles musiques et pratiques sonores au Québec depuis 1960*. Étude commandée par le Groupe Le Vivier, avec l'appui du Conseil des Arts du Canada pour les Rencontres professionnelles 2011 du Vivier ayant pour thème « 50 ans de création musicale au Québec ». Merci à Hélène Prévost pour nous avoir signalé l'existence de ce document.

l'évolution du terme : la Semaine Internationale de la musique actuelle à Montréal (SIMAM, 1961), les Productions SuperMémé (1979), le festival Montréal Musiques Actuelles (1990). Entre ces trois dates, l'improvisation libre et les musiques électroniques expérimentales ont joué un rôle de premier plan au Québec. Les sous-parties vont alors nous permettre de décrire chacune des étapes de l'histoire de la musique actuelle à Montréal : SIMAM, l'improvisation libre et la musique actuelle, le tournant des années 1990-2000, la présence de la musique électroacoustique. Bien qu'ils ne fassent pas spécifiquement partie de ce courant historique, les musiciens ayant participé à l'enquête ont un lien avec la musique actuelle. Par ailleurs, tous les artistes ne sont pas issus de la classe d'électroacoustique de Montréal, mais ils ont bénéficié de la fertilité d'un terreau pour la recherche dans ce domaine. Ils sont représentatifs de la scène expérimentale montréalaise et leur démarche illustre clairement les pratiques sonores expérimentales apparues dans cette ville depuis les vingt dernières années.

## 1.2. Approche diachronique de la scène montréalaise « actuelle »

### 1.2.1. La Semaine Internationale de la musique actuelle à Montréal (SIMAM)

Dans un premier temps, nous allons définir la notion de « musique actuelle » dans son acception d'origine au Québec. Les musicologues Mario Gauthier et Sophie Stevance insistent sur le fait que la Semaine Internationale de la Musique Actuelle à Montréal (SIMAM), qui se tint du 3 au 8 août 1961, demeure le point de départ de cette histoire. La SIMAM fut conçue et organisée par le compositeur Pierre Mercure [Gauthier, 2011, 4 & 15] En 2011, Stevance a enquêté sur les filiations artistiques de la SIMAM à travers le prisme de l'identité musicale en Amérique du Nord [Stevance (1), 2011, 75]. Les entretiens qu'elle a mené auprès de l'historienne de la musique Marie-Thérèse Lefebvre confirme une influence des compositeurs américains, notamment ceux de l'école de New York, sur la musique expérimentale au Québec au début des années 1960<sup>9</sup>. La recherche musicale au Québec n'était pas tributaire de l'école de Darmstadt que l'on rencontre à la même époque en Europe. Ce sont davantage les expérimentations de John Cage et ses travaux précurseurs sur l'indéterminisme en musique qui ont inspiré Mercure pour la programmation interdisciplinaire de la SIMAM<sup>10</sup>. C'est à cette occasion, par exemple, que furent créées *Atlas Eclipticalis* de

<sup>9</sup> Marie-Thérèse Lefebvre a également écrit sur le sujet : « L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences ». *Les Cahiers de L'ARMuQ*, 14, (mai 1992) : 87-107.

<sup>10</sup> Mario Gauthier cite l'*Encyclopédie de Musique Canadienne* (EMC) : « en cinq jours, on présentera plus de 35 œuvres de musique instrumentale, musique pour bande magnétique, musique pour instruments et bandes magnétiques, danse et film expérimental, son, lumière, mouvement, forme et couleur. Au programme, les noms de Anhalt et de Mercure auxquels on doit ajouter ceux de Maurice Blackburn, Louis Portugais, Armand Vaillancourt, Françoise Riopelle, Mousseau, Jeanne Renaud [et quelques autres qui] côtoyaient ceux de nombreux compositeurs étrangers, dont Babbitt, Behrman, Kotonski, Ligeti, Maxfield, Nono, Penderecki, Schaeffer, Stockhausen, Varèse, Wolff [et] chefs d'orchestre (Cage, Kagel) [et/ ou] interprètes (Ichiyanagi, Yoko Ono) » [EMC citée par Gauthier, 2011, 15]. La SIMAM précède de cinq ans un autre événement artistique de la décennie en Amérique du Nord : *9 Evenings : Theatre and Engineering*, une semaine de performances qui eut lieu du 13 au 23 octobre 1966 à New York. Nous en reparlons au chapitre 7. 3.3.



Cage et *Piano Concert for David Tudor* de Richard Maxfield, deux pièces caractéristiques du répertoire expérimental [Stevance (1), 2011, 75]<sup>11</sup>.

Il y eut un précédent spécifiquement québécois à la SIMAM dans l'histoire artistique du pays. Il s'agit de la rédaction, le 9 août 1948, du manifeste *Refus Global* par le peintre Paul-Émile Borduas, cosigné par le groupe des « automatistes » [Gauthier, 2011, 9]<sup>12</sup>. Les automatistes était un regroupement d'artistes qui officiaient principalement dans les arts visuels et littéraires, proche de la mouvance anarchiste et libertaire<sup>13</sup>. Le manifeste est un appel à l'insurrection poétique et une critique acerbe de la société québécoise des années 1940. La première occurrence du terme « automatiste » fut employée par le critique et journaliste Tancrède Marsil Jr. à propos de la seconde exposition du groupe (du 15 février au 1er mars 1947)<sup>14</sup>. Borduas et le poète Claude Gauvreau s'inspirent principalement de l'écriture automatique des surréalistes tandis que les œuvres picturales du mouvement peuvent être rapprochées de celles des expressionnistes abstraits à la même époque (Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning, etc). Cependant, le groupe québécois n'a pas entretenu de liens particuliers avec ces artistes new-yorkais. Pierre Mercure fréquenta assez peu de temps les automatistes mais, selon Mario Gauthier, il pérennisa l'esprit propre au groupe dans son œuvre [Gauthier, 2011, 9].

### 1.2.2. *L'improvisation libre et la musique actuelle à Montréal*

Nous abordons maintenant l'aspect le plus notable de la présente mise en contexte, celui de l'improvisation libre et de sa spécificité au Québec à travers l'appellation « musique actuelle ». Deux auteurs ont spécifiquement consacré leur recherche sur la « musique actuelle ». Il s'agit de Sophie Stevance, dont nous avons déjà parlé, et de la sociologue Anne Robineau. Vu de l'extérieur du pays, le FIMAV (Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville) représente une vitrine dans ce champ musical précis. Le festival, dirigé par Michel Lévasseur, rayonne à un niveau international depuis 1983. Il réunit chaque année des musiciens venus du monde entier en improvisation libre, free jazz, expérimental, heavy metal, rock, etc. Pourtant, le FIMAV couvre assez peu la création en musique électronique car d'autres structures,

11 Voir l'état de l'art de la recherche, chapitre 2. 1.1.2.

12 Borduas, Paul-Émile. *Refus Global et autres écrits*. Montréal : L'hexagone. 1997. Le manifeste paru la première fois aux éditions Mythra-Mythe en 1948 : « Rédigé par Paul-Émile Borduas, il fut signé par Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Ferron, Louis Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan » [Gauthier, 2011, 8].

13 Nous pouvons remonter au début du XXème siècle avec la parution du journal satirique *La Bombe* (6 numéros, de juillet à décembre 1909) pour trouver la trace d'une pensée libre au Québec, contemporaine des journaux anarchistes français de la Belle Époque. L'existence de ce journal a été redécouverte dans les années 2000 et les six numéros ont fait l'objet d'une réédition en fac-similé par les éditions Moulton [La Bombe, 2011]. La même maison d'édition a fait paraître une anthologie de textes rédigés pendant les grèves du 20 février au 22 septembre 2012 (*Fermaille*) ainsi qu'un journal satirique récent (*La conspiration dépressionniste*).

14 L'article paru dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier Latin*. L'Université de Montréal, une institution francophone, accompagnera souvent les différentes étapes de la vie intellectuelle et artistique du pays. Pour une étude plus approfondie du mouvement automatiste, voir la principale référence à ce sujet : Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois*. Montréal : Lanctôt Éditeur, 1998.

plus récentes, se sont spécialisées dans le domaine comme le festival Mutek, par exemple, à partir de 2005.

Mario Gauthier soutient que le Quatuor du Jazz libre du Québec<sup>15</sup>, en activité de 1967 à 1974, est une formation importante dans l'avènement du courant de la « musique actuelle » [Gauthier, 2011, 14]. La musique du groupe fait surtout référence au free jazz américain qui se développait au même moment de l'autre côté de la frontière. Mario Gauthier précise ensuite l'existence de cinq organismes qui marquèrent l'histoire montréalaise dans le domaine de l'improvisation libre au cours des trois dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : l'Infonie (1968-1974), l'AME (Atelier de Musique Expérimentale, de 1973 à 1975), Conventum (1972-1980), l'EMIM (Ensemble de Musique Improvisée de Montréal de 1978-1985) rebaptisé ADMO en 1985 (Association pour la Diffusion des Musiques Ouvertes), l'AMIM (Associations des Musiciens Improvisateurs de Montréal de 1991-1996) [Gauthier, 2011, 14].

Deux formations musicales se distinguent de cet ensemble : l'Infonie et Conventum<sup>16</sup>. Elles avaient la particularité de ne pas s'intéresser uniquement à la musique, une attitude générale que l'on retrouvera chez les musiciens enquêtés. Le fondateur de l'Infonie, Raoul Duguay, concevait le groupe comme une continuité du manifeste de Paul-Emile Borduas : « Au début des années 70 (...) de nouvelles manières d'exprimer la vie par l'art naissent : cinéma direct, théâtre populaire, *happenings*, art optique, free jazz, musiques électroniques, concrète et contemporaine » [Duguay cité par Robineau, 2006, 194-195]. Conventum réunissait des poètes, des musiciens et des sculpteurs. Ces expériences sont maintenant anciennes et il existe peu de traces discographiques de leur passage<sup>17</sup>. Anne Robineau explique le basculement des groupes d'improvisation libre vers la musique actuelle reconnue comme telle. Le lien qui les réunit concerne justement la diversité des approches artistiques, commune aux deux courants, dans des domaines extérieurs au strict champ musical :

La culture des années 1960 et 1970 encourageait le dépassement des frontières y compris celles des genres musicaux et amenait à en renouveler les formes dans une sorte d'esprit de pluralisme. Dans la musique rock et dans sa forme plus expérimentale, beaucoup d'importance a été et est accordée à la performance. C'est aussi une caractéristique qui fait encore partie de la démarche artistique des musiciens de musique actuelle. [Robineau, 2006, 203].

15 En 1967, le quatuor était composé de Jean Préfontaine (saxophone ténor), Yves Charbonneau (trompette de poche), Maurice C. Richard (contrebasse), Guy Thouin (batterie).

16 Respectivement fondé par Raoul Duguay et Walter Boudreau (Infonie) ; André Duchesne, Jean et Serge Gagné (Conventum).

17 En 1983, l'étiquette de disques Ambiances Magnétiques est fondée par Jean Derome, André Duchesne, Robert Marcel Lepage, René Lussier. Elle encourage la diffusion de la musique actuelle et électroacoustique. Ambiances Magnétiques deviendra par la suite l'étiquette DAME (Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera) fondée par Joane Héту [Gauthier, 2011, 30]. Voir la courte présentation de Ambiances Magnétiques [Chapitre 7. 3.1.]. L'étiquette TENZIER/TNZR a, par ailleurs, commencé à ressortir d'anciens enregistrements de musiques improvisées, électroacoustiques et électroniques au Québec précédant l'avènement de la musique actuelle. TENZIER. (2016). Repéré le 17 juillet 2016 à <http://tenzier.org/>.

Mario Gauthier admet que le courant de la « musique actuelle » proprement dit est historiquement issu d'une collaboration entre trois musiciennes, centrales dans le paysage des musiques expérimentales Montréal : Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy Roger [Gauthier, 2011, 25]<sup>18</sup>. Au cours des années 1970, le trio s'intitulait Wonder Brass, « un ensemble fait de jazz, rock punk alternatif et d'improvisation ; nous fonctionnons par transmission orale » [Palardy Roger citée par Prévost, 2009, 76]. Les artistes recherchaient une expression issue des autres musiques de leur temps en lien avec l'improvisation musicale. En 1979, les musiciennes fondèrent les productions SuperMémé pour pouvoir s'auto-produire. Puis, en 1997-1998, les Productions SuperMémé devinrent les Productions SuperMusique (PMS). Le trio engendra alors l'ensemble SuperMusique [Gauthier, 2011, 25]<sup>19</sup>. Cette formation à géométrie variable existe toujours. Elle est la seule à pérenniser l'héritage direct de la musique actuelle avec certains des acteurs d'origine.

Donner une définition de la musique actuelle demeure un exercice délicat tant se mêle un grand nombre d'influences : « bruitisme, sons électroniques, improvisation libre, rock, musique du folklore ou jazz » [Stevance (1), 2011, 76]. La musique actuelle n'est pas exclusivement improvisée comme l'improvisation libre. Elle n'est pas non plus seulement électronique. Sa principale caractéristique est d'être née, contrairement à l'électroacoustique, en dehors de toute institution. Cependant, bien qu'ils souhaitent développer une esthétique en dehors de ce cadre, un certain nombre de musiciens de la mouvance viennent de l'académie. Nous verrons, lors de l'enquête, que le conflit s'est adouci entre les musiciens et les institutions.

Une musique polyculturelle issue d'une hybridation à divers degrés de jazz, de rock, d'avant-garde, de musique contemporaine et de musique improvisée. Plusieurs créateurs œuvrant dans le milieu de la musique actuelle n'ont pas de formation musicale proprement dite, d'autres l'ont tout simplement mise de côté. La plupart d'entre eux se réclament de grandes affinités avec l'art populaire. [Berger, 1994, 10]<sup>20</sup>.

Une trentaine d'années après la SIMAM se déroula un festival intitulé « Montréal Musiques Actuelles ». Il fut organisé par l'électroacousticien Jean Piché et n'eut lieu qu'une seule et unique fois du 1er au 11 novembre 1990. À l'époque, les techniques numériques sont encore balbutiantes et, semble-t-il, prometteuses.

18 Anne Robineau consacre spécifiquement une partie au trio SuperMémé [Robineau, 2006, 205-206]. Sophie Stevance débute son article de 2012 à propos des production SuperMusique [Stevance, 2012, 117]. Hélène Prévost a également consacré un article sur ces artistes : « De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à ISU ». *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 19, 1, (2009) : 71-81.

19 L'ensemble SuperMusique comprend aléatoirement les musiciens suivants : Jean Derome : flûte, saxophones ; Cléo Palacio-Quintin, flûtes ; Lori Freedman : clarinettes ; Philippe Lauzier : clarinette basse, saxophone soprano ; Joane Héту : voix, saxophone alto ; Ida Toninato : saxophone baryton ; Craig Pedersen : trompette ; Scott Thomson : trombone ; Isaiah Ceccarelli : percussions ; Corinne René : percussions ; Guido Del Fabbro : violon ; Josh Zubot : violon ; Jean René : violon alto ; Aaron Lumley : contrebasse ; Pierre-Yves Martel : contrebasse ; Alexandre St-Onge : basse électrique, électronique ; Bernard Falaise : guitare électrique ; Vergil Sharkya' : électronique ; Martin Tétreault : tourne-disques ; Jean-Christophe Lizotte : violoncelle ; Danielle Palardy Roger : direction.

20 Anne Robineau cite également Nathalie Berger dans son texte de 2006 [Robineau, 2006, 197].

L'événement souhaitait refléter la situation artistique de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : « musiques écrites, électroacoustiques, actuelles, théâtre, spectacles multimédias, installations sonores, projections vidéo, ateliers de jeux sonores, événements musique/danse, créations multidisciplinaires, etc. » [Gauthier, 2011, 31]. Nous constatons, une fois encore, que la discipline musicale ne fut pas la seule conviée à cette manifestation. Une boucle s'achève alors, allant de 1961 à 1990, lorsque les musiciens de musique actuelle ont fini par comprendre le lien qui les unissait à la SIMAM.

Entre 1961 (SIMA) et 1979 (date du regroupement des actualistes), on assiste à un long processus de reconnaissance. Les actualistes ont pris connaissance de la SIMA en 1990 alors qu'ils participaient au Montréal Musiques Actuelles (...) : « En 1990, nous avons traversé une période de remise en question, concernant les directions que l'on souhaitait donner à notre groupe. On a alors pris conscience que notre musique actuelle prenait ses racines dans l'événement de Mercure. Cela ne faisait aucun doute. Ce fut une révélation... C'est comme si on avait retrouvé un parent perdu, un aïeul (...). » [Palardy Roger entretien avec Stevance (1), 2011, 78].

### 1.2.3. *Le tournant des années 1990-2000*

La musique expérimentale à Montréal se situe désormais au nœud des questions relatives aux styles et au devenir de la recherche musicale, à savoir les multiples trajectoires qu'elle peut emprunter avec les techniques audionumériques. Depuis vingt-cinq ans, la physionomie de la scène artistique montréalaise a connu une transformation importante avec le développement de ces techniques. Au cours des années 2000, Montréal fut même considérée comme la « capitale des arts numériques en Amérique du Nord » [Rapport gouvernemental, 2007, 5]. L'enquête permettra de vérifier en partie cette assertion. Dans cette partie, nous allons tenter de décrire le moment particulier du tournant des années 1990-2000 en continuité avec le festival Montréal Musiques Actuelles. Mario Gauthier utilise une expression générale pour nommer les pratiques apparues à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle à Montréal : les « pratiques sonores expérimentales » [Gauthier, 2011, 32].

Avant d'entamer la description de ces nouvelles pratiques, nous souhaitons rappeler l'influence des années 1960-1970, point de départ de la mise en contexte, sur les pratiques sonores expérimentales nées à partir des années 1990. Les années 1960-1970 ont été marquées par une pratique intensive de l'improvisation en musique. Cette période du passé nous invite à remettre en cause les notions de progressisme et de conservatisme en art, chères aux avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle, et à inventer d'autres manières de penser le présent artistique. Cependant, les pratiques actuelles semblent s'être en partie émancipées de l'influence des années 1960-1970. Par exemple, les notions d'« improvisation » et de « composition » ne sont plus considérées comme antagonistes et les musiciens improvisateurs interrogent davantage la complémentarité qui existe entre elles deux. Dans ce cas, l'enquête doit permettre de déterminer de

quelles caractéristiques dépendent les pratiques sonores d'aujourd'hui et la manière dont elles se sont développées par rapport aux courants musicaux antérieurs.

De 1985 à 1995, Hélène Prévost réalisa un magazine radiophonique hebdomadaire nommé simplement « Musique Actuelle »<sup>21</sup>. Le mandat de Prévost était alors de couvrir trois types de musiques : la musique contemporaine, la musique électroacoustique et la musique actuelle. L'émission succédait à « Musique de notre siècle », créée en 1967 et animée par Serge Garant sur la radio publique SRC (Société Radio Canada) [Stevance (1), 2011, 79]<sup>22</sup>. De 1995 à 2004, Prévost réalisa et produisit une autre émission qui allait remarquablement illustrer et accompagner les transformations survenues au cours de la décennie dans le domaine des pratiques sonores expérimentales. Mario Gauthier proposa à Prévost un titre d'émission d'après le film de Marguerite Duras, *Le Navire Night*<sup>23</sup>. L'émission était uniquement « consacrée aux musiques expérimentale, électronique, acoustique, mixte, actuelle et d'improvisation »<sup>24</sup>. La musique écrite contemporaine ne faisait plus partie de la programmation. Le Navire « Night » diffusait tous les dimanches de 22h à minuit en temps réel sur internet avec la technique *Real Audio* et sur la chaîne culturelle de Radio-Canada<sup>25</sup>. Le FIMAV était alors un partenaire de premier plan pour la chaîne culturelle. Un grand nombre de concerts put ainsi être diffusé sur les ondes.

Le Navire « Night » exista au moment où l'utilisation de l'informatique et de l'électronique devenait de plus en plus fréquente en musique. Dès son commencement, l'émission fut très explicite quant à son contenu car son enseigne résumait les grands thèmes abordés et la complexité des recherches dans les pratiques sonores expérimentales à l'aube des années 2000. En suivant de près les transformations en cours, Prévost comprit l'importance du *live electronic* au sein des musiques dites de « processus »<sup>26</sup>. Selon elle, il y eu un tournant significatif à Montréal durant les années 1998-1999 avec, notamment, le travail du compositeur Alexandre Burton. Il fut un des premiers musiciens au Canada à avoir proposé des interfaces sensibles pour instruments électroniques avec traitement en temps réel<sup>27</sup>.

21 Entretien avec Hélène Prévost le 28 février 2014. Prévost a participé à notre enquête. Voir le récapitulatif des dates d'entretiens [chapitre 6. 2.4.2. 2)].

22 Il existe deux types de radio au Québec : la radio publique et les radios communautaires qui concernent davantage la création radiophonique : « Les radios communautaires, apparues au cours des années 1970, joueront un grand rôle dans la promotion des musiques nouvelles via diverses émissions de diffusion proche de la performance ou de l'improvisation libre faite en studio et diffusées en direct » [Gauthier, 2011, 20]. Nous mentionnons une référence sur la personnalité radiophonique de Serge Garant, une autre figure importante de la création musicale au Québec au même titre que Pierre Mercure : Lefebvre, Marie-Thérèse. *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. Montréal : Louise Courteau, 1986.

23 Entretien avec Hélène Prévost, le 28 février 2014.

24 Extrait du curriculum vitae donné par Hélène Prévost.

25 Entretien avec Hélène Prévost, le 28 février 2014.

26 Idem. Les musiques de processus concernent les œuvres musicales contenant une part d'improvisation ou qui intègrent le hasard dans leur exécution.

27 Idem. Une émission consacrée à Alexandre Burton et Louis Dufort fut diffusée le 3 février 2002 dans Le Navire « Night » : « Hélène Prévost reçoit Alexandre Burton et Louis Dufort, compositeurs, électroacousticiens et informaticiens, pour parler de technologies de pointe, interactivité, traitement en temps réel, développement de logiciels et de technologie sur mesure, méta-instruments, lutherie numérique et de musique qui évolue à travers les nouveaux environnements de création » [Archives Le Navire « Night », 2002].

# **electronica, poésie sonore, instruments inventés**

*manipulations électroniques musiques assistées par ordinateur*  
improvisation, échantillonnage, interaction, performance  
**musiquelivesurcdfestivals**

**Projet studio, RENCONTRE AVEC LES ARTISTES**

**avants & arrières pays**  
**national, international**  
modulation de fréquence  
chaîne culturelle – radio

Enseigne de Le Navire « Night » au 15 août 1999

[Source : Archives : <http://ici.radio.canada.ca/radio/navire/emission.html>].

Enfin, nous décrivons plus précisément les « pratiques sonores expérimentales » dont parle Mario Gauthier. Du point de vue musicologique, quatre tendances générales semblent s'être distinguées au cours des quinze dernières années. Gauthier les énumère ainsi : i) le détournement d'appareils électroniques ; ii) les hackers et adeptes du *circuit bending* ; iii) la pratique du *home studio* ; iv) le développement des arts médiatiques [Gauthier, 2011, 33]. D'un point de vue sociologique, l'auteur mentionne l'existence de « microcommunautés », avec des espaces informels comme La brique, 24 Gauche, Mardi-spaghetti, Cagibi, mercredimusics, etc : « de façon générale, les ensembles et musiciens actifs dans ce domaine fonctionnent, encore de nos jours, selon des principes communaux et de réseautages » [Gauthier, 2011, 43]. L'enquête que nous proposons s'est attachée à décrire de façon fidèle la physionomie et la diversité de la scène montréalaise dans le domaine des musiques improvisées électroniques à travers le portrait de six artistes : Hélène Prévost, Nicolas Bernier, Alexandre St-Onge, Dominic Thibault, Etienne Legast et David Martin (duo Roche Ovale). Leur pratique respective illustre chacune une ou plusieurs des quatre tendances évoquées par Gauthier.

#### 1.2.4. *Présence de la musique électroacoustique à Montréal*

La mise en contexte ne serait pas complète si nous n'évoquions pas l'importance de la musique électroacoustique à Montréal. Dès les années 1960, l'électroacoustique a trouvé à Montréal un terrain d'expérimentation favorable et une dynamique particulière dans le développement de la discipline, fortement relayée par une institution comme l'UdeM. Contrairement au courant de la musique actuelle, l'électroacoustique entretient une relation privilégiée avec la composition et le monde académique. Entre 1954 et 1970, au commencement de la discipline, la pratique en

électroacoustique était tributaire des importants moyens techniques et financiers nécessaires au travail sur bandes. Or, seules les institutions avaient, à cette époque, la possibilité d'acquérir le matériel adéquat. La musique électroacoustique s'est alors principalement développée dans les studios de musique universitaires. En 1965, *l'Electronic Music Studio* est fondé à l'université McGill avant de devenir le *Digital Composition Studio*. Au début des années 1980, l'UdeM inaugure le programme d'étude en musique électroacoustique avec lequel « s'amorce la reconnaissance institutionnelle du genre électroacoustique » à Montréal [Denis cité par Gauthier, 2001, 137-138].

À partir des années 1990, les capacités du *home studio* sont venues bouleverser la composition électroacoustique en développant la pratique à l'intérieur de l'espace privé [Gauthier, 2011, 13]. De fait, celle-ci devint accessible à un plus large public. Des compositeurs de plus en plus jeunes s'intéressèrent alors à ce moyen d'expression. Aujourd'hui, la classe d'électroacoustique de l'UdeM a fusionné avec le programme appelé « musiques numériques ». Le secteur électroacoustique, au sous-sol de la Faculté de musique, continue de former de nombreux étudiants à la composition par ordinateur. La présence de la musique électroacoustique à Montréal se confirme donc à l'heure actuelle. Elle se décline désormais sous de multiples formes : acousmatique, mixte, immersive, électronique, multimédias, etc. Il ne semble pas y avoir de liens privilégiés entre l'école électroacoustique de Montréal et le GRM de Paris hormis les quelques invitations d'artistes dans l'une ou l'autre des deux institutions depuis les vingt-cinq dernières années.

Pour clore cette rapide mise au point sur la présence de la musique électroacoustique à Montréal, nous évoquons les principaux organismes, toujours en activité, qui œuvrent dans ce domaine spécifique. L'étiquette de disques Empreintes DIGITALes naît en 1989 sous l'impulsion de Jean-François Denis et Claude Schryer. Au cours des entretiens, les musiciens participants à l'enquête évoquent prioritairement l'ACREQ, fondée en 1977-1978, la CEC en 1986, et Réseaux<sup>28</sup>. L'organisme Réseaux, né en 1991, fait entendre la discipline en situation de concert. L'ACREQ et Réseaux organisent des festivals, respectivement : Elektra en 1999 (ACREQ) et Akousma en 2003 (Réseaux). Il existe également d'autres organismes renommés spécifiquement dédiés aux technologies musicales : CIRMMT (Centre Interdisciplinaire de Recherche en Musique Médias et Technologie) ; le festival MUTEK (2000) ; le Printemps Numérique (première édition en 2014) ; la BIAN (Biennale Internationale des Arts Numériques, deuxième édition en 2014 sur le thème de la « physicalité ») ; SAT (La Société des Arts Technologiques) ; IACT (Institut Arts, Cultures et Technologies)<sup>29</sup>. En 2014, le festival Mutek fusionna exceptionnellement avec Elektra.

28 Yves Daoust, Marcelle Deschênes, Michel Longtin, Philippe Ménard, Jean Sauvageau et Pierre Trochu sont à l'origine de l'ACREQ (Association pour la Création et la Recherche Électroacoustiques du Québec). Kevin Austin, Jean-François Denis fondèrent la CEC (Communauté Électroacoustique Canadienne). Jean-François Denis, Gilles Gobeil et Robert Normandeau sont à l'origine de Réseaux.

29 Une thèse en ethnologie est actuellement en préparation à l'université d'Oxford sur les lieux de création institutionnels à Montréal dans le domaine de la musique et des technologies : Valiquet, Patrick. *Digital Mediation and Aesthetic Change in Montreal Art Music*.



## Theresa Transistor

### concert électroacoustique

20 mars / 20h30 / 3520 St-Jacques / métro Lionel-Groulx

Theresa Transistor (Christian Bouchard, Christian Calon, Mario Gauthier, Monique Jean), présente **GRAND BRUIT**, une performance musicale en direct, dans laquelle sont combinées électroacoustique et composition instantanée diffusés sur un orchestre de haut-parleurs spécifiquement mis en place pour le lieu. Les sons, par couches mobiles, émergent des différentes sources à travers la salle : électronique, voix parlées, surfaces d'objets, frottements, microphones, transferts, reprises, vivesse, éclats, silence... et grand bruit. Acteurs et auditeurs, ensemble au centre de la salle, sont ainsi immergés dans le même espace d'expérimentation.

### Grand Bruit

>> Acier, béton, masses rugueuses, raclures de métaux et de sons entrecroquant l'architecture. Pas de centre. Pas de périphéries. Le chantier n'est pas un lieu, c'est un amalgame, un ensemble de fragments épars. Rien ne peut en être rattaché. Convoqué, tout juste. C'est par notre regard et notre entendement que tout cela existe.

125 régulier

65 artistes, sans emploi et musiciens

<http://theresatransistor.ca>



17 artistes et des événements vous attendent.

facebook.com/chantierlibre4

**CHANTIER LIBRE**

LES ATELIERS JEAN-BRILLANT 3520 ST-JACQUES

parc du Premier-Chemin-de-Fer

chantierlibre@lesateliersjeanbrillant.com

lesateliersjeanbrillant.com

Abonnez-vous! pour suivre les activités!



Ticket d'entrée d'un concert (20 mars 2014) du quartet Theresa Transistor  
[Source : <http://lesateliersjeanbrillant.com/images/recto%20tt-3%20vector.jpg>].



## 2. Choix des musiciens et méthodes d'enquête

### 2.1. Biographies des musiciens participants à l'enquête

Nous reprenons ici quelques unes des informations relatives au parcours de **Hélène Prévost**<sup>30</sup>. De 1978 à 2007, Prévost a été productrice et animatrice d'émissions radiophoniques à la chaîne culturelle de Radio Canada. Dans les années 1980-1990, les émissions étaient consacrées à l'enregistrement et à la diffusion de la musique contemporaine, électroacoustique, expérimentale et improvisée. A partir de 1985, Prévost a coordonné la participation artistique de la radio à deux grands festivals québécois, Montréal Musiques Actuelles et le FIMAV. Elle a pu réaliser de nombreux entretiens de musiciens improvisateurs québécois et internationaux tels que Fred Frith, Joëlle Léandre, John Butcher, Evan Parker, etc. De 1999 à 2004, Prévost a créé et présenté une nouvelle émission diffusée sur internet en temps réel intitulée Le Navire « Night ». Cette dernière émission portait exclusivement sur les musiques improvisées, expérimentales et électroniques. Durant cette période, Prévost collabora avec un autre festival, le MUTEK. De l'avis unanime des personnes ayant connu l'émission, celle-ci fut un rendez-vous radiophonique hebdomadaire de première importance au Québec pour les amateurs de musiques improvisées.

Après le démantèlement de la chaîne culturelle de Radio Canada en 2004, Hélène Prévost a continué à travailler dans le domaine radiophonique jusqu'en 2007. A partir de cette date là, Prévost a renoué avec la pratique musicale en improvisant à l'aide des techniques analogiques et numériques. Elle a, pour l'occasion, créé un dispositif électronique personnel. C'est depuis peu que Prévost se définit comme une artiste sonore. Elle s'est produit dans plusieurs festivals et organismes québécois : Oboro, Akousma (Montréal) ; Mois Multi (Québec) ; Daïmon (Gatineau) ; Tour de Bras (Rimouski). Son premier disque, sorti en 2014, s'intitule « à la plage »<sup>31</sup>. Par sa qualité de productrice et d'animatrice radio, puis par son travail en tant qu'artiste sonore, Prévost se situe au croisement des différents aspects de la scène montréalaise qui nous intéresse. Elle côtoie un grand nombre de musiciens québécois car elle possède une connaissance accrue du milieu des musiques improvisées, électroniques et expérimentales à Montréal ainsi qu'au Québec<sup>32</sup>.

**Nicolas Bernier** est un musicien interdisciplinaire qui improvise et interprète ses propres compositions à l'aide d'installations multimédias pilotées par ordinateur. Son itinéraire artistique est à la fois autodidacte et académique. Avant d'entamer une carrière artistique, Bernier exerça plusieurs professions dans les domaines de la radiophonie, d'internet et du design graphique. Ses influences musicales sont

30 Voir page 179.

31 Hélène Prévost, *à la plage*, production Tour de Bras TDB90009cd, 2014. Discographie complète de Prévost. (2017). electrocd. Repéré le 12 février 2017 à [http://www.electrocd.com/fr/bio/prevost\\_he/discog/](http://www.electrocd.com/fr/bio/prevost_he/discog/).

32 Les informations contenues dans le deuxième paragraphe sont présentes dans la transcription de l'entretien de Prévost [Chapitre 7. 1.].

également multiples car elles viennent aussi bien du post rock que de la musique électroacoustique ou acousmatique. Son travail artistique a été récompensé en Autriche par un *Golden Nica* du prix *Ars Electronica* pour l'année 2013. En 2014, Bernier a acquis le grade de docteur, diplômé de l'université de Huddersfield en Grande-Bretagne, avec une thèse en composition sous la direction de Pierre-Alexandre Tremblay. Depuis janvier 2014, il est responsable du programme en musique numérique de l'UdeM où il anime l'Atelier de création numérique. Parallèlement, Bernier mène une carrière internationale. Il s'est déjà produit dans de nombreux festivals à travers le monde : SONAR (Espagne), MUTEK (Canada), Dotov Festival (Japon), ZKM (Allemagne), Transmediale (Allemagne)<sup>33</sup>.

Le cheminement personnel de Nicolas Bernier au sein du monde artistique montréalais s'entremêle à la vie culturelle de la ville. Arrivé en 1997, Bernier a développé un important tissu de relations au cours des quinze dernières années avec les acteurs qui œuvrent dans le domaine de la musique et des arts numériques à Montréal (artistes, collectifs, producteurs, diffuseurs, festivals, centres et instituts de recherche, etc). Bernier a fondé l'organisme Ekumen au début des années 2000. Il participe actuellement au conseil administratif du collectif Perte de signal. Son parcours est symptomatique de la première génération de musiciens qui utilisèrent l'ordinateur portable sur scène. Ses albums sont édités sous différentes étiquettes de disques internationales : Crónica (Portugal), Ahornfelder (Allemagne), leerraum (Suisse) et Home Normal (Royaume-Uni), empreintes DIGITALEs (Canada)<sup>34</sup>. Bernier est également un habitué des collaborations artistiques réunissant différentes disciplines (musique, danse, théâtre, vidéo), notamment avec Martin Messier avec qui il entretient une relation amicale et professionnelle depuis 2002. Ensemble, ils ont réalisé le spectacle *La chambre des machines* en 2010. Depuis 2008, Bernier continue de jouer dans un trio d'improvisation et d'art sonore avec Erik d'Orion et Alexis Bellavance au sein du groupe BOLD<sup>35</sup>.

**Alexandre St-Onge**<sup>36</sup> joue de la contrebasse, de la basse électrique et de l'électronique (techniques analogiques et numériques). Il situe sa musique dans la descendance du courant de l'improvisation libre et de la musique expérimentale américaine. St-Onge se définit lui-même comme un musicien et un *performer* sonore. La catégorie de *performer* inclut le fait d'être artiste sonore et improvisateur. C'est pour cette raison que St-Onge ne se considère pas comme un compositeur. Il doit néanmoins entreprendre une démarche en composition lorsqu'il devient concepteur sonore, la deuxième facette de son travail, pour des compagnies de danse ou de théâtre. Lorsqu'il improvise, il dit se sentir plus proche de Ornette Coleman. Lorsqu'il fait de la conception sonore, la référence à John Cage est, selon lui, plus marquée. En 2015, il a

33 Présentation de Nicolas Bernier. (2016). Site de la Faculté de musique de l'UdeM. Repéré le 12 février 2016 à [http://www.musique.umontreal.ca/personnel/bernier\\_n.html](http://www.musique.umontreal.ca/personnel/bernier_n.html).

34 Discographie complète de Bernier. (2016). Site personnel de Bernier. Repéré le 5 février 2016 à <http://www.nicolasbernier.com/page/discography.htm>.

35 Voir transcription de l'entretien de Bernier [Chapitre 7. 2.].

36 Le nom est généralement orthographié de la sorte.

soutenu une thèse avec un écrit accompagné d'une composition musicale en études et pratiques des arts à l'UQUAM (Université du Québec à Montréal) sous la direction de David Tomas. Chose rare, son travail porte également sur l'improvisation de l'écriture dans le temps de la performance<sup>37</sup>.

St-Onge est très actif sur la scène des musiques improvisées à Montréal depuis une vingtaine d'années. A titre personnel, il a réalisé un grand nombre de disques depuis 1999<sup>38</sup>. Il a tissé de multiples liens avec les autres acteurs des musiques improvisées à Montréal : Nicolas Bernier, Alexis Bellavance, Martin Messier, Karlheinz Essel, Lukas Ligeti, Sam Shalabi, Hélène Prévost, Diane Labrosse, Magali Babin, etc. Comme il voyage souvent en Europe, il a joué par le passé avec des improvisateurs internationalement reconnus : Joëlle Léandre, Irène Schweizer, Maggie Nichols, John Butcher, Michel Doneda, Jérôme Noetinger, Lionel Marchetti, etc. Il a participé à plusieurs formations musicales dont *Klaxon Gueule*, *Shalabi Effect*, *Les esprits frappeurs*, *Pink Saliva*, *mineminemine*, et *sans, undo*, K.A.N.T.N.A.G.A.N.O.<sup>39</sup>

**Dominic Thibault** est un artiste sonore qui joue avec les techniques analogiques et numériques. Il considère le studio audionumérique personnel ou *home studio* comme un instrument de musique à part entière dans lequel il a acquis de multiples compétences (compositeur, mixeur, réalisateur, etc.). Très inspiré par la musique concrète de Pierre Schaeffer, il dit faire de la *sound-based music*, une musique où la matière sonore est l'élément principal et non la hauteur de note. Il a suivi une formation en musique acousmatique au cégep de Saint-Laurent avec, comme professeur, Michel Tétreault. Par la suite, il a parfait sa formation en électroacoustique à l'UdeM aux côtés de Jean Piché. Dans ces deux cadres académiques, il a appris à composer avec l'ordinateur. Thibault se considère principalement comme un musicien appartenant à l'école de Montréal en acousmatique. Cependant, ses autres influences sont très diversifiées (punk rock, musiques improvisées, noise). En 2014, il a terminé un doctorat en composition à l'Université de Huddersfield avec le même directeur que Nicolas Bernier, Pierre-Alexandre Tremblay. Dans son travail doctoral, Thibault a questionné le rôle du corps dans la pratique musicale ce qui l'a amené à improviser de plus en plus<sup>40</sup>.

Dominic Thibault a écrit douze compositions pour installations sonores, musique mixte, acousmatique et *live electronics*. Il a également publié un texte dans les actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM) qui parle de sa pratique personnelle et de l'instrumentarium qu'il utilise<sup>41</sup>. Sur la scène montréalaise, il est en relation avec les musiciens suivants : Sylvain Pohu, Nicolas Bernier, Martin Marier, Linda Jankowska, etc. Les organismes avec lesquels il a collaboré sont : le label de disque The Silent Howl,

37 Voir transcription de l'entretien de Alexandre St-Onge [Chapitre 7. 3.].

38 Discographie complète de St-Onge. (2016). Site personnel de St-Onge. Repéré le 5 février 2016 à <http://www.alexandrest-ongre.com/alexandrest-ongre.com/CV.html>.

39 CV de St-Onge. (2016). Id.

40 Voir transcription de l'entretien de Dominic Thibault [Chapitre 7. 4.].

41 Thibault, Dominic. « fXfD, une approche numérique à la pratique "sans-entrée" ». Actes des Journées d'Informatique Musicale, Montréal, Québec-Canada, 7 au 9 mai 2015.

Kohlenstoff Records, le groupe Iks dans lequel ont joué Pohu et Pierre-Alexandre Tremblay. Thibault a sorti trois disques en solo : *\*(se)* (2015), *Piano Concret* (2013), *L'instant en vain EP* (2011). Il joue également dans un duo intitulé Tout Croche avec Stephen Harvey. Ensemble, ils ont produit trois disques : *The whole Shabang* (2015), *Super Silent* (2013), *Zero dBFS* (2013)<sup>42</sup>.

**Roche Ovale (Étienne Legast/David Martin)** est un duo musical fondé en 2009. Les deux musiciens, Legast et Martin, se connaissent depuis 2006. Ils se sont rencontrés au cégep de Saint-Laurent au sein du collectif HodeKestra, un grand orchestre voué exclusivement à l'improvisation libre. Avant de fonder le duo Roche Ovale, Legast et Martin avaient déjà joués ensemble dans un trio nommé Ravachole avec Marc-André Provencher. Le parcours musical de Legast comprend un passage dans la classe de musique acousmatique de l'UdeM tandis que Martin reste principalement lié à HodeKestra. Bien que le noise et l'improvisation libre soient les sources d'inspiration les plus proches du duo, la musique de Roche Ovale est difficile à définir car elle ne se rattache à aucun courant prédéfini des musiques électroniques de ces vingt-cinq dernières années<sup>43</sup>.

L'une des particularités du duo tient au fait que les musiciens fabriquent, en partie, leurs propres instruments. Roche Ovale met en relation des techniques variées : micros piézoélectriques, récupération et amélioration de systèmes électroniques, mise en réseau d'outils analogiques et numériques. Ils cherchent à manipuler les outils numériques de la manière la plus intuitive possible à l'instar des outils analogiques. Ils ont parfois recours au *circuit bending*, le fait de détourner des objets électroniques en créant un court-circuit à l'intérieur de la machine. Roche Ovale travaille en général dans le studio de Etienne Legast aménagé au sous-sol de sa maison à Montréal. Le duo a déjà enregistré six disques<sup>44</sup>. Le spectacle *Marée Noire* a été donné en public à l'Usine C, le 5 avril 2012. Avec deux autres musiciens, Thierry Gauthier et Marc-André Provencher, Legast et David Martin ont joué au Mutek, le 29 mai 2013 avec le spectacle *Dislocation*. Le duo participe également au collectif Audiotopies qui organise des parcours sonores immersifs dans les galeries souterraines de la ville en suscitant des relations entre le sons électroniques et la topographie urbaine<sup>45</sup>.

## 2.2. Enquête préparatoire

### 2.2.1. Enquête à l'atelier de création numérique de l'UdeM et à l'OFF Jazz

Avant de rencontrer les musiciens cités, nous avons effectué une enquête préparatoire durant le mois d'octobre 2013. Afin de ne pas omettre d'éventuels aspects

42 Discographie complète de Dominic Thibault. (2015) Site personnel de Thibault. Repéré le 5 février 2016 à <http://dominicthibault.com/publications/>.

43 Voir transcription de l'entretien de Roche Ovale [Chapitre 7. 5.].

44 Discographie de Roche Ovale. (2015). Site bandcamp de Roche Ovale. Repéré le 12 février 2016 à <http://rocheovale.bandcamp.com/>.

45 Audiotopies. (2016). Site du projet Audiotopies. Repéré le 12 février 2016 à <http://www.audiotopie.com/>.

importants de la scène et des pratiques étudiées, l'enquête préparatoire s'est avérée indispensable pour mieux circonscrire notre terrain d'investigation, appréhender le contexte musical montréalais et élaborer une méthodologie adaptée à la taille de la ville<sup>46</sup>. Le but de cette préparation était de trouver d'éventuels informateurs et de procéder aux premiers repérages. L'enquête préparatoire s'est déroulée dans deux endroits différents : la Faculté de musique de l'université de Montréal (UdeM) et le festival l'OFF Jazz. Le premier endroit est une structure institutionnelle, le second, une structure semi-institutionnelle de type événementiel. Nous les avons choisis pour les raisons suivantes : d'une part, la Faculté de musique comporte un programme très étoffé en musiques numériques, unique dans tout le Canada<sup>47</sup>; d'autre part, le festival l'OFF jazz programme des musiciens locaux.

Le festival international de jazz de Montréal représente une vitrine culturelle officielle pour la ville en invitant chaque année des musiciens de renommée internationale au mois de juin et de juillet (Chick Corea, Norah Jones, Herbie Hancock, etc.). L'OFF jazz consacre spécifiquement sa programmation aux musiciens locaux francophones et anglophones de la scène jazz québécoise. Il n'y a pas de liens entre les deux festivals, si ce n'est que l'OFF Jazz s'appelle ainsi car il tient à se démarquer du festival international de jazz de Montréal en représentant une scène « *off* », plus confidentielle, en dehors de la « ligne officielle ». Dans le cadre de l'OFF jazz, il est possible de rencontrer et de discuter avec des improvisateurs actifs sur la scène montréalaise et des amateurs de musique. Les concerts ont lieu dans les clubs de la ville ou les salles de taille modeste. En 2013, la 14<sup>ème</sup> édition de l'OFF jazz s'est tenue du 3 au 12 octobre 2013. Elle comportait 134 musiciens pour 27 concerts dans six lieux différents<sup>48</sup>. De cette manière, nous avons pu repérer les clubs de jazz et les salles de concerts montréalais.

L'enquête préparatoire s'est déroulée comme suit : premièrement, nous avons suivi en auditeur libre, sur les conseils de Caroline Traube, l'atelier de création numérique dirigé par Sylvain Pohnu au trimestre d'automne 2013. En assistant à l'atelier, nous souhaitions rencontrer les étudiants de premier cycle inscrits au programme en musiques numériques. Le fait que les étudiants qui participent à l'atelier soient en formation était intéressant pour nous. Ils ne sont pas encore connus mais ils

46 Les deux premières formations que nous connaissions de la scène avant notre arrivée à Montréal étaient Iks et Theresa Transistor. Iks est momentanément dissout. Le groupe se définissait comme une formation de « jazz contemporain ». Par son éclectisme, Iks est un parfait exemple des musiques que nous souhaitons étudier à la suite de la musique actuelle avec l'utilisation des techniques audionumériques. Merci à Caroline Traube pour nous avoir signalé l'existence de ces deux formations au tout début de la recherche.

47 Le site de l'UdeM indique : « Le programme en musiques numériques comprend quatre orientations possibles pour les étudiants de premier cycle : Composition électroacoustique et conception sonore ; Arts performatifs et interprétation avec la lutherie audionumérique ; Arts médiatiques, vidéomusique et installations sonores ; Lutherie audionumérique et informatique musicale ». Présentation du programme. (2016). Site de la Faculté. Repéré le 12 février 2016 à [http://www.musique.umontreal.ca/disciplines\\_prof/musiques\\_numeriques.html](http://www.musique.umontreal.ca/disciplines_prof/musiques_numeriques.html). La Faculté de musique de l'UdeM est situé au 200, av. Vincent-d'Indy.

48 Les six lieux de concerts : Casa del popolo (4873, bd. Saint-Laurent), Sala Rosa (4848, bd. Saint-Laurent), Cabaret du Mile-End (5240 av. du Parc), Résonance Café (5175 A, av. du Parc), Upstairs (1254, rue Mackay), Lion d'Or (1676, rue Ontario Est) [Livret de présentation et programme du festival l'OFF Jazz de Montréal, 2013, 2].

peuvent être déjà actifs et, éventuellement, se produire dans certaines salles de la ville. Deuxièmement, nous avons postulé comme bénévole pour le festival l'OFF jazz afin de mieux pénétrer l'intérieur du milieu musical montréalais en participant à l'organisation d'une manifestation culturelle. Durant la période du festival, nous avons exercé plusieurs tâches : billetterie, accueil, distribution de prospectus pour le festival. Les différentes fonctions incitaient à se tenir dans les lieux de passages, principalement à l'entrée des différentes salles. Cette position avantageuse pour enquêter nous a permis d'être en relation avec les artistes, l'équipe du festival, les autres bénévoles et quelques spectateurs.

### 2.2.2. Conclusions de l'enquête préparatoire

L'utilisation personnelle des techniques numériques en musique comprend une part d'improvisation. Elle est principalement le fait de pratiques amateurs. Dans quels lieux pouvons-nous rencontrer ces pratiques ? Grâce à l'enquête préparatoire, il a été possible de visualiser plus distinctement la physionomie de la ville dans le domaine des musiques improvisées en électronique. L'UdeM est un pôle important à Montréal pour les musiques numériques. Même si certains étudiants improvisent occasionnellement chez eux, l'enseignement s'oriente principalement vers la composition musicale. Cependant, mener une enquête sur un unique lieu institutionnel risquait de fausser la perspective et de ne pas rendre suffisamment compte du caractère confidentiel de ces pratiques. Par ailleurs, certaines salles proposent ponctuellement des concerts de musiques improvisées avec une composante électronique, mais d'après les observations effectuées au cours de l'enquête préparatoire, il ne semble pas y avoir de lieu unique à Montréal qui représenterait, à lui seul, ce que nous cherchions. Les entretiens d'artistes ont permis, durant l'enquête principale, de confirmer cette hypothèse. Les lieux d'élaboration de la musique sont donc susceptibles d'avoir changé, ils ne concernent plus seulement les salles officielles ou les institutions.

Parallèlement, les festivals demeurent des événements trop sporadiques, exigeant plusieurs années d'observation consécutives. En contexte festivalier, les concerts se déroulent généralement à différents endroits au cours d'une même édition. De la même manière, il existe différents lieux fixes de diffusion plus ou moins importants dispersés à travers la ville où se produisent des groupes d'improvisation, acoustique ou électronique. Pour toutes ces raisons, il faut prendre en considération l'*atomisation* de la scène musicale officielle en plusieurs endroits simultanés, que ce soit en ville ou pendant la tenue des festivals. En gardant la notion de « lieu » comme point de départ et en allant des pratiques reconnues vers d'autres, plus confidentielles, il aurait été préférable d'étudier plusieurs salles de concerts ou institutions incluant des espaces réhabilités (squats, friches, lofts, etc.) et privés (appartements, caves, etc.), les lieux en question pouvant être des organismes œuvrant dans le domaine musical (labels, centres, collectifs, etc.).



Le but de la recherche n'était pas de faire l'étude d'un lieu et de son fonctionnement (gestion du lieu, relation avec les pouvoirs locaux, fréquentation de la salle, etc.). Il fallait resserrer l'enquête sur la seule question de la pratique musicale en tenant compte du fait que les musiques improvisées électroniques représentent un ensemble diversifié de pratiques. Les lieux physiques sont davantage des lieux de passages. Ils deviennent plus secondaires car les musiciens se rendent dans ces lieux de temps à autre, mais ils n'y travaillent pas, sauf lorsqu'ils réalisent une résidence d'artiste. Même s'il existe quelques pôles topographiques, ceux-ci ne sont pas centraux. Plusieurs scènes coexistent au sein d'une même ville instaurant, de fait, une multipolarité. Les artistes peuvent vivre et travailler dans les mêmes domaines sans se croiser pour autant car ils n'appartiennent pas nécessairement au même réseau de connaissance. Ce n'est donc pas la notion de « scène » qu'il convient d'employer, celle-ci étant trop imprécise. Par ailleurs, puisque les techniques numériques sont multiples, elles ne font pas l'objet d'une utilisation unique. Contrairement à l'exemple historique du *stride*, les utilisateurs d'un même logiciel ne se connaissent pas nécessairement entre eux ou ne font pas la même musique. Il n'existe donc pas de filiation organologique ou musicale certaine.

Le question de la légitimation des musiques que nous étudions se pose alors. Les salles de spectacles sont censées apporter une légitimation aux artistes programmés en fonction de l'importance du lieu. Les gérants se tiennent normalement informés de l'actualité musicale car ils sont en lien permanent avec d'autres organismes ou personnalités (revues, radios, sites internet spécialisés, comités de programmation d'autres salles, critiques, directeur artistique de festival, etc.). En effet, si nous évacuons les salles officielles comme point de départ de notre recherche, nous risquons d'éliminer du même coup la possibilité de distinguer la valeur de chacun des artistes et de nous en remettre à un choix subjectif. Cependant, nous constatons que la question du lieu est problématique : premièrement, leur étude nous éloigne de la pratique musicale ; deuxièmement, nous ne pouvons pas faire confiance aux choix de programmation des salles ou des festivals, dominés par des considérations autant politiques qu'esthétiques. Ces structures sont soumises à de nombreux aléas : goût du public, plébiscite des sources d'informations officielles, restrictions budgétaires, choix personnels des programmeurs, réseau d'influence, etc. Dans ce cas, comment évaluer le travail des artistes ? Nous faisons le choix d'écouter prioritairement la parole des musiciens : le fait qu'ils jouent ensemble prouve l'existence d'une légitimation entre pairs. Par la suite, nous avons sélectionné les artistes selon des critères précis<sup>49</sup>.

Ce sont bien les praticiens de ces musiques qu'il s'agit de rencontrer en priorité afin de comprendre ce qui les réunit. L'enquête doit être centrée sur les personnes ayant des pratiques communes. Les connexions entre les différentes scènes éventuelles se fait par l'intermédiaire des musiciens qui collaborent les uns avec les autres pour divers projets artistiques. Ils peuvent, par exemple, s'associer en différents lieux pour une fois

<sup>49</sup> Voir page 180, les quatre tendances des pratiques sonores expérimentales décrites par Mario Gauthier. Voir également le protocole d'enquête pour savoir comment les artistes ont été sélectionnés [Chapitre 6. 2.4.].

seulement lors d'un concert ou d'un enregistrement, les personnes ne sachant pas obligatoirement quels sont leurs points communs. En remontant les filiations interpersonnelles, nous souhaitons obtenir une vue plus diversifiée de la scène locale par les acteurs eux-mêmes afin de la reconstruire de l'intérieur. La multiplicité des points de vue, puisque chaque musicien voit la ville à sa manière, permettra d'affiner la connaissance de la scène montréalaise. Comme le précise Anne Robineau à la fin de son article concernant le courant de la musique actuelle<sup>50</sup>, l'enquête de terrain doit, pour cela, remplir certaines exigences méthodologiques :

Chaque cas développé représente une étape dans la consolidation du milieu de la musique actuelle. La méthode d'étude de cas est commune à la sociologie et à l'anthropologie : elle permet de recueillir des données et de constituer des monographies sur des milieux sociaux et culturels spécifiques avant de procéder à des analyses comparatives et plus approfondies de ces milieux. [204]. (...). Le sociologue qui veut saisir ces représentations sociales et comprendre de façon générale comment fonctionne une société, doit avant tout s'intéresser aux discours des individus sur celle-ci. (...) Il faut pouvoir situer ce discours parmi ceux qui existent simultanément dans d'autres types de créations musicales aujourd'hui. [Robineau, 2006, 210].

### 2.2.3. Point de départ de l'enquête principale : « communauté » ou « réseau » ?

Comment appréhender un ensemble aussi vaste en l'absence d'une communauté musicale reconnaissable dans les pratiques improvisées en électronique ? Comme il a déjà été dit, le but n'était pas de travailler sur une salle ou une institution unique. Si tel avait été le cas, le département d'électroacoustique de l'UdeM, qui compte des membres permanents, aurait pu devenir un terrain d'investigation. Les personnes qui travaillent dans ces locaux constituent probablement une communauté, à condition que nous argumentions dans ce sens. À la place, l'enquête principale s'est stabilisée en confirmant l'existence d'un réseau qui relierait les musiciens entre eux grâce à l'existence d'une liste mensuelle non officielle, nommée *Avant Montréal*, récapitulant l'intégralité des concerts de musique expérimentale à Montréal<sup>51</sup>. Pour des raisons méthodologiques, nous avons besoin de faire quelques remarques générales sur les notions de « réseau » et de « communauté » afin de mieux cerner leurs différences et démontrer pourquoi le « réseau » semble un terme plus approprié pour un étude de la scène montréalaise. Cependant, nous précisons à nouveau que nous ne faisons pas un travail en sociologie. Pour cette raison, les notions n'entreront pas dans le cadre théorique de la recherche.

50 Robineau, Anne. « Pour une étude sociologique de la musique actuelle au Québec ». In *Musique, enjeux, sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, édité par Anne et Marcel Fournier, 199-211. Paris : L'Harmattan, collection Logiques sociales, série Musiques et Champ social, 2006.

51 Lors de la préparation de l'enquête, nous avons, par exemple, fait la connaissance de Cléo Palacio-Quintin, flûtiste en électroacoustique attachée à l'UdeM, qui nous a parlé de cette liste. La personne qui tient la liste à jour, Mathieu Bélanger, est un passionné de musique. Nous ne pouvions avoir accès à cette liste que par cooptation.



L'enquête de terrain est une ethnographie d'un réseau de musiciens à Montréal<sup>52</sup>. Puisque le réseau est susceptible de comprendre un grand nombre de personnes, nous étions dans l'obligation de n'en choisir qu'une portion, représentée par les six musiciens ayant participé à l'enquête. Tous les artistes ont un pied dans l'académie et un autre en dehors de celle-ci. Le lien avec l'institution explique leurs conditions de vie économique. Certains musiciens peuvent avoir une activité professionnelle indépendante qui ne concerne pas la musique. Pour rester dans un domaine proche de l'art, les personnes tentent, par exemple, de trouver un emploi au sein de l'université comme enseignant à la Faculté de musique. Par ailleurs, la musique jouée par les musiciens est expérimentale. De fait, elle rencontre un public très restreint. Il n'est donc pas possible de vivre uniquement des concerts ou de la vente des disques. Le milieu académique peut, dans une certaine mesure, comprendre et accueillir les musiques expérimentales. Il y avait donc un intérêt à fréquenter l'atelier de création numérique proposé à l'UdeM durant l'enquête préparatoire.

Puisqu'il ne s'agit pas d'une enquête en sociologie sur les pratiques musicales professionnelles, nous n'interrogerons à aucun moment la question de la mise en concurrence entre les personnes dans le milieu de la musique, mais plutôt les liens entre artistes. De plus, même si les musiciens ont dépassé le stade de la formation musicale, il s'agit bien d'un art *en train de se faire*. Les relations que nous étudions ne sont pas contraintes par des exigences communes liées à des conditions de vie comme pour une communauté de personnes (territoriales, linguistiques, économiques, etc.). Il s'agit de relations d'affinités musicales libres entre des pratiques personnelles qui ne se retrouvent dans aucune salle ou quartier de la ville. Le concept de représentativité, fortement centralisateur, est difficile à soutenir dans ce cas, car qu'est-ce qui est représentatif dans le réseau, par rapport à quoi ou à qui ? La principale caractéristique du réseau est sa fluidité et son extensibilité grâce à des points de communication. La portion du réseau choisi peut être très étalée ou, à l'inverse, concentrée à l'interne dans une seule et même ville. La densité d'un réseau dépend du fait que tout le monde se connaît ou non. Il est même possible qu'une personne ne sache pas à quel réseau elle appartient tant il n'existe pas de structure préétablie. Le « réseau » ne se substitue pas à la « communauté », ces notions n'ont tout simplement pas les mêmes caractéristiques.

Au sein d'une communauté, les personnes ont toutes un fort sentiment d'appartenance à son égard. Les membres sont en complémentarité les uns envers les autres. De plus, nous ne choisissons pas les membres de sa communauté. Le réseau est,

52 Les principales références en sociologie concernant l'étude des réseaux sont les suivantes :

Pierre Mercklé. *Sociologie des réseaux sociaux*. Paris : La Découverte, 2016 (1994).

Degenne, Alain, Michel Forsé. *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*. Paris : Armand Colin, 2004.

Lazega, Emmanuel. *Réseaux sociaux et structures relationnelles*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.

Wasserman, Stanley, et Katherine Faust. *Social Network Analysis. Methods and Applications*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

Burt, Ronald S. *Structural Holes. The Social Structure of Competition*. Cambridge : Harvard University Press, 1992.

Granovetter, Mark S. « The Strength of Weak Ties ». *American Journal of Sociology* 78 (1973) : 1360-1380.

Barnes, John A. « Class and Committees in a norwegian Island Parish ». *Human Relations*, 7 (1954) : 39-58.

quant à lui, basé sur des contacts de personne à personne. Le seul point central existant assurément est l'*ego*, la personne. Chaque personne est potentiellement un « centre mobile » et un « lieu de contact » à elle seule. Un groupe plus marginal peut, de cette manière, être relié à un musicien reconnu car les filiations ne sont pas forcément linéaires, elles peuvent s'entrecroiser et se superposer. Dans un réseau, nous choisissons les premières personnes selon nos intérêts propres. En revanche, puisque nous sommes liés à quelqu'un qui a d'autres liens ou intérêts que nous, nous ne pouvons décider quelles personnes se brancheront par la suite sur le réseau. Ainsi, le réseau *semble* fonctionner de manière acéphale car les prises de décision ont l'apparence de l'autonomie pour chacun de ses membres. La question de l'autorité se pose alors afin de déterminer une direction d'ensemble.

Une personne est un « passeur » entre deux autres personnes mais également entre les nombreuses ramifications et points d'attache qui viennent s'ajouter au réseau : salles de concert, collectifs, labels de disques, etc. Parce que le réseau est par définition interconnecté, il comprend également des objets matériels ou virtuels qui nous permettent de trouver une information et de remonter dans les filiations : prospectus, revue, site internet, etc. La notion de « réseau » sert principalement à spécifier une structure sous-jacente très large, sans début ni fin, qui se meut au gré des déplacements des choses qui l'habitent. Elle n'a pas véritablement de direction ou pourrait-on dire, elle est *multi-directionnelle*. Il faut tâcher, à chaque fois, de trouver le point de contact, le passage de l'une à l'autre. Il faut également prendre en compte les étapes déjà traversées pour comprendre la position actuelle d'une personne ou d'une chose afin de restituer son cheminement, son maintien ou sa disparition au sein du réseau auquel elle participe. L'acteur est donc considéré du point de vue de sa capacité à agir dans un ensemble non encore constitué, mais à découvrir. De cette manière, le réseau apparaît progressivement. Il devient possible d'interroger la multiplicité des approches, la diversité des techniques et les processus d'individuation à l'œuvre dans les pratiques improvisées en électronique.

## **2.3. Enquête de terrain chez les musiciens étudiés**

### *2.3.1. Protocole d'enquête (enquête principale)*

#### A. Principal informateur

Pour remonter la filière d'un réseau, l'enquête doit s'attacher à trouver les « bonnes » personnes pour pouvoir démarrer et déterminer un terrain physique. Le début de l'enquête a bénéficié de la présence d'un informateur particulier, François Couture. La rencontre a eu lieu par l'intermédiaire de Christian Turcotte, étudiant dans le séminaire de Sylvain Caron et de Caroline Traube, au trimestre d'automne 2013 (Colloquium d'études supérieures I). Turcotte et Couture ont un lien de parenté. Ce

dernier pratique divers métiers dans le domaine musical depuis plus d'une vingtaine d'années. Il est principalement chroniqueur musical et conseiller artistique au FIMAV. Couture possède un site internet intitulé « Monsieur Délire »<sup>53</sup> où il tient un journal d'écoute quasi quotidien au sujet de ses découvertes musicales venant d'Amérique du Nord ou d'Europe. Depuis 2009, il a recensé 1786<sup>54</sup> disques avec un commentaire pour chaque. Depuis le milieu des années 1990, Couture anime également deux émissions de radio intitulées *Délire musical* et *Délire actuel*. *Délire musical* est une émission présentant des extraits sonores éclectiques (rock, pop, expérimental, etc.). *Délire Actuel* se consacre exclusivement au courant de la musique actuelle. Les deux émissions sont diffusées à la suite l'une de l'autre, le mardi à 19h et 20h, sur les ondes et sur internet.

Nous avons pris rendez-vous avec François Couture, le 16 novembre 2013, pour un entretien d'une heure. En tant que chroniqueur, Couture connaît très bien le milieu musical québécois. Avec lui, il a été possible d'établir une première liste de noms de personnes œuvrant dans les musiques improvisées en électronique à Montréal et au Québec. Cette liste est venue confirmer la récurrence de certains noms présents dans la liste *Avant Montréal*. La première personne immédiatement évoquée fut Nicolas Bernier. Ensuite, Couture cita les noms de 18 autres artistes plus ou moins connus : Joane Héту, Diane Labrosse, Jean-François Denis, Erick d'Orion, Philippe Aubert-Gauthier, Vincent Bergeron<sup>55</sup>, Jean-François Laporte, Benjamin Thigpen, Martin Tétreault, Bernard Falaise, Christian Callon, Tim Hecker, Mario Gauthier, Hélène Prévost, Louis Dufort, Doug Van Nort, Alexandre St-Onge, Emilie Mouchous. Couture nous a transmis les adresses électroniques de huit personnes qu'il avait en sa possession.

## B. Corpus de la recherche

### 1) Reconnaissance d'une approbation éthique par le CPER

Un certificat a été nécessaire pour débiter l'enquête au Canada et commencer à établir le corpus de la recherche. Le certificat a été délivré le 13 février 2014 par le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPER)<sup>56</sup>. Pour l'obtention du certificat, nous devons rédiger un formulaire d'information et de consentement à remettre à chacun des musiciens participants à l'enquête. Les participants ont tous été, dans un premier temps, sollicités par courriel. La recherche a ensuite été expliquée aux

53 Monsieur Délire. (2016). Portail du journalisme et de l'activisme musical de François Couture. Repéré le 7 février 2016 à <http://blog.monsieurdelire.com/2009/05/here-we-go-cest-parti.html>. Il est impossible de connaître le nombre d'auditeurs ou de visiteurs car le chiffre n'est indiqué nulle part sur le site.

54 Chiffre au 23 décembre 2015.

55 Vincent Bergeron est un des musiciens les plus énigmatiques en musique expérimentale au Québec. Il réalise individuellement des chansons ou poèmes chantés dans son *home studio* avec des effets audionumériques volontairement « amateurs ». C'est la personne citée dont l'œuvre excède le plus le cadre de l'improvisation électronique. Voir le commentaire réalisé par François Couture à son sujet : Monsieur Délire. (2016). Vincent Bergeron. Repéré le 22 août 2016 à <http://blog.monsieurdelire.com/search/label/Vincent%20Bergeron>.

56 Voir le certificat d'approbation éthique en annexe.

participants par écrit, accompagnée du formulaire, après que les personnes ont répondu au premier courriel. Le fait de donner le formulaire lors du deuxième contact a permis aux musiciens de prendre connaissance des exigences de la recherche avant la première rencontre physique.

## 2) Critères de constitution et caractéristiques de l'échantillon humain

Nous devons couvrir seul la totalité de la scène et toutes les connexions internes entre musiciens. Compte tenu de la diversité des pratiques et des techniques employées, il était indispensable d'établir plusieurs critères, cinq au minimum, pour la constitution d'un échantillon humain représentatif et diversifié. Nos goûts musicaux personnels ne sont pas intervenus dans la constitution du corpus. Pour cela, nous avons dû rechercher des contre-exemples au sein de la scène montréalaise en électronique pour mieux faire ressortir, lors des résultats, la spécificité des pratiques étudiées.

1. L'échantillon humain devait refléter la diversité des approches pratiques.
2. Il devait y avoir une composante numérique dans l'instrumentarium de chaque musicien.
3. Les musiciens devaient avoir un lien, même lointain, avec une institution.
4. Les personnes devaient être connues par d'autres musiciens montréalais. La notoriété internationale n'intervient pas comme critère.
5. La recherche n'incluait pas les relations interlinguistiques, les participants devaient être uniquement des musiciens improvisateurs francophones.

## 3) Méthodes de recrutement

Le recrutement des participants s'est effectué en fonction du nombre de fois qu'un nom était cité lors de l'entretien d'un précédent participant. Ensuite, si le nom revenait chez un autre participant, cela voulait dire que la personne était reconnue par ses pairs et qu'elle appartenait au même réseau de connaissance. Tous les musiciens se connaissent, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un autre membre du réseau. De cette manière, l'échantillon humain ne préexistait pas à l'enquête. En allant d'une personne à l'autre, nous avons ainsi réalisé un « jeu de piste » à travers la ville. Nous avons entamé le recrutement avec Nicolas Bernier, cité par François Couture. Caroline Traube nous conseilla également de le contacter et d'assister à son cours en auditeur libre car Bernier animait l'*Atelier de création numérique* pour le trimestre d'hiver 2014 en remplacement de Sylvain Pohnu. Ensuite, Bernier nous conseilla de rencontrer Hélène Prévost pour sa connaissance du milieu. La musicienne avait également été citée par Couture. Ces deux personnes ont été citées deux fois chacune comme étant des personnalités de la scène montréalaise.

La méthode de recrutement a également eu recours à un serveur informatique. La liste de diffusion électronique *Mus-electro* est administrée par le secteur des

musiques numériques à la Faculté de musique de l'UdeM. Elle réunit des professeurs, des chercheurs, des artistes ainsi que des étudiants. La liste permet aux personnes de faire passer des annonces au sujet des musiques électroniques quel que soit le thème. Nous nous sommes alors inscrit sur la liste de diffusion et nous avons rédigé une annonce. Les musiciens ayant répondu à l'annonce sont Dominic Thibault et Etienne Legast du duo Roche Ovale. Dans ce cas, ce sont les musiciens eux-mêmes qui se sont portés volontaires pour participer à l'enquête. Néanmoins, nous nous sommes assurés que les musiciens étaient connus des autres personnes afin d'éprouver les liens qui pouvaient les réunir entre elles.

### *2.3.2. Récolte des données*

#### 1) Méthode d'approche des participants

L'enquête s'est déroulée du 14 février au 28 juillet 2014. Nous avons rencontré six musiciens. La méthode d'approche et les modalités de la rencontre sont les mêmes pour tous. Celles-ci s'effectuent en deux temps dans deux contextes différents. Dans un premier temps, nous rencontrons le musicien dans un lieu public choisi par lui (en général, un café où il a ses habitudes). Le premier rendez-vous dure environ deux heures. Il a pour fonction d'établir un lien avec le musicien et de faire connaissance avec la personne. Le premier entretien vise essentiellement, pour nous, à dépasser le cadre strict de la méthode et, pour l'enquêté, qu'il se sente à l'aise. Il s'agit de montrer au musicien que nous maîtrisons notre étude et qu'il n'est pas nécessaire de reparler systématiquement de ses modalités. Pour les entretiens, nous ne recevions jamais chez nous. Nous nous déplaçons toujours vers le lieu de la rencontre fixé, quelle que soit la distance. Cette précaution revient à montrer que nous faisons l'effort d'aller vers la personne en se rendant dans un lieu connu d'elle et non l'inverse.

La deuxième rencontre, d'une durée de 2 heures également, se déroule dans le lieu privé, l'atelier du musicien. Le fait de se rendre chez le musicien permet de connaître son environnement de travail et d'entrer plus avant dans la partie « cachée » de la ville. Le lieu privé n'est pas seulement physique, il révèle également une partie de la personnalité du musicien dans l'endroit où il élabore son travail artistique. Il s'agit du véritable terrain d'enquête. Dans cet espace, le musicien est seul, à l'exception du duo Roche Ovale qui répète et enregistre chez l'un des deux partenaires. Il est le lieu où s'exprime au mieux la pratique musicale, l'improvisation exploratoire ou préparatoire, en dehors de la présence des spectateurs.

#### 2) Description des entretiens

L'entretien dure environ quatre heures avec chaque nouveau musicien. Le protocole d'enquête est le même pour tous les participants :

1. Au premier rendez-vous : nous procédons à un entretien semi-dirigé de deux heures. Au second rendez-vous, nous continuons l'entretien semi-dirigé pendant une heure avec des exemples filmés chez le musicien (dispositif électronique, logiciel, etc.).
2. Nous procédons à une expérience d'une heure, différente pour chaque musicien. Dans tous les cas, il s'agit d'éclaircir un point précis de la pratique abordé pendant les trois premières heures d'entretien et sur lequel nous souhaitons insister.
3. Nous filmons ensuite le musicien en train d'improviser.

Hélène Prévost : le 28 février 2014 au café Toi + Moi (244 av. Laurier Ouest),  
le 21 mars 2014 chez la musicienne.

Nicolas Bernier : le 10 février 2014 à l'UdeM (atelier de création numérique),  
le 20 février 2014 dans son bureau personnel à l'université.

Alexandre St-Onge : le 18 février 2014 au café des Entretiens (1577, av. Laurier Est),  
le 28 juillet 2014 chez le musicien.

Dominic Thibault : le 3 mars 2014 au café La Tazza (3922, rue Wellington, Verdun),  
le 11 avril 2014 chez le musicien.

Duo Roche Ovale : le 9 février 2014 au Pub Saint-Ciboire (1693, rue Saint-Denis),  
le 18 février 2014 chez Etienne Legast.

### 3) Entretiens semi-dirigés

Tous les entretiens sont semi-dirigés et suivent un protocole identique. Nous nous rendons au premier rendez-vous muni d'une « feuille de route » sur laquelle sont inscrit les thèmes que nous souhaitons aborder avec le musicien et les principales questions qui lui seront posées. Une fois les présentations accomplies jusqu'à la signature du formulaire d'information et de consentement, l'entretien est enregistré dans son intégralité. Puisque les musiciens ont reçu le formulaire avant la première rencontre, ils peuvent se rétracter à l'issue des deux premières heures au cas où ils ne souhaiteraient plus participer à l'enquête. Le fait d'enregistrer les entrevues nous permet également de faire notre autocritique en réécoutant la formulation des questions. Il existe une comparaison inhérente en anthropologie sociale à cause de la subjectivité de l'enquêteur car il vient d'un contexte différent. Nous devons donc éliminer au maximum notre subjectivité. En entretien, nous sommes en retrait pour laisser parler les musiciens. Nous ne souhaitons pas interrompre la parole par des demandes de précisions excessives qui peuvent casser la fluidité de son discours. L'entretien semi-dirigé permet probablement une expression plus libre laissant une place à l'improvisation parlée, les erreurs, les reprises, etc.

L'objectif de l'entretien est de faire ressortir les aspects cachés, les « coulisses » de la pratique personnelle et de rentrer le plus vite possible dans le vif du sujet en

obtenant des données pertinentes et intéressantes sur la relation aux phénomènes sonores vécue par le musicien lorsqu'il improvise avec des outils électroniques. Pour comprendre sur quelle base les questions ont été posées, il faut se référer aux trois grands axes de la problématique qui nous servent de points de repères au cours de l'entretien. Les axes deviennent des thèmes implicites. Ils suivent la problématique sans que celle-ci soit posée de manière frontale aux musiciens. Les thèmes sont les suivants : le choix parmi les nombreux outils électroniques existants et les possibilités sonores qu'ils offrent dans l'élaboration d'un idiome musical personnel ; la question de la corporéité lorsqu'un musicien improvise seul à l'aide d'outils sonores électroniques et lorsque deux musiciens interagissent entre eux au cours d'une improvisation ; la transmission collective des savoirs dans le domaine des pratiques improvisées avec des outils sonores électroniques. Nous reprenons les questions spécifiques et les hypothèses sur les lieux d'élaboration de la pratique (schéma n°1, page 198).

Il y a une possibilité d'adapter les questions pour permettre au musicien de mieux s'exprimer sur sa pratique. L'ordre des questions peut être changé en fonction du moment ou de la personne. D'autres questions plus spontanées peuvent être posées en fonction des réponses apportées. Durant l'entretien, nous inscrivons les points forts de la discussion sur la « feuille de route ». Cette feuille nous permet de suivre le cheminement étapes par étapes. Nous savons ainsi on l'on se situe dans le fil du discours par rapport aux principaux thèmes et aux questions centrales :

1. Quel a été votre apprentissage de la musique ?
2. Quelles sont les influences et les filiations reçues ?
3. Pouvez-vous décrire le dispositif électronique que vous utilisez ?
4. Pouvez-vous décrire votre démarche artistique ?
5. Quels liens entretenez-vous avec le monde des *hackers* ?
6. Quels sont vos relations avec la scène montréalaise ?

<b>Temporalités (ce qui se passe)</b>	<b>Espaces (où cela se passe)</b>
<p><i>Temps 1</i> : étape d'apprentissage individuel, passé du musicien.</p> <p>Comment s'opère la sélection et l'élaboration d'une pratique personnelle ?</p>	<p>Atelier</p>
<p><i>Temps 2</i> : étape de jeu solitaire ou collectif, présent de la performance.</p> <p>Que devient le performance ?</p>	<p>Atelier, scène</p>
<p><i>Temps 3</i> : étape de la trace enregistrée, devenir d'une pratique.</p> <p>Comment s'opère la transmission ?</p>	<p>Atelier, scène, studio</p>

Schéma n°1 : tableau récapitulatif des questions et des hypothèses sur le lieux de la pratique.

#### 4) Les expériences menées auprès des participants

Il s'agit d'insister sur un point précis que nous avons révélé en réécouter l'entretien précédent et en notant ce que nous souhaitons approfondir avec le musicien. Toutes les expériences sont décrites dans la transcription des entretiens des musiciens [chapitre 7] :

1. Pour Hélène Prévost, l'expérience a consisté à montrer par l'image la circulation du son au sein des différents outils utilisés.
2. Pour Nicolas Bernier, l'expérience a consisté à demander au musicien de réaliser un schéma explicitant son rapport à l'ensemble de la scène montréalaise.
3. Pour Alexandre St-Onge, l'expérience a consisté à faire visionner au musicien l'improvisation filmée qu'il venait de réaliser afin qu'il commente son jeu.
4. Pour Dominic Thibault, il s'agissait également de demander au musicien de visionner et de commenter une vidéo déjà réalisée où il improvise.
5. Pour le duo *Roche Ovale*, l'expérience a consisté à faire une séance d'écoute afin de mieux cerner la démarche des artistes et leurs influences.

#### 5) Les séquences improvisées filmées



Les séquences servent à mettre prioritairement en exergue la relation existant entre le musicien et son dispositif électronique, c'est-à-dire la question même de notre problématique. Elle servent également à illustrer par l'image le principe audiotactile, *la manière de toucher les sons*, en décrivant l'ensemble des procédés utilisés par les artistes et certaines de leur habitudes de jeu. Les séquences filmées où l'on voit les musiciens en situation d'improvisation sont différentes selon les personnes. Hélène Prévost a choisit de faire une démonstration à la suite de l'expérience. Nicolas Bernier a accepté de montrer une improvisation en duo qu'il avait déjà réalisé avec Martin Messier. Alexandre St-Onge a réalisé une démonstration pour l'occasion. Dominic Thibault a préféré montrer une ancienne vidéo où il improvise. Le duo Roche Ovale avait un projet en cours qu'il devait réaliser dans les mois à venir.

Nous insistons sur le fait qu'il s'agit de *démonstrations* dans lesquelles le processus de la pratique compte beaucoup plus que le résultat lui-même. Elles ont été généreusement réalisées ou données par les musiciens. L'improvisation n'est pas quelque chose de strictement spontanée et le moment d'improviser ne se commande pas. Cet avertissement est au cœur de la problématique concernant l'improvisation que nous étudions qui ne préexiste jamais au lieu et au temps de son expérience. Même lorsqu'elle ne présente guère d'intérêt sur le plan musical, elle se réalise toujours sur le moment. Pour cela, nous avons volontairement laissé en état les instants où les musiciens se cherchent pour rendre compte du caractère expérimental de la pratique. Pour ne pas obliger les musiciens à jouer à l'issue de l'entretien, le choix fut laissé à chacun d'entre eux. Les improvisations proposées ne sont donc pas les meilleures réalisées par les artistes au cours de leur vie, elles ne reflètent pas nécessairement leur œuvre, uniquement une situation d'improvisation présente compte tenu de la pratique quotidienne. Nous renvoyons le lecteur vers les discographies de chaque musicien pour qu'il puisse, s'il le souhaite, écouter des travaux plus aboutis.

Les improvisations filmées posent à nouveau la question de la légitimation des artistes. Il ne saurait être question de performances réalisées en studio professionnel avec le matériel adéquat et dans les meilleures conditions techniques. Pour cette raison, il ne s'agit en aucun cas d'enregistrements exploitables en dehors du cadre de la recherche, uniquement de documents de travail. Nous rappelons également que nous ne travaillons pas sur les productions elles-mêmes, l'œuvre finie, ni sur la reconnaissance des musiciens par une quelconque instance institutionnelle. Puisqu'il s'agit d'une recherche en anthropologie et en musicologie sur les pratiques expérimentales, les questions sociologiques concernant la réception de ces musiques par un public ont été volontairement évacuées. Nous analysons par ailleurs la manière dont les musiciens se reconnaissent entre eux et comment s'organise la légitimation de leur travail au sein du réseau.

## 2.4. Présentation des résultats et analyses

### 2.4.1. *Transcriptions des entretiens (chapitre 7)*

Les résultats sont divisés en deux chapitres : les monographies des musiciens (chapitre 7) ; les analyses réalisées à partir des monographies (chapitre 8). La présentation des résultats en deux parties insiste sur la nécessité méthodologique de devoir dissocier la parole du musicien et la nôtre, car celles-ci n'ont pas les mêmes finalités. Premièrement, la partie ethnographique concerne la récolte de données et les analyses pour chaque musicien (monographies). Deuxièmement, la partie ethnologique, plus synthétique, réunit les différents propos pour les mettre mutuellement en perspective (analyses). Il s'agit de trouver un équilibre entre notre parole et celle des musiciens afin qu'aucune des deux ne prenne le pas sur l'autre. La transcription des données verbales pour l'élaboration des monographies comprend déjà une part d'analyse. Cette part est bien séparée du reste dans le corps du texte des monographies.

La transcription s'effectue en quatre étapes : i) la relecture des notes prises lors de l'entretien (« feuille de route ») ; ii) l'écoute complète des entretiens et transcription en notes télégraphiques ; iii) la transcription complète des entretiens une fois l'enquête achevée dans sa totalité ; iv) la relecture par le musicien. La première transcription, en notes télégraphiques, a eut lieu entre le premier et le deuxième entretien pour chaque participant. Ainsi, nous avons pu reprendre l'entretien passé pour préparer la prochaine rencontre. En procédant à l'enregistrement audiovisuel des entretiens, nous constatons que les traces sont « ramassées » par des techniques de reproduction. Une fois retranscrite, ces traces permettent de donner un « panorama » par dissection des différents points abordés pendant l'entretien et des différentes phases qui constituent une action donnée en déclinant les sources d'inspiration, les outils employés, la démarche artistique et la transmission au sein du milieu musical de la ville. Cette méthode nous permet de retrouver par rétroversion la manière dont les musiciens procèdent. Durant les étapes i) et ii), il s'agit de revenir sur le processus de manière plus immédiate comme dans un retour « à chaud » et de reprendre par la suite les premiers résultats à des fins d'analyse plus concertée. Durant les étapes iii) et iv), il s'agit d'une analyse différée dans le temps permettant de revenir ultérieurement sur la transcription avec un regard différent.

La présentation des entretiens est structurée en quatre parties suivant les six questions posées. La première partie concerne l'apprentissage et les filiations. La seconde partie porte sur les différents outils électroniques utilisés. La troisième partie évoque la démarche improvisée des musiciens. Enfin, la quatrième partie traite de la relation entre le musicien et la scène montréalaise. La méthode de l'entretien semi-dirigé a prouvé que les musiciens pouvaient ainsi mieux décrire la relation intime qu'ils entretenaient avec leurs outils. Nous avons pu confirmer que leurs propos correspondent bien aux axes de la recherche. Le choix de montrer les entretiens dans

leur intégralité vise à éviter le relevé anecdotique des propos et tend à démontrer ce fait. En ne retenant que les propos susceptibles de servir les questions de recherche, il y a le risque de dénaturer les dires du musicien. Or, la problématique préexiste aux entretiens, elle ne découle pas d'eux. Celle-ci n'a pas été explicitement donnée aux musiciens pour ne pas orienter leurs réponses. A l'inverse, nous n'avons pas cherché à faire une transcription littérale des entretiens car nous n'effectuons pas une analyse de contenu comme cela se pratique en linguistique.

La présentation des entretiens dénote une intervention évidente de notre part. Les entretiens ne sont pas retranscrits dans l'ordre exact dans lequel il se sont déroulés. En effet, tout en respectant la parole des musiciens, nous avons procédé à une reconstruction temporelle de chaque entretien. Les titres des parties ont été trouvés ultérieurement afin de structurer l'ensemble des données. Pour cela, nous avons paraphrasé les propos d'ordre informatif tenus par les musiciens. La différence entre les paraphrases et les citations est clairement mise en évidence avec une différence de taille de police. Elles servent à mettre en exergue les moments les plus marquants de chaque entretien, l'expression orale du musicien. Les citations permettent d'illustrer la méthode d'entretien semi-dirigé : laisser la parole des musiciens s'exprimer. Dans le cas du duo Roche Ovale, les deux musiciens parlaient l'un après l'autre comme lors d'une discussion (David Martin ; D.M. ; Etienne Legast : E.L.).

En effet, les citations correspondent à une parole qui ne peut être paraphrasée au risque de perdre sa qualité intrinsèque, une parole improvisée en somme. Nous ne pouvions nous exprimer avec autant de liberté dans les analyses. Les citations énoncent quelquefois une opinion, un jugement personnel, une impression de la part du musicien. Les personnes sont en situation, elles parlent en un temps et en un lieu donnés. Cette parole est à la fois unique, circonstanciée, quelque fois anecdotique et donne du relief au discours. Elle doit donc susciter le respect car il y a la part de subjectivité des artistes. En validant la transcription, les musiciens expriment un droit de regard. Ainsi, ils ont pu rectifier certaines inexactitudes et réactualiser les propos à partir de janvier 2016 car les entretiens avaient eu lieu deux ans auparavant. Nous avons besoin de partir d'une parole confirmée pour pouvoir rédiger les analyses. Le lecteur a également besoin de savoir d'où nous parlons, mais ce sont les musiciens qui s'expriment en premier.

#### 2.4.2. *Analyse des expériences*

Les expériences sont différentes les unes des autres, il n'y a pas de comparaison entre elles. Chacune fait l'objet d'une analyse indépendante en confrontation avec les données verbales. Les expériences ont été filmées lorsque celles-ci présentaient un intérêt pour l'analyse des différentes réactions (gestes, attitudes, etc.). Pour Hélène Prévost, les gestes de la main consistaient à désigner comment le son circule à l'intérieur du dispositif électronique. Pour Nicolas Bernier, le schéma qu'il a réalisé a

été reproduit en accompagnement du texte. Il n'a donc pas été filmé. L'expérience d'écoute filmée avec le duo Roche Ovale a permis de montrer les réactions de surprise ou de désaccord entre les deux musiciens que seule l'utilisation de la caméra pouvait montrer. Pour Alexandre St-Onge et Dominic Thibault, l'expérience s'inspire de la méthode de Guido Lukoschek appliquée dans le film consacré au saxophoniste Wayne Shorter où des expériences d'écoutes sont menées avec les musiciens du quartet dans un temps différé<sup>57</sup>. Il a été demandé à chaque musicien : a) de faire part de sa pensée au cours de l'improvisation ; b) de donner son avis sur le résultat musical. Le musicien réalise ainsi une description et une pré-analyse de son propre travail.

### 2.4.3. *Analyses comparatives (chapitre 8)*

Le dernier chapitre concerne les analyses réalisées à partir des données récoltées. Le chapitre correspond à trois analyses reprenant chacune les trois axes de la problématique : étape de la préparation ; étape de la performance ; étape de la transmission. Contrairement à la transcription, les analyses n'ont pas été relues par les musiciens. Dans cette partie, nous discutons et critiquons quelquefois les propos des artistes. Cette précaution vaut particulièrement dans le cas d'une reconstruction de la part du musicien concernant sa pratique passée. Les analyses ont bénéficié d'une approche méthodologique comparatiste. Le contenu des entretiens permettait une telle approche car les questions étaient les mêmes pour tous les musiciens. Le comparatisme fonctionne dans le cas d'une mise en perspective des différents propos pour comprendre et faire ressortir un discours commun malgré les différences. Ainsi, la partie analytique tente de mettre en évidence les régularités ou singularités entre toutes les pratiques.

Le travail de transcription en plusieurs phases a permis de faire émerger les parties intermédiaires ou sous-parties à l'intérieur des analyses. Les analyses comprennent deux types de sources : les dires des musiciens et les informations recueillies de sources diverses (documentation, bibliographies, tierce personne, etc.). En s'appuyant sur les données verbales récoltées auprès des musiciens, l'analyse tente d'éviter l'écueil de la « sur-interprétation » de notre part. Nos propos viennent, premièrement, des observations faites sur le terrain ou pendant l'entretien et deuxièmement, des interprétations ultérieures. Pour la rédaction, nous avons procédé de la manière suivante : les pré-analyses effectuées paragraphe par paragraphe pendant la transcription, ont été reportées sous l'une des trois analyses à venir, suivant qu'il s'agissait du temps de la préparation, de la performance ou de la transmission. L'intégralité a ainsi été traitée exhaustivement pour ne laisser aucun propos en dehors de l'analyse. Les sous-parties permettent de raffiner les axes principaux et d'assouplir la structure générale du chapitre.

<sup>57</sup> Lukoschek, Guido, *Wayne Shorter, légende du jazz* (Film documentaire), Avindependents production, 2013. Avec le quartet de W. Shorter : Brian Blade, Danilo Pérez, John Patitucci.

# Chapitre 7

## Monographies des musiciens

### Sommaire

---

1. Hélène Prévost.....	205
1.1. Prolégomènes à la pratique artistique.....	205
1.2. Inventer son propre « instrument » électronique.....	207
1.3. L'improvisation comme technique de jeu.....	219
1.4. La scène montréalaise par Hélène Prévost.....	223
2. Nicolas Bernier.....	225
2.1. Du rock à l'électroacoustique : influences et filiations.....	225
2.2. Le rapport à l'outil numérique et la question de l'interface.....	229
2.3. Collaborations artistiques avec Martin Messier.....	231
2.4. La scène musicale à Montréal de 2000 à 2015 selon Bernier.....	237
3. Alexandre St-Onge.....	241
3.1. Influences et sources d'inspiration.....	241
3.2. Instrumentarium et dispositif électronique.....	245
3.3. La non-intentionalit�� de l'artiste par la méthode expérimentale...257	
3.4. Réseau international de personnes et de salles de concert.....	261
4. Dominic Thibault.....	263
4.1. Du punk rock à la musique acousmatique.....	263
4.2. « Jouer » le studio d'enregistrement.....	266
4.3. A la recherche du beau son.....	277
4.4. Montréal et la scène mondiale électronique selon Thibault.....	283
5. Duo Roche Ovale.....	285
5.1. Influences et sources d'inspiration de Roche Ovale.....	285
5.2. Toucher les sons : les outils électroniques et leur manipulation...293	
5.3. La recherche de la surprise en musique.....	307
5.4. Relation de Roche Ovale avec la scène montréalaise.....	312

---



## 1. Hélène Prévost

### 1.1. Prolégomènes à la pratique artistique<sup>1</sup>

Le parcours professionnel d'Hélène Prévost, en tant qu'artiste sonore et femme de radio, prouve un attachement aux métiers. Dès le premier entretien, Prévost déclare avoir une relation affective particulière avec les phénomènes sonores : « j'étais intéressée par le son, très jeune. J'ai cette curiosité ». Depuis les années 1960, Prévost a maintenu une pratique artistique en réalisant des prises de son, des montages, des mixages à partir de *field recording*<sup>2</sup> dans des domaines musicaux très variés : créations radiophoniques, musiques publicitaires, musiques de scène, musiques de film, documentaires, etc.<sup>3</sup>. Son intérêt pour les sonorités électroniques est également ancien car son curriculum vitæ précise qu'elle réalisa, en 1969, un stage de musique électroacoustique à l'université McGill et à la Faculté de musique de l'UdeM. Cependant, ce n'est qu'à partir de 2007 que Prévost se consacre exclusivement à l'art sonore. Les instruments « trafiqués », tels qu'elle les nomme, ont également été une constante dans son parcours<sup>4</sup>.

A partir de 1978, Hélène Prévost commença une carrière radiophonique en tant que réalisatrice et productrice d'émissions. Puis, de 1985 à 2004, des centaines d'heures de montages et de mixages ont été réalisées, « intégrés au travail radiophonique à partir d'éléments sonores originaux (voix, objets, instruments trafiqués, manipulations diverses) » [Prévost CV, 2016]. Les principales émissions furent : *Musique Actuelle* (1985-1995) et *Le Navire « Night »* (1995-2004)<sup>5</sup>. Durant toute cette période, Prévost établit une coordination entre le FIMAV et Radio-Canada en enregistrant un grand nombre de concerts. Prévost se souvient particulièrement d'un concert qui eut lieu le 19 mai 2001 au FIMAV avec le saxophoniste John Butcher, le clarinettiste Xavier Charles

1 Cette partie a été rédigée à partir du premier entretien, le 28 février 2014, et des documents fournis par Hélène Prévost (CV, biographie).

2 Les *field recording* : enregistrements sonores réalisés en extérieur.

3 Nous présentons les principales créations musicales de Prévost avant 2007 [CV de Prévost] :

1998-99 : *Montreal Metropolis*. Avec Claude Schryer.

1996 : *Autour d'une musique Portuaire*. Œuvre radiophonique construite autour de *Musique portuaire pour sirènes et cloches* de Claude Schryer.

1994 : *Faits d'hiver*. Création radiophonique.

1979-1982 : *Au-delà de l'histoire*. Trois films documentaires de Thérèse Patry. Télévision de Radio-Canada. *Les Iroquoiens, les Inuits, les Indiens de la côte Nord-Ouest*.

1981-1986 : musiques publicitaires.

1975-1977 : *Les Acadiens*. Opéra pop bilingue. Texte de Christiane Dubreuil.

1973 : *L'Île jaune*, musique du film de Jean Cousineau.

1970 : musique originale pour un spectacle de théâtre Nô. UQAM.

1969 : *T'es pas tannée Jeanne d'Arc ?* Le Grand Cirque ordinaire.

1960-1990 : création de nombreuses chansons (textes et musiques), interprétation.

1960-1966 : musiques de scène : *Les Saltimbanques*, *Le Mouvement contemporain* (André Brassard), le Théâtre d'Aujourd'hui.

4 Mario Gauthier précise en note que le groupe Sonde, basé à Montréal de 1975 à 1985, avait également pour habitude d'inventer ses propres instruments électroniques analogiques [Gauthier, 2011, 33].

5 Les archives écrites de l'émission ne commencent qu'en 1999 (15 août 1999). Voir le contexte montréalais [chapitre 6. 1.2.3.].

et le trompettiste Axel Dörner<sup>6</sup>. A ce propos, Prévost parle d'un « choc esthétique majeur » dans sa carrière d'auditrice et de musicienne. Elle évoque un autre concert au cours de la même édition du festival, le 21 mai 2001, avec Dörner (trompette, ordinateur), Sophie Agnel (piano préparé) et ErikM (platines)<sup>7</sup>.

Hélène Prévost dit que le John Butcher émettait des « fragments sonores empruntés à l'art électronique » avec son saxophone ténor. La façon de jouer d'Axel Dörner était proche de celle de Butcher. Ces musiciens appartiennent au courant de l'improvisation libre. Pour Prévost, ce concert a été une des « étapes cruciales dans le donner entendre, dans l'écoute, dans le geste et dans le temps d'improvisateur ». Ces expressions seront développées par la suite dans la monographie. Grâce à son métier de réalisatrice et de productrice, elle pouvait rencontrer ces musiciens et les faire parler sur leur pratique musicale. Après des années passées à la radio, Prévost dit avoir accumulé et traduit de multiples influences. Pour décrire sa culture musicale, elle utilise trois termes successifs, « codage, encodage, décodage ».

La chaîne culturelle de Radio Canada a été démantelée en 2004. Au même moment, Hélène Prévost dû arrêter son émission *Le Navire « Night »*. De 2004 à 2007, elle s'est alors associée pour un temps avec *Bande à part*, la radio satellite de Radio-Canada, dans laquelle elle continuait à réaliser, documenter et enregistrer des concerts. Le 20 juin 2007, elle coordonna le projet *Bande à part* avec le festival *Suoni per il popolo*<sup>8</sup>. Jusqu'à cette date là, Prévost suivit de près la création musicale au Québec. Puis, elle quitta définitivement le monde de la radio pour se consacrer exclusivement à la pratique artistique qui semblait enfouie chez Prévost jusqu'au jour où elle vînt à éclosion : « qu'est-ce que je porte et qui n'est pas entendu ? », se demanda-t-elle alors.

Après plusieurs années passées à la radio publique à titre de réalisatrice, je me suis rendu compte que les artistes, les pratiques qui m'intéressaient le plus, c'est ce qui m'intéressait moi personnellement...c'est la voix qui me parlait. Je comprenais ces musiques là. Et donc, j'ai décidé de m'investir dans ma propre pratique (...) et laisser une place à mon propre discours.

Hélène Prévost se souvient avoir eu une « curiosité » précoce pour le son. Cet intérêt, dit-elle, précède même l'apprentissage de la parole. Que ce fait soit avéré ou non, nous constatons, dans le discours de l'artiste, deux sources sonores distinctes : d'une part, les sons extérieurs perçus ; d'autre part, le son de la voix humaine. En cela, l'influence de la radio est essentielle pour comprendre le travail artistique de Prévost.

6 Concert diffusé le 23 décembre 2001 dans *Le Navire « Night »*.

7 Concert diffusé le 24 février 2002 dans *Le Navire « Night »*.

8 Nous reparlerons du festival *Suoni per il popolo* dans les monographies suivantes. Mario Gauthier décrit le *Suoni* de cette façon : « Le Festival per il Popolo, fondé par Mauro Pezzente (Godspeed You! Black Emperor) et Kiva Stimac, les propriétaires de la Casa del Popolo, est un festival de musique où se côtoient allègrement free jazz, musique électronique expérimentale, composition contemporaine, rock d'avant garde, arabe moderne, électro pop, rock pop, psychédélique, musique actuelle, musique à racine folk, etc. Il se déroule en juin à la Sala Rossa, une salle située sur la rue St-Laurent, à Montréal, juste en face de la Casa ». [Gauthier, 2001, 12].



Dans un premier temps, l'artiste a contribué à faire connaître la musique actuelle sur les ondes en étant elle-même une voix familière et reconnaissable de la radio. La radiodiffusion permet de porter la voix à travers l'espace sans savoir d'où elle vient précisément. Les auditeurs entendent alors une voix acousmatique<sup>9</sup>. Dans un deuxième temps, ces musiques, que Prévost affectionne et qu'elle comprend intimement pour les avoir écoutées pendant des années, l'ont incitées à passer à l'acte et à devenir elle-même artiste sonore, « c'est la voix qui me parlait » dit-elle. La « voix » est le fil directeur de la pratique de Prévost.

Le moment de la prise de décision correspond à un changement de direction dans le parcours professionnel de Prévost : placer et poser sa voix par rapport à soi et dans le concert des autres voix. Dans sa pratique, Hélène Prévost ne chante pas. Ce n'est donc pas la voix humaine qu'elle recherche, mais plutôt l'intériorisation des multiples sources sonores qui appellent à un développement extérieur et ultérieur. Nous ne cherchons pas à remonter vers le point zéro d'une œuvre musicale, car rien ne permet d'affirmer avec certitude quel a pu être l'élément déclencheur. L'objectif n'est pas non plus de restituer un *chant intérieur*, auquel cas la recherche risquerait de se confondre avec l'illusion de retrouver l'original perdu ou la source d'inspiration universelle. Il s'agit simplement de prendre en considération les propos de l'artiste tels qu'elle les énonce et essayer d'en proposer une interprétation.

## 1.2. Inventer son propre « instrument » électronique

### 1.2.1. Description du dispositif électronique

Pour résumer sa démarche artistique, Hélène Prévost dit de façon synthétique : « L'amplification a d'abord été l'objet de ma réflexion et de mon travail » [28 février 2014]. Durant toutes les années radiophoniques, le microphone dans lequel elle parlait était son principal instrument. En quittant l'univers de la radio, Prévost n'avait plus d'instrument personnel ou attitré. Bien qu'elle eût étudié à la Faculté de musique avec une licence en composition la même année que son stage en électroacoustique (1969), Prévost ne souhaita pas refaire ce qu'elle avait déjà fait dans ce domaine. Elle ressentit la nécessité d'inventer un « instrument » qui lui soit propre. Elle évoque deux moments importants dans sa vie d'artiste sonore : celui où elle passa du monde de la radio à celui de la pratique artistique ; et celui où l'idée directrice de son œuvre, lui est venue.

En quittant la radio, j'ai pris conscience que je n'avais pas d'instrument. J'ai décidé de me construire un instrument. Et il n'était pas question pour moi de revenir en arrière, à une pratique instrumentale traditionnelle. J'ai fait de la guitare, du piano...mais non, je n'avais pas d'instrument et je ne voulais pas travailler exclusivement en informatique. Je

<sup>9</sup> *Acousmatique* vient du grec *akousma* « ce qu'on entend ». Le terme se décline en *acousmate* (vers 1730) ce qui signifie « bruit imaginaire », et en *acousmatique* (Encyclopédie de 1751). Puis, le mot « acousmatique » a été employé comme adjectif (1811) pour qualifier un son entendu sans que l'on puisse en voir la cause. Le terme fut employé par Pythagore qui enseignait derrière un rideau. Ses disciples ne pouvaient que l'entendre.

cherchais un générateur de flux et c'est l'électricité qui a été ma réponse. Et j'ai commencé à travailler avec des appareils radios en fait. Ça semblait évident, mais moi je n'ai pas fait le lien avec la radio (contenu parlé, musique, découpage, forme, etc.), absolument pas. Je l'ai pris comme un objet qui me fournissait une source continue : on branche ou on met des piles, puis on s'installe entre deux stations et il y a un flux et des interférences. Je branchais quatre, cinq, six radios dans ma console de mixage, puis j'égalisais. J'ai commencé à m'intéresser aux qualités des petits speakers et de fil en aiguille, suite à une résidence à Gatineau, à Daïmon<sup>10</sup>, il y a quatre ans, j'ai ramassé des radios et des speakers de diverses qualités et j'ai associé toutes sortes de sources aux haut-parleurs. Un jour, à la fin d'une présentation, j'ai débranché tous les modules de diffusion puis j'ai rebranché le tout à quatre, cinq paires d'écouteurs et j'ai laissé aller cet espèce de « babillage » dans la pièce. Je suis partie de ça pour explorer la diffusion. Et je travaille avec les écouteurs, comme diffuseurs autonomes, depuis 4 ans.

[28 février 2014] (fig.1).

Hélène Prévost a réalisé une installation sonore constituée d'une table et d'un mur. Le dispositif actuel comprend une table avec les différents outils électroniques utilisés et un mur qui se dresse devant elle sur lequel sont accrochées plusieurs paires d'écouteurs (fig. 3). Les outils électroniques les plus fréquemment utilisés sur la table sont les suivants : une console de mixage (fig. 2) ; deux pédales (*looper/sampler*) contenant des sources traitées à l'ordinateur, certaines à partir de *field recording* (fig. 4) ; un mini synthétiseur numérique, réduction d'un synthétiseur des années 1990 (fig. 4) ; un baladeur numérique rempli de fichiers sonores ; un lecteur CD pour CDs préparés ; une réverbération ; une pédale de distorsion pour guitare (fig. 5) ; un égalisateur de fréquence assignable à l'ensemble de la console (fig. 5) ; quatre amplificateurs d'écouteurs (fig. 5). Les deux pédales (*looper/sampler*) permettent un échantillonnage avec réinjection dans le jeu en temps réel<sup>11</sup>.

Le mur, la deuxième partie du dispositif, permet d'accrocher vingt paires d'écouteurs de différentes qualités qui émettent et diffusent chacun séparément. Certains écouteurs sont plus performants que d'autres. Le dispositif n'est pas stéréophonique car le son est diffusé de manière frontale, une sorte de mur du son au sens propre, qui se dresse face à la musicienne. Hélène Prévost ne contrôle pas chaque écouteur un par un. Elle dirige le son par « familles d'écouteurs », un regroupement de

10 Résidence à Gatineau au centre Daïmon en 2010/2011 [Prévost CV, 2016]. Daïmon est un centre de production basé à Gatineau (78, rue Hanson) regroupant des artistes en autogestion spécialisés dans les arts médiatiques. Daïmon fait partie du RCAAQ, le Regroupement des Centres d'Artistes Autogérés du Québec-Réseau Art Actuel, domicilié au 2, rue Sainte-Catherine Est, Espace 302. RCAAQ. (2016). Liens. Repéré le 25 août 2015 à <http://www.rcaaq.org/html/fr/liens.php>.

11 Définition de pédale *looper* : « En musique, une « loop » ou « boucle » en français, permet de répéter de façon illimitée une séquence musicale. Cette technique a tout d'abord été utilisée dans le rap et les musiques électroniques en mettant en boucle des samples (ou échantillonnages) de musique existantes ou spécialement créées. Pour créer des loops, plusieurs appareils ont donc été utilisés : magnétophone à bande, échantillonneurs, ordinateurs... jusqu'à la loop station (ou pédale loop ou encore looper) permettant de réaliser en direct et facilement des boucles avec n'importe quel instrument. (...). C'est une pédale spécialement dédiée à la création de boucles qui permet de superposer de nombreuses voix ». Pedale-loop. (2016). Repéré le 26 août 2016 à <http://www.pedale-loop.fr/>.

plusieurs paires, à l'aide d'un petit contrôleur qui commande aux quatre amplificateurs. Le dispositif s'enrichit par la présence de haut-parleurs de qualités diverses eux aussi. L'artiste contrôle également les haut-parleurs par groupe grâce à une deuxième console qui permet d'acheminer les sources sonores. Les haut-parleurs viennent alors équilibrer les paires d'écouteurs. Ainsi, les différentes sources sonores émises par Prévost peuvent être assignées aux écouteurs ou aux haut-parleurs.

Hélène Prévost travaille de manière « prospective », c'est-à-dire qu'elle fait des essais et des expérimentations en apprenant de ses erreurs. Le dispositif est donc en constante évolution. A l'origine, l'une des expérimentations consista à tester différentes possibilités de support pour les paires d'écouteurs avant d'opter définitivement pour une frontalité murale. Par exemple, la musicienne avait d'abord pensé à mettre les écouteurs sur une table ou à les accrocher à un portemanteau. Le résultat sonore n'était guère convaincant. En revanche, en plaçant les écouteurs sur un mur en carton ou sur un matériau rigide, ceux-ci provoquaient une résonance de la matière. De cet ensemble scénographique, un corpus sonore, dense et texturé, a commencé à émerger.

L'addition des écouteurs de mauvaise qualité ou de bonne qualité, crée une espèce de nuage. Le résultat, c'est qu'il n'y a plus de stéréophonie. Un objet apparaît dans l'espace et bouge, le mur. C'est comme si le mur des écouteurs, à un moment donné, semblait devenir vivant, dépendant des sources que j'envoie et du champ de fréquence de ces sources. [28 février 2014].

En 2013, Hélène Prévost a tenu une résidence au centre d'art médiatique Oboro, un centre qui accueille des pratiques artistiques liées aux techniques analogiques, numériques et mécaniques<sup>12</sup>. C'est à cette occasion, à l'espace atelier du centre, qu'elle a pu développer et approfondir l'idée de « mur sonore », d'après ses propres mots<sup>13</sup>. Le « babillage » qui emplissait la pièce prenait une dimension nouvelle grâce à la recherche des matériaux véhiculant les ondes sonores. L'artiste a, tout d'abord, commencé par travailler chez elle à partir de cette idée. Ensuite, au centre Oboro, elle a disposé et connecté la vingtaine d'écouteurs sur une surface plus dure, un mur en bois *Hardboard*, un panneau de fibre de bois à haute densité. Le panneau apportait une clarté sonore indéniable. Le son n'était ni absorbé par la surface, ni véritablement amplifié. Prévost a alors ajouté à l'ensemble, une dizaine de haut-parleurs de grande qualité, fournis par Oboro, et des haut-parleurs d'ordinateur qui émettaient de très bonnes basses fréquences. Par la suite, l'artiste a réalisé une version réduite de cette installation à Rimouski, le 1er mai 2014, lors d'un concert aux Rencontres de Musiques Spontanées organisé par l'organisme Tour de Bras<sup>14</sup>.

12 Oboro est situé au 4001, rue Berri, local 301. La résidence « PHON/13 » de Hélène Prévost eut lieu du 4 au 29 septembre 2013. Il y eut une performance et une discussion (« Performance/causerie ») le 28 novembre 2013, deux mois après la fin de la résidence [Plaquette de présentation et programmation du centre Oboro, de septembre à décembre 2013].

13 🎵 Voir un extrait de la performance illustrant le « mur sonore » [dossier Prévost, extrait n°1].

14 Tour de Bras est un organisme de création, de production et de diffusion dans le domaine des musiques improvisées à Rimouski. Rimouski est une ville située à 600 km environ au nord de Montréal. Tour de bras.

Comme nous l'avons dit, la « voix » a eu, et continue à avoir, un effet incitateur. Elles semblent intimer un ordre à l'artiste : « il y a toujours quelque chose qui vient vers moi et qui me dit : continue », ajoute-t-elle. Cependant, l'engagement corporel revient à la personne et à sa détermination : vouloir continuer dans une certaine direction. L'amplification permet de faire entendre ce que l'artiste porte en elle, ce qui n'est pas audible de l'extérieur. Pour cela, Prévost devait trouver un instrument capable de répondre à ce besoin en faisant exister dans la réalité un objet musical qui n'existe pas dans la réalité et qu'aucun instrument connu ne semble pouvoir émettre. La question de l'outillage intervint sous la forme d'un appareil de diffusion et de retransmission. Au début de sa pratique musicale, Hélène Prévost utilisa des postes de radios et des écouteurs. Inconsciemment, elle reprenait les outils dont elle s'était servie dans son précédent travail ou qui évoquait son ancienne affectation.

En choisissant comme instrument de musique un dispositif électronique avec une installation sonore, Hélène Prévost dit avoir cherché un moyen de générer électriquement un flux sonore, à la fois tendu et omniprésent à partir duquel peut se construire une improvisation. Le « flux » en question est métaphoriquement substituable à la musique qu'un musicien a constamment en tête, celle qu'il aimerait faire et entendre ou, comme le rapporte Chantal Laplante, elle-même musicienne, à propos de la musique de Prévost, les « fritures d'une certaine syntonisation » et « les bribes d'une conversation lointaine » [Laplante, 2015, 90]. Le flux charrie toutes les musiques entendues pendant la période de formation à l'intérieur d'une *mémoire sonore*, artificiellement reconstruite par la pratique, encore entretenue par l'écoute des enregistrements. Nous retrouvons le principe audiotactile lorsqu'il s'agit de façonner son propre jeu en s'aidant des enregistrements sonores.

Hélène Prévost n'est évidemment pas l'unique improvisatrice à émettre l'idée d'un chant intérieur, résolument inaudible, que seul le jeu peut parvenir à faire entendre aux autres. Nous pouvons citer, par exemple, le percussionniste Lê Quan Ninh qui exprime sensiblement la même idée : « Le silence est toujours actif, c'est-à-dire qu'il est un flux, un chant intérieur. (...). Il me semble que jouer c'est faire apparaître des fragments de ce bruit du monde. [2001] » [Quan Ninh, 2003, 55]. La musicienne cherche à chanter électroniquement ce qu'elle entend, le principe-moteur étant celui de l'invention. Dans le cas de Prévost, quelque chose semble préexister au geste. La musicienne elle-même a du mal à dire exactement de quoi il s'agit car ce « flux » est à la fois antérieur et contemporain à sa pratique. La musique de Prévost est à l'image de son *instrument*, celle d'une idée pressentie et matérialisée. Le flux se divise entre ce que l'artiste entend dans son for intérieur et ce qu'elle parvient à faire avec les techniques employées.

---

(2016). Repéré le 26 août 2016 à <http://tourdebras.com/rencontres-de-musiques-spontanees/>.

Fig. 1 : installation sonore avec la table et le mur d'écouteurs  
[Source : <https://vimeo.com/72668917>].





Fig. 2 : le dispositif électronique avec la table de mixage au centre.

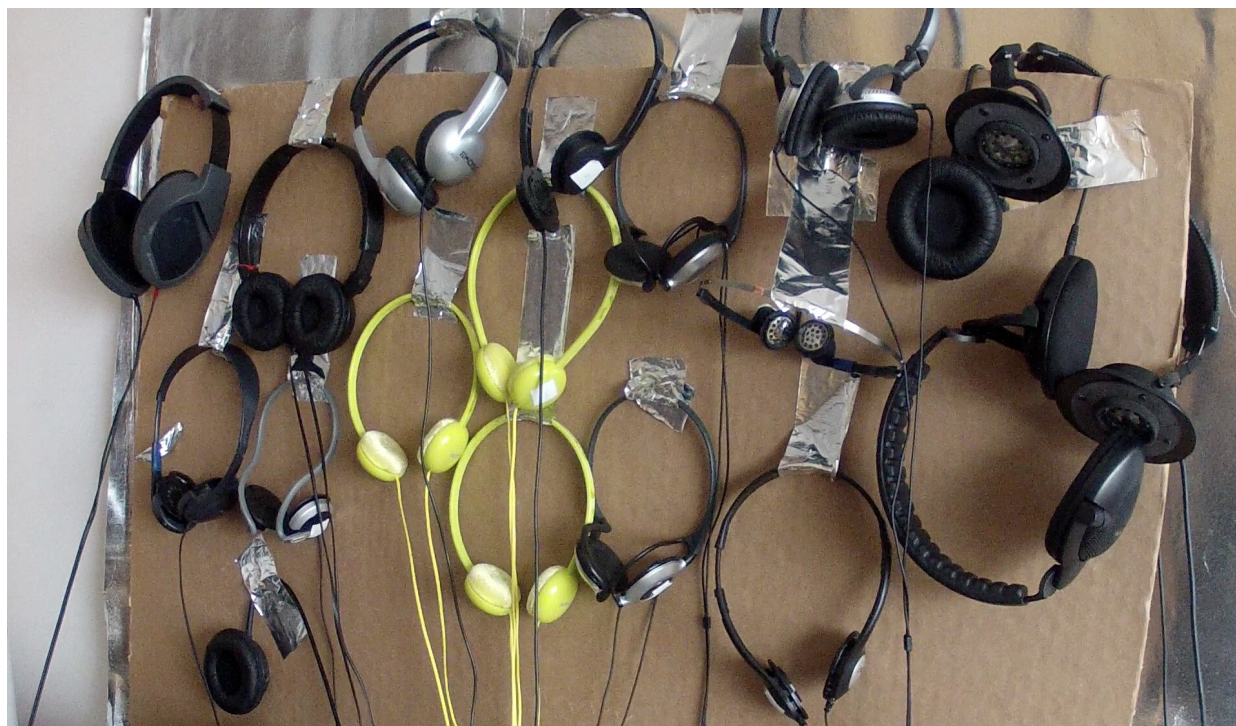


Fig. 3 : mur en carton avec les paires d'écouteurs accroch es.





Fig. 4 : haut : pédale (*field recording*) ; bas : mini-synthétiseur numérique.



Fig. 5 : de gauche à droite : haut : pédale de distorsion ; bas :  galisateur de fréquence, quatre amplificateurs avec le contrôleur posé sur l'un d'eux.



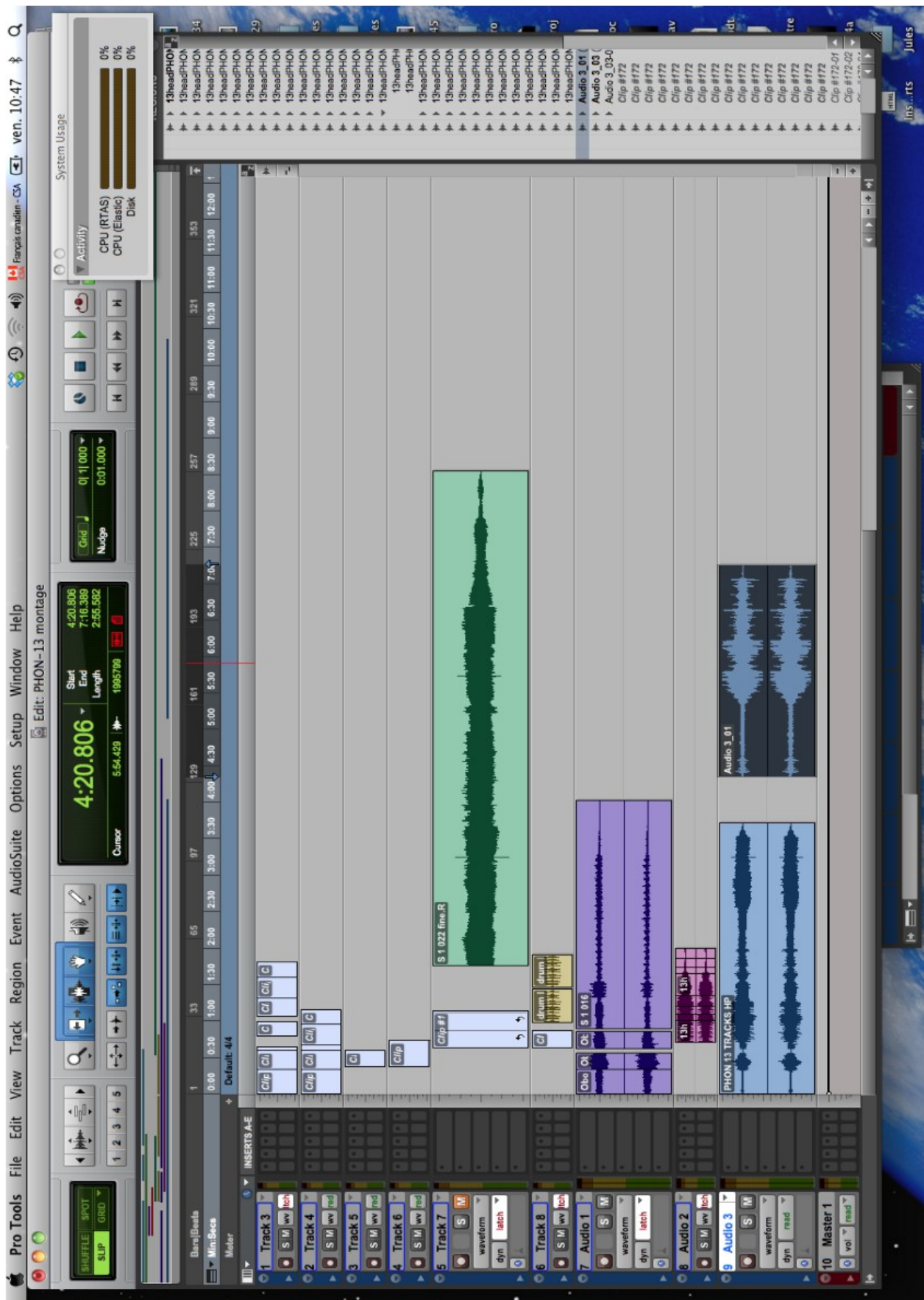


Fig. 6 : exemple du travail de montage en postproduction avec le logiciel Pro Tools. Chaque tranche colorée correspond à un enregistrement réalisé au centre Oboro.



1.2.2. *Mémoire sonore et field recordings*

Les termes de « recyclage » et de « compostage » sont importants pour comprendre la pratique artistique d'Hélène Prévost. L'artiste enregistre des sons en extérieur suivant la pratique du *field recording*, mais également à partir de ses propres concerts et de ses essais en atelier. Ensuite, les sources sonores sont retravaill  es dans l'atelier à l'aide du logiciel Pro Tools (fig. 6). Puis, Prévost grave les sons sur un cd ou les télécharge sur un baladeur numérique. Elle décrit l'outil de la manière suivante : « la petite mémoire portative que l'on transporte dans les Ipod. Les musiques jouent avec l'ambivalence entre le son live et l'enregistrement » [21 mars 2014]. La recherche en amont consiste donc à engranger des sources pr  par  es, tandis que l'élaboration d'un canevas de diffusion avec l'installation du dispositif et la scénographie sonore se font en aval. L'utilisation de Pro Tools n'est pas pour la musicienne un travail en multipiste systématique. Prévost ne considère pas cela comme de la composition. L'ordinateur est uniquement un outil intermédiaire ou de passage. En revanche, son premier disque à *la plage* est un travail principalement élaboré sur l'ordinateur<sup>15</sup>. La gravure, quant à elle, lui sert à documenter son propre travail artistique.

Les sources pr  enregistr  es sont un problème en improvisation. En effet, il est moins évident de jouer avec des sources « fig  es », d  termin  es à l'avance, parce que l'on ne sait jamais combien de temps va durer une improvisation. Lorsqu'elle joue en duo, Hélène Prévost se sent plus limit  e à cause, dit-elle, des « sources ferm  es » que représente les fichiers préenregistrés. Or, la réactivité est importante dans une relation musicale improvis  e. Prévost a plusieurs fois essayé de résoudre ce problème. Elle explique alors les manipulations qu'elle doit exercer sur la matière sonore pr  enregistr  e afin que celle-ci se prête mieux aux exigences de l'improvisation.

J'ai voulu sortir de cette contrainte des fichiers un peu fermés, figés, parce que quand je travaille avec quelqu'un d'autre, (mon installation/instrument manquant de souplesse) c'est comme si je voulais imposer une trajectoire, ce qui n'était pas mon intention. Alors j'essaye de travailler avec le plus de mobilité possible en préparant les sources en conséquence, soit des choses que je sais que je peux mettre en boucle ou des sources où il n'y a pas trop d'intervention dans le son. (...). Le son pur a une réalité, je peux le manipuler de manière informatique en l'étirant, en le compressant, en l'égalisant, en le fragmentant, en le granulant, pour aller chercher une autre matière à l'intérieur. Pour être capable de jouer avec ce son ou cette séquence, je dois retarder le plus possible le moment où je vais le re-figer, en jouant avec. Je dois essayer de garder une mobilité dans le choix des sources. Le fait que je travaille avec des diffuseurs re-complexifie l'instrument parce que l'instrument devient ce qui se passe dans la pièce, dans l'espace de diffusion, ce n'est plus seulement chaque source. [28 février 2014].

15 Hélène Prévost, *   la plage*, production Tour de Bras TDB90009cd, 2014. «    la plage » est un jeu de mot avec la plage audio d'une session d'enregistrement.

Dans le cas des techniques analogiques et numériques, le mouvement, le geste et le toucher prennent une dimension particulière. Prévost décrit alors le travail de la matière avec les mains, aussi vieux que l'humanité elle-même, concomitant à l'invention de l'outillage, à l'art de faire ou de fabriquer. La musicienne utilise alors un raccourci explicatif lui permettant de résumer l'ensemble des gestes qu'elle doit accomplir dans sa pratique personnelle en lien avec la transmission de pratiques ancestrales : « La notion de « technologie » se prête [d'une personne à l'autre], tout comme le savoir faire, le savoir être, la machine, l'outil. » [21 mars 2014]. Le plaisir est une dimension très importante à prendre en compte dans le fait de « toucher » la matière sonore par l'intermédiaire des outils électroniques.

Il est possible qu'à un moment donné, je veuille simplifier. Mais j'ai du plaisir à faire les gestes actuellement, c'est comme faire du pain. J'ai le plaisir à avoir les mains dedans puis de sentir qu'il y a une prise directe, par le contact avec les périphériques et la console. L'avantage avec les technologies que j'utilise, c'est que j'ai une prise directe. Je manipule des sources, je suis très près des sources, je suis en lien direct, je fais partie de la connectique. [21 mars 2014].

La mémoire sonore ainsi constituée au fil des ans prend effet par l'utilisation des *fields recordings* contenus dans la pédale, les cd préenregistrés et le baladeur numérique. Le « compostage » est un préalable au « recyclage » des différentes sources. C'est à partir de ce moment là que l'artiste commence à travailler réellement la matière sonore. Avec le logiciel Pro tools, Prévost procède par couches, superposées les unes aux autres. Elle utilise pas moins de six termes pour exprimer le traitement qu'elle fait subir aux sources préenregistrées en donnant forme à une première matière, puis en allant chercher *hypertextuellement* une deuxième forme à l'intérieur de celle-ci : « manipuler, étirer, compresser, égaliser, fragmenter, granuler ». On ne peut être plus explicite à propos du travail manuel de la matière sonore électronique. Parallèlement à la manipulation des sons, la musicienne explique à sa manière ce que pourrait représenter la part de polychronicité dans son travail, à savoir le traitement de sa propre mémoire sonores au moment même d'improviser.

L'inégale qualité des écouteurs compte beaucoup dans l'appréciation de l'œuvre. Cette disparité permet de générer un nuage sonore parasite, un faisceau de voix, donnant corps au mur des écouteurs qui vibre suivant l'intensité du volume. Dans la démonstration filmée que nous présentons, Prévost commence par installer un leitmotiv qui court du début jusqu'à la fin du morceau en même temps qu'elle explique la circulation du son à travers les différents outils. Le bruissement électronique peut tout aussi bien représenter la musique *révée*, la parole ou le plein-chant intérieur. Le terme « babillage » sous-entend la naissance d'une expression orale chez l'enfant ou, dans ce cas, d'une pratique musicale, ce qui semble être une préoccupation constante pour Prévost : savoir d'où cette expression tire son origine. A ce titre, le disque *A la plage* est à la fois un premier disque et le résultat d'une maturation artistique.

### 1.2.3. *Description d'une démonstration improvisée filmée*

#### a) *Présentation de la démonstration*


Hélène Prévost a choisi de faire une démonstration avec l'installation sonore décrite ci-dessus. La démonstration se découpe en deux temps. Premièrement, la musicienne a choisi de décrire le fonctionnement du dispositif électronique en accompagnant chacun de ses gestes par une explication verbale. Deuxièmement, elle se met à jouer dans la continuité de l'explication verbale. Prévost commence par sélectionner une source sonore à partir du mini-synthétiseur. Ensuite, elle explique et montre manuellement la circulation du son à travers les différents outils (console, égalisateur, amplificateurs, etc.) et la manière dont le son est diffusé par les écouteurs. Finalement, elle décide d'enregistrer à partir du logiciel Pro Tools, puis se met à improviser avec la source sélectionnée sans s'être arrêtée entre les deux actions, celle d'expliquer et celle de jouer. Prévost a donc enregistré l'improvisation dans son intégralité, à la sortie de la console, sans ses commentaires à elle<sup>16</sup>.

#### b) *Note au sujet de l'analyse filmique*

Nous avons réalisé un tournage dans le but de décrire une technique matérielle. Nous avons ensuite procédé à un montage en quatre plans pour l'explication décrite ci-dessus et l'improvisation consécutive. L'enjeu était de réussir à filmer un objet invisible du début jusqu'à la fin : la source sonore ou le « flux », d'après les propres termes de l'artiste. Le parti pris a été de filmer les gestes fonctionnels et les différentes sources de diffusion par des plans resserrés en s'aidant des commentaires d'Hélène Prévost. Lorsque les commentaires viennent à s'arrêter et que la musicienne ne fait que jouer, nous nous sommes repérés aux gestes non fonctionnels effectués par l'artiste<sup>17</sup>.

#### c) *Note au sujet de l'analyse musicale*

L'intégralité du morceau est tendue vers un événement sonore inattendu, produit par le dispositif électronique lui-même. Hélène Prévost a construit son morceau de façon semi-consciente sans savoir si elle obtiendrait ou non le petit événement sonore qui survient à la fin de l'improvisation. Le film a fait ressortir la construction du morceau en quatre étapes menant à cet événement et à sa résolution finale à travers les différents gestes (fig. 7 à 10).

16  Entendre la pièce [dossier Prévost, enregistrement n°1]. Pour un travail plus abouti de l'artiste, se référer au disque à la page.


17  Démonstration filmée [dossier Prévost, extrait n°2].



Fig. 7 : au départ, Hélène Prévost enregistre à partir de Pro Tools.

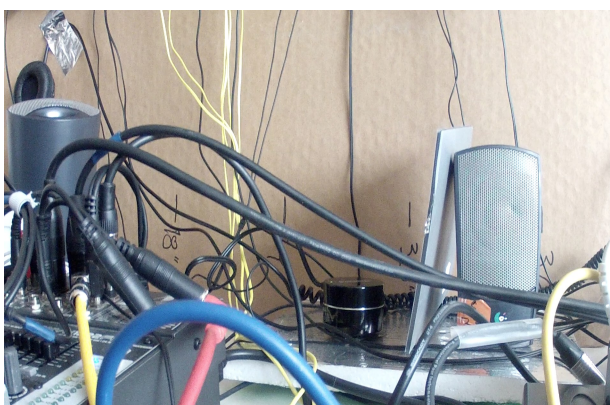


Fig. 8 : Le son est achemin e par les petits amplificateurs et diffus e par les haut-parleurs.

Fig. 9 : Prévost joue avec le dispositif.

Fig. 10 : un son survient sans que l'on sache d'où il est émit.

### 1.3. L'improvisation comme technique de jeu

#### 1.3.1. Les différents types d'écoute d'après Hélène Prévost

Dans son travail, Hélène Prévost improvise essentiellement. Elle définit cette pratique de la manière suivante : « L'improvisation, c'est le premier de tous les gestes. Musicalement en tout cas et peut-être pour apprendre à vivre aussi » [21 mars 2014]. Prévost pense qu'il y a une confusion entre ce que l'on a appris par le passé, la mémoire sonore, la musique que l'on a en soit et ce que l'on entend extérieurement : « Est-ce parce que je le sais ou parce que je l'entends ? Et puis moi, je pense que c'est parce que je l'ai toujours entendu » [21 mars 2014]. Pour illustrer son propos, Prévost évoque une performance filmée entre la percussionniste Evelyn Glennie et le guitariste Fred Frith<sup>18</sup>. Glennie est sourde depuis l'âge de 12 ans. Dans la vidéo, les deux musiciens jouent séparément, sans se voir, dans une usine désaffectée. La percussionniste est pieds nus pour pouvoir ressentir les vibrations au sol. Elle sait quand Frith a terminé de jouer car elle a l'oreille absolue à travers ses propres sensations corporelles. L'écoute dont il est question ici est à la fois intérieure et extérieure, les deux pouvant se confondre. De façon imagée, Prévost dit ne plus pouvoir distinguer clairement les différentes sources sonores tant son imaginaire sonore a brassé de multiples influences.

J'ai une formation en musique, je fréquente tous les répertoires aussi, j'aime aussi la musique acoustique, j'aime le quatuor à cordes, j'aime la voix et je me rends compte que, même si je ne le recherche pas, tout en moi cherche à faire un objet qui a un développement. Une structure cherche à s'imposer. Et lorsque je réécoute ce que j'ai fait, quand je l'entends après, je me dis...mais c'est pas ça que j'entendais en moi. Très souvent, les gens me disent que ce que je fais est minimal, que c'est doux, mais dans ma tête, dans mon écoute, quand je suis en train de jouer, j'entends plus fort que la réalité, je suis à 130 décibels [Prévost exagère sciemment]. Donc beaucoup plus fort que ce qui est perçu. Parfois même, je me suis retenue de faire certains gestes. [21 mars 2014].

Dans le cas d'une improvisation en duo, l'écoute de l' « autre », et de ce qui nous entoure, est indispensable pour construire une relation de partage avec lui. Cela ne veut pas dire que l'on doit réagir au moindre stimulus. Prévost est très claire à ce sujet : « Je peux écouter l'autre, mais je ne lui réponds pas nécessairement. On peut se retrouver sur des voix<sup>19</sup> tout à fait parallèles. Mais il y a une écoute qui peut être une écoute du corps » [21 mars 2014]. Par exemple, la percussionniste Evelyn Glennie n'appréhende pas l'improvisation comme un simple « question/réponse » ou une interaction permanente entre instrumentistes, chacun se renvoyant mutuellement la parole. Le

18 Thomas Riedelsheimer, *Touch the Sound : A Sound Journey with Evelyn Glennie*, 2004. Distribution : Piffil Medien GmbH. Avec Fred Frith. Keith Rowe, le guitariste de AMM, a également influencé Hélène Prévost dans son écoute, dit-elle.

19 Pendant sa relecture, Hélène Prévost a omis de relever la confusion entre « voie » et « voix » ou, au contraire, il est possible qu'elle ait fait exprès de la garder. Nous constatons à nouveau l'importance de la notion de « voix » dans son travail.

phénomène de « question/réponse » est certainement trop prévisible et systématique. Pour Hélène Prévost, il s'agit plutôt d'une nervosité de réaction que d'une véritable écoute. La musicienne évoque également « l'écoute de l'œil ».

Je suis toujours fascinée de voir comment se prennent les décisions, ce qui se passe dans la prise de décisions. Ah oui là, je fais ça d'abord, je ne sais pas trop dans quel ordre. Il y a plein de fichiers sonores qui sont ouverts dans la tête et puis vient un moment où la main s'en va vers un objet, c'est que quelque chose a été pré-entendu. Et puis à un moment donné, ça y est, je prends le risque, j'y vais. La tête scanne un peu, bouge, balaie l'espace par des micro-mouvements. L'œil écoute-t-il avant les oreilles ? Ce serait intéressant d'observer comment la tête bouge et éventuellement avec une interface, traduire le mouvement de la tête (...). La pensée est multiforme et par couche. Il y a une sensibilité, il y a les archives, les références, voir comme on discrimine. Il y a ces multiples décisions qui se prennent en même temps : le choix, l'esthétique, le goût, oser, l'audace, les références et comment y arriver. [21 mars 2014].

Pour Hélène Prévost, l'art de l'improvisation est avant tout un acte physique quelque soit les moyens que l'on utilise. Les mains et le corps sont reliés pour donner une gestualité à la musique que la musicienne nomme le « processus spectacle ». Cette expression personnelle représente les musiques de scène : le corps du musicien et la lutherie employée. La lutherie est plus ou moins estompée suivants les différents genres de la musique électronique. A ce sujet, Prévost émet une critique à l'endroit des concerts de musique électronique où les spectateurs voient uniquement un musicien sur scène derrière un écran d'ordinateur portable. Le processus de fabrication des sons et leur manipulation échappent alors entièrement aux spectateurs. De plus, il n'y a pas de vie dans un spectacle désincarné où l'homme se soumettrait à la machine. Or, pour Prévost, l'improvisation ne peut se passer de la présence physique, même avec des techniques audionumériques, y compris avec des sources préenregistrées : « la prise de risque fait partie, je crois, de l'improvisation, du *free improv* » [21 mars 2014]. Avec cette citation, Prévost fait explicitement référence à l'improvisation libre. L'écoute, indissociable de la pratique, reste une donnée physique pour l'artiste.

Mon parcours est inclusif : je pars du ruban magnétique pour en arriver au « cloud »<sup>20</sup>, au presque virtuel. (...). L'écoute, elle est physique. Moi, je peux témoigner qu'après des années d'écoute de musiques électroniques, la plupart du temps aux écouteurs, j'ai ressenti le trajet de l'électronique dans mon corps. Je me suis dit ça n'a pas de sens. Ça fait des centaines d'heures que le son rentre dans mon corps, par un réseau et ça s'en va où ? C'est comme si j'étais devenue hypersensible à l'atome, aux ions. Et quand je joue, j'ai le sentiment que je m'incorpore dans le réseau physique, je me sens en réseau et j'essaie de me laisser guider dans mon écoute vers et par ça. Je fais de la musique à mon corps défendant. [21 mars 2014].

20 *Cloud* : « l'informatique en nuage » ou l'« infonuagique » au Québec, est une délocalisation de l'infrastructure informatique [Définition du *National Institute of Standards and Technology* (NIST)].

L'imaginaire sonore d'une personne résulte d'un agglomérat d'influences musicales reçues. Le travail d'assimilation et le traitement des données s'effectuent sur de longues années. L'analogie avec l'informatique est sous-entendue par l'artiste lorsqu'elle dit que sa pensée fonctionne par couches multiples, les références et les archives étant entremêlées tels des fichiers à l'intérieur d'une mémoire numérique. Le vocabulaire technique permet à Hélène Prévost de réunir sa personne physique et les outils employés afin d'explicitier l'imaginaire sonore qui préexisterait au passage à l'acte et à sa mise en forme en un geste musical. Puisque l'exposition de Prévost à la musique actuelle, improvisée et électroniques, se mesure en « années d'écoute », il fallait donner un aboutissement à ce corpus sonore qui est un *ensemble de voix*<sup>21</sup>. Les « voix » en question n'ont rien de mystiques. Il s'agirait plutôt d'un *mal* dont l'artiste cherche à se guérir<sup>22</sup>, « c'est étonnant que je ne sois pas malade », dit-elle également. La solution consista à se représenter physiquement l'idée qu'elle avait en tête<sup>23</sup>.

### 1.3.2. *La question du temps dans l'improvisation selon Hélène Prévost*

Pour aborder la question du temps dans la pratique musicale improvisée, Hélène Prévost fait un détour en évoquant la condition économique des improvisateurs en général. Les improvisateurs vivent souvent mal de leur musique car celle-ci rencontre un public très restreint. Un tel art suppose que l'on soit, au minimum, passionné. Or, ce qui incite les improvisateurs à continuer dans cette voie est certainement le plaisir qu'ils retirent d'une telle expérience : vivre intensément des moments singuliers dans le cours de la musique. Pour reprendre le thème précédent, la physicalité de l'écoute, l'improvisation suppose un fort engagement, tout à la fois corporel et existentiel. Faire de la musique, dans ce cas, est indissociable de la manière de vivre afin d'éprouver des moments intéressants et enrichissants.

Ce n'est même plus une pratique, c'est une manière d'être, c'est comme on pense, comme on parle, on construit au fur et à mesure et au bout de trente secondes on vient de faire du sens (...). Les grands improvisateurs, en musique instrumentale, ça je l'ai vu en côtoyant des gens comme Fred Frith, John Butcher, Joëlle Léandre, dépassent tellement le geste. C'est aussi vrai en musique électronique ou mixte. Tout le répertoire est inclus, toute la pratique est incluse, ils arrivent à appréhender le temps non pas tellement de gauche à droite mais comme si ils y arrivaient par une autre porte. Et ils arrivent alors à nous donner un objet qui n'a plus de début ni de fin, dont on a plus besoin de connaître la chute. [28 février 2014].

21 Les mots en italique sont nos propres termes.

22 Le saxophoniste Steve Lacy émet une idée similaire : « comme Harry Edison l'a dit récemment : « nous étions comme des scientifiques à la recherche d'un traitement » ». Lacy, dans un encart intitulé *Notre enchantement*, parle du jazz, le « son de la surprise », comme d'un traitement médical [Lacy, 1992, 221].

23 Nous apportons une précision d'ordre cognitif. Du point de vue psycho-acoustique, Cécile Londeix a travaillé sur la représentation auditive de l'instrumentiste dans le cas d'un pianiste : « Pour que le chant s'intériorise, il faut d'abord que l'audition s'intériorise, c'est-à-dire que le musicien devienne capable d'une représentation ; autrement dit, qu'il devienne capable de faire exister un objet musical absent. » [Londeix, 2003, 17].

Contrairement à un système de « question/réponse », l'improvisation doit ménager des moments de pauses, de silence, mais également des instants où les spectateurs sentent qu'il se passe quelque chose de singulier, ce que Prévost, appelle un « espace-temps ». D'après elle, les improvisateurs les plus renommés arrivent quelque fois, lors des performances, à entrer dans cet espace-temps. Or, l'électronique permettrait, selon Prévost, d'accéder plus facilement à de tels moments tout en libérant le geste des contraintes physiques qui l'entravait dans une configuration acoustique.

Ce que ces musiciens m'ont amenée à écouter ou à entendre, c'est une autre façon d'appréhender le temps, et c'est peut-être plus facile d'y arriver par les outils électroniques qui assurent un flux : on commence quand ça commence et on finit quand ça finit. On arrive à sortir de la tradition instrumentale, du geste culturel instrumental. On peut interrompre le flux brutalement. J'entends que les musiques électroniques ont eu énormément d'influence sur le geste musical. (...). L'expérience perceptuelle, le « ici et maintenant », c'est comme si il y avait une appréhension de l'objet total à un moment donné alors qu'on est dans un déroulement. C'est là que, pour moi, l'influence de l'électronique et de l'électricité, des sources électriques, des sources dans le flux, qui assurent une continuité sans émotion, sans creux a eu un écho très fort sur la pratique instrumentale. (...). Parce qu'on est habitué à jouer avec le temps, l'a priori, le pendant et l'après, c'est beaucoup l'art de la transmission. Dans notre tête ou dans nos oreilles, on passe d'un objet qui n'est pas complet, et qui sera complet seulement quand il sera rendu, envoyé, transmis. Mais on est en train de le fabriquer cet objet ou d'essayer de gérer les paramètres : le temps, le contenu, la forme...et ce passage que j'identifie comme une intention, le résultat vers lequel je m'achemine. [28 février 2014].

Fig. 11 : performance de Hélène Prévost au centre Oboro  
[Source : image issue du film PHON/13\_H264].



#### 1.4. La scène montréalaise du point de vue d'Hélène Prévost

Hélène Prévost évoque le travail d'autres musiciens montréalais, quelquefois proches de sa pratique personnelle. Elle donne spontanément les noms de Monique Jean<sup>24</sup>, Chantal Laplante<sup>25</sup>. Prévost évoque ensuite le trio BOLD avec Nicolas Bernier<sup>26</sup>, Erick d'Orion et Alexis Bellavance. Prévost se sent esthétiquement proche de Alexandre St-Onge<sup>27</sup> ou de l'artiste Darsha Hewitt qui a co-dirigé un atelier au centre Oboro en février 2014<sup>28</sup>. Prévost mentionne également le nom de Sandeep Bhagwati<sup>29</sup>. Dans le paysage montréalais, Prévost s'intéresse également à ce qu'elle surnomme les « bidouilleurs », ceux qui détournent des circuits électroniques ou qui font du *circuit bending*, notamment le duo Minibloc. Son réseau s'étend également à des artistes numériques œuvrant en dehors de l'improvisation musicale tels Thomas McIntosh et Emmanuel Madan qui réalisent de grandes installations d'art sonore médiatique à Montréal. En revanche, Prévost avoue ne pas avoir réellement de lien avec la communauté anglophone de Montréal.

D'après elle, il faut distinguer deux types de structures à Montréal : les lieux institutionnels et les *lofts* ou lieux de concert plus confidentiels. Parmi les lieux institutionnels, la SAT est un « instrument gigantesque », dit-elle. Il s'agit d'un pôle d'attraction indispensable pour permettre aux pratiques numériques de se développer à Montréal car ce sont des projets coûteux et long à porter. Pourtant, le centre n'accueille pas réellement les pratiques improvisées. Parallèlement, le MUTEK permet aux musiciens d'avoir une large visibilité. Un grand festival comme MUTEK fait pleinement partie du paysage montréalais, mais il est possible de le trouver ailleurs et il concerne une musique moins expérimentale, contrairement à la programmation de ses débuts.

24 Nous rappelons que Monique Jean est une électroacousticienne faisant partie du quatuor Theresa Transistors. Elle a, par exemple, joué à Akousma, un festival qui existe depuis 2005 consacré aux musiques composées acousmatiques et aux installations sonores. Il est sous-titré : festival des musiques numériques immersives. Akousma. (2016). Repéré le 27 août à <http://www.akousma.ca/>.

25 Chantal Laplante est associée à *Hexagram*, un centre de recherche dans le domaine des arts médiatiques rattaché à l'UQAM. Quelques informations extraites de la biographie de Chantal Laplante: « Depuis 2011, elle est doctorante en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) afin d'approfondir sa réflexion autour de son concept de l'hyper-écoute et y explorer le genre nouveau de l'installation-concert. En 2014, elle présentait *Intra-muros*, une installation-concert déployée dans les trois salles du Cœur des Sciences. Dans ce lieu sonorisé par le concert (...) les visiteurs ont pu déambuler et explorer une multitude de points d'écoute et activement se glisser dans une expérience perceptuelle inusitée ». Site personnel de Chantal Laplante. (2016). Repéré le 26 août 2016 <http://www.chantalelaplante.ca/biographie/>.

26 Voir monographie de Nicolas Bernier [Chapitre 7. 2.].

27 Voir monographie de Alexandre St-Onge [Chapitre 7. 3.].

28 Darsha Hewitt est une artiste canadienne qui travaille avec l'électronique expérimentale, l'électronique radio et qui réalise des installations sonores. Son travail en tant qu'intervenante est proche du *fab lab*. L'atelier au centre Oboro s'intitule « Art médiatique, terminologie, enjeux et histoire actuelle 2 », les 5-6, 12-13, 18-19 février 2014. Les autres intervenants étaient Nathalie Bachand, Alexandre Burton, Julien Roy, Magali Babin, Alexandre Castonguay, Grégory Chatonsky, Peter Flemming, Manon Labrecque, Simon Laroche [Plaquette de présentation et programmation de Oboro de janvier à juin 2014].

29 Sandeep Bhagwati est un compositeur et professeur de musique vivant à Montréal. Il a collaboré à un concert le 14 juin 2014 à l'université McGill autour du thème de l'« improvisation et des systèmes informatiques » : *Improvising Machine Systems* avec Georges Lewis et Michael Young. Le concert se tenait dans le cadre du Suoni per il popolo. L'université McGill se situe au 845, rue Sherbrooke Ouest. Voir le texte d'accompagnement du concert en annexe.

Hélène Prévost évoque ensuite l'ambiance des lieux spécialisés dans les musiques expérimentales. De 2010 à 2013, s'est tenue une série de concert intitulée « 24 gauche », une petite galerie située au Nord du quartier Villeray à Montréal. Le dernier mercredi de chaque mois avait lieu un concert. Magali Babin, musicienne qui travaille avec l'analogie, et Patrice Coulon, enseignant à l'UQAM en informatique, organisaient ces événements. Il s'agissait d'un petit espace qui pouvait contenir une cinquantaine de personnes au maximum. Certains projets ont pu se faire entendre, notamment ceux d'Alexis Bellavance et d'Alexandre McSween. Prévost y a joué deux fois. Un autre lieu de la scène expérimentale montréalaise, La Brique, a été fermé au cours de l'année 2012. Il subsiste néanmoins quelques *lofts* comme Laplante<sup>30</sup>, anciennement A l'envers qui fut fermé par la police en 2012, « là, ça renaît de ses cendres », dit Prévost. Le 16 février 2014, par exemple, elle a assisté, en après midi, à un concert du clarinettiste Philippe Lauzier avec le platiniste Martin Trétault et Pierre Yves Martel à la viole de gambe et à l'électronique. Il existe également des lieux plus modestes comme le café Résonance ou le Cagibi<sup>31</sup>. La Café Résonance est apparu en 2013 dans le paysage musical montréalais, mais il s'agit surtout d'un lieu plus spécifiquement dédié à la musique acoustique.

Aujourd'hui un festival impromptu comme « Les Voisins » est un lieu où peuvent parfois se produire les musiciens expérimentaux en électronique. L'inconvénient est que l'on ne sait jamais combien de temps peut durer ce genre de festival. Hormis ces quelques festivals et lieux épars, il n'existe pas réellement de lieu central destiné aux musiques électroniques expérimentales. Hélène Prévost se pose la question de savoir où cela se tient dorénavant. Nul ne semble, parmi les musiciens montréalais, le savoir avec certitude. Pour Prévost, Montréal était auparavant « un lieu de contamination réciproque qui a accueilli à un moment donné beaucoup de gens qui venaient à Montréal parce que c'était ici que ça se passait » [28 février 2014]. Qu'en est-il aujourd'hui ? Actuellement, les lieux les plus significatifs à Montréal concernant l'« artisanat » musical dont parle Prévost, là où il est encore possible d'entendre des musiques expérimentales, sont, par exemple, le Suoni per il popolo et Eastern Bloc. Le Suoni per il Popolo est un festival qui a fortement contribué à enrichir la scène locale. Les bureaux du Suoni per il popolo jouxtent la Casa del popolo en face de la Sala Rosa<sup>32</sup>. Et depuis 2007, Eastern Bloc<sup>33</sup> est un lieu de production et de diffusion des musiques électroniques.

30 Laplante est situé au 185, av. Van Horn Ouest à côté de la voie ferrée.

31 Le café Résonance est situé au 5175 av. du Parc et le Cagibi, au 5490, bd. Saint-Laurent, tout deux dans le quartier du Mile-End.

32 La Sala Rosa est situé au 4871, boulevard Saint-Laurent.

33 Eastern Bloc est situé au 7240 rue Clark.

## 2. Nicolas Bernier

### 2.1. Du rock à la musique électroacoustique : influences et filiations

Nicolas Bernier commence par expliquer les raisons pour lesquelles il choisit de venir s'installer à Montréal. Issu d'un environnement familial qui n'entretenait aucun lien particulier avec le monde des arts, rien ne le destinait à entreprendre une carrière dans ce domaine. La rencontre avec la musique se fit par l'intermédiaire d'un instrument, la guitare. Puis, un intérêt grandissant se développa :

La journée où j'ai touché une guitare dans un cours de musique à l'école secondaire, là tout à coup, il y a vraiment eu un déclic qui a été automatique (...). Depuis ce temps, ça a été musique, musique, musique (...). Donc, depuis le secondaire, je jouais dans des groupes de musique rock (...). Mon entourage était assez *closed minded* (...) moi, tout de suite, je me suis intéressé au jazz, je me suis intéressé au new age, au folk, etc. [20 février 2014].

La musique n'était pas son unique centre d'intérêt. Dans les années 1990, Nicolas Bernier fit ses études à la Cité Collégiale à Ottawa en s'inscrivant dans le programme d'étude « Radiodiffusion ». Après avoir effectué une première année dans ce cursus, il s'inscrivit en publicité. De cette manière, il découvrit d'autres domaines d'application tels que le design graphique et le journalisme. Parallèlement à ses études, entre 1995 et 2002, il joua en autodidacte dans des groupes rock. Le réseautage par internet était une condition nécessaire à la survie des formations musicales qui ne dépendaient d'aucun autre circuit commercial. À partir de 1997, Bernier entreprit une carrière informatique en travaillant pour des sites internet. Celle-ci durera jusqu'en 2005. Ces deux activités, internet et la musique, marqueront durablement les années de formation et de jeunesse.

Au sein des premières formations musicales, Nicolas Bernier était attiré par le rock progressif et le metal progressif<sup>1</sup>. Il affectionnait particulièrement le groupe Primus, mais il ne cherchait pas pour autant à imiter le style de cette formation. Par la suite, il s'orienta vers le post-rock, du rock instrumental ambient<sup>2</sup>. Les groupes Godspeed You! Black Emperor ou Tortoise inspirèrent autant qu'ils influencèrent la musique de Bernier à ses débuts. Grâce à son travail, il put faire la promotion des ses propres groupes musicaux sur internet. Dès cette époque, Bernier précise avoir recherché les musiques qui le troublaient le plus, de celles qu'il ne comprenait pas à

1 Le Rock progressif est un genre de rock instrumental apparu à la fin des années 1960 (King Crimson, Jethro Tull, etc.). Le Métal progressif est un sous genre du heavy metal et du rock progressif apparu au milieu des années 1970. Pour une étude approfondie de ces mouvements, voir l'ouvrage de référence : Stump, Paul. *The Music's all that Matters. A History of Progressive Rock*. London : Quartet Books, 1997.

2 Ambient : musique électronique au accents « atmosphériques ». Brian Eno est l'artiste le plus connu d'ambient. Pour une étude approfondie des différents courants de la musique électronique : Chadabe, Joel. *Electric Sound : the past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 1997.

première écoute confirmant la curiosité de l'artiste pour les sonorités inconnues. À la fin des années 1990, il décide de partir de sa région natale francophone près d'Ottawa pour entamer une carrière professionnelle dans les domaines qu'il avait étudié.

Lors de son arrivée à Montréal en 1997, Nicolas Bernier fit la découverte d'un univers différent de celui dont il était issu. Montréal était une ville plus active sur le plan culturel que les autres agglomérations canadiennes. Bernier commença par intégrer l'équipe de la revue culturelle *Voir*. Il écrivit également dans des revues dites « alternatives » par rapport à la presse officielle, notamment *Kerozen*, et pour des sites de disques. En 1999, Bernier fonda le webzine *Sonar* ))) dans lequel il rédigeait des critiques de disques et réalisait des entretiens d'artistes. Pour cela, il utilisait alors le serveur informatique que lui prêtait le journal *Voir*. Entre 2011 et 2012, Bernier a encore rédigé quelques articles musicaux au sein d'un webzine intitulé *Goûte mes disques*. Celui-ci est encore visible sur internet<sup>3</sup>.

Lorsqu'il parle de ses premiers pas dans le domaine musical, Nicolas Bernier emploie immédiatement le terme « toucher » : « la journée où j'ai touché une guitare (...) ». Au contact de cet instrument, il dit avoir ressenti un « déclic » à la fois physique et intellectuel. Le terme « déclic » appartient au champ lexical des machines et traduit le moment précis où un mécanisme se met en marche. Le musicien semble utiliser le terme dans un sens courant, il ne se compare pas lui-même à une machine. Chez Bernier, le « déclic » détermine plutôt la prise de conscience d'un intérêt pour la musique et marque le début d'une pratique musicale soutenue avec un goût prononcé pour l'éclectisme. En plus du toucher, la proximité entre les quatre autres sens ne manque pas de surprendre lorsque l'on considère les noms des différents médias dans lesquels Bernier écrivit : *Sonar* ))) (l'ouïe), *Voir* (la vue), *Kerozen*<sup>4</sup> (l'odorat) et *Goûte mes disques* (le goût). Il faut considérer cette double activité, internet et la musique, comme une étape fondatrice pour comprendre la pratique de Bernier : une approche protéiforme de la musique. Les différentes activités ne se font pas « à côté », elles viennent étoffer sa pratique musicale.

La découverte du monde musical montréalais s'effectua en plusieurs étapes. Le fait de travailler dans le domaine culturel lui permit d'obtenir fréquemment des places de concerts. Il s'intéressa alors, en autodidacte, aux musiques contemporaines, électroniques et expérimentales ainsi qu'à la scène improvisée de la ville. Un événement important sollicita sa curiosité musicale. En se rendant dans une librairie commerciale, nullement spécialisée dans la musique, il dénicha par hasard le livre de Pierre Schaeffer, *le traité des objets musicaux*<sup>5</sup>. Bernier commença à le lire, sans réellement comprendre dans un premier temps, dit-il, la notion de « musique concrète ». Puis, en 1999, il assista à l'usine C à un concert de musique acousmatique intitulé « Haute-Tension » organisé par l'ACREQ<sup>6</sup>.

3 *Goûte mes disques*. (2016). Repéré le 26 août 2016 à <http://www.goutemesdisques.com/accueil/>.

4 *Kerozene* est également le titre d'un morceau du groupe *Big Black* appartenant à la mouvance punk rock ou noise rock. *Kerozen* apparaît dans le disque *Atomizer* [Homestead Records HMS043, 1986].

5 Schaeffer, Pierre. *Le traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1966.

6 L'Usine C est situé au 1345, av. Lalonde.

Un concert de musique dans le noir. Il n'y avait rien à voir. Ça a bouleversé complètement mes codes. C'était une série qui s'appelait...Electrochoc (...). On est ailleurs quand on entre dans la musique concrète (...) dans la musique de son, surtout lorsque l'on vient de l'instrumental, je ne comprenais rien. Comment font-ils pour travailler ? Comment font-ils leurs sons ? Comment trouvent-ils leurs sons ? Comment les assemblent-ils ? Comment se fait-il qu'il n'y ait pas d'instruments ? Comment peut-on considérer cela comme de la musique ? Est-ce de la musique ? Ça m'intrigue (...). Et toutes ces notions : l'objet sonore, l'écoute réduite. (...). Je fais de plus en plus d'improvisation au sein de mes groupes de post-rock, de plus en plus d'électronique, j'insère de plus en plus d'objets. Je découvre tranquillement la musique électroacoustique. [20 février 2014].

*Le traité des objets musicaux* est une rencontre musicale qui ne s'est pas faite par l'intermédiaire de l'ouïe mais par la lecture. Un livre fut donc le deuxième élément déclencheur qui l'amena à s'intéresser à la musique concrète. Certains éléments demeurent récurrents dans le discours du musicien : la curiosité, le hasard, la sollicitation des sens. Une telle approche de la musique ne nécessite pas de savoir la lire. Lorsqu'il évoque sa toute première rencontre avec la musique acousmatique, Nicolas Bernier ne vit rien car la salle était plongée dans le noir. Un « choc » esthétique, vint brouiller ses repères sensoriels et réveilla sa curiosité musicale qui mua alors vers les sonorités électroniques. L'obscurité de la salle ne laissait probablement rien présager de la musique qui allait avoir lieu. Le spectateur ne pouvait deviner de quelle manière les sons étaient fabriqués. La musique incita, par un effet attractif, Bernier à s'interroger sur les qualités d'un objet sonore. L'improvisation et l'électronique semblent avoir été deux champs musicaux qu'il découvrit à peu près au même moment.

Parallèlement à son travail professionnel, Nicolas Bernier décide de reprendre les études à l'UdeM. Il opère alors un retour réflexif sur son parcours musical. A l'époque, il ne possède ni de cégep<sup>7</sup>, ni aucune formation musicale formelle. Il est autodidacte et vient prioritairement du monde du travail. Il commence donc par prendre des cours du soir pour pouvoir accéder à la première année du baccalauréat<sup>8</sup>. Au départ, il demeure un étudiant libre et suit les cours qui concernent la musique contemporaine. Cependant, il ne savait pas qu'il existait un cours spécifiquement dédié à la musique électroacoustique à l'UdeM. En 2001, deux étudiants rencontrés par hasard lui indiquent l'existence de ce cours. Pour suivre le cours de musique électroacoustique, il n'était pas nécessaire d'avoir une connaissance accrue de la théorie musicale. Les cours de solfège n'étaient pas obligatoires. Tous ses efforts pour apprendre le solfège, dit-il, se sont révélés infructueux : « cela rentre par une oreille et ressort de l'autre ». Il travaille exclusivement à l'oreille. Son expérience dans les

7 Collège d'Enseignement Général et Professionnel. Le cégep est un établissement d'enseignement collégial pré-universitaire.

8 Le baccalauréat québécois correspond à un diplôme universitaire de premier cycle, l'équivalent de la licence dans l'enseignement supérieur français.

groupes de rock lui a permis d'acquérir une très bonne appréhension des hauteurs. La curiosité auditive se confirme encore, au fur et à mesure de sa découverte du monde académique.

J'étais très curieux. Les musiques les plus modernes étaient celles qui m'intéressaient le plus. Quand je me suis rendu compte que les cours d'électroacoustique existaient (...) quoi de mieux pour apprendre, comprendre cette musique là, à laquelle je ne comprenais rien mais que je souhaitais étudier ? Pourquoi ne pas faire cette musique ? Mon truc c'était de comprendre ce que je ne comprenais pas. [20 février 2014].

Parallèlement aux études, Nicolas Bernier fonde un organisme nommé Ekumen avec lequel il commence à produire ses propres disques. Il s'agissait, au départ, de son site web personnel. Ekumen est maintenant un organisme à la fois producteur et diffuseur, servant d'étiquette de disque. De cette manière, il souhaitait également parler de ses collègues musiciens qui n'avaient aucune vitrine et par conséquent, aucune façon de parler de leur travail. Le nom est tiré du journal de l'explorateur Jacques Cartier. Le terme désigne la surface habitable de la terre ou le fait d'habiter la terre. Par ce choix, Bernier exprimait un refus du « tout numérique, puis du tout technologique », alors très en vogue au début des années 2000, en faisant référence à l'élément tellurique. Il s'agit plus d'une intuition que d'une réelle réflexion de la part de Bernier concernant le choix de nommer l'organisme de cette manière.

En 2005, à la fin du baccalauréat, Nicolas Bernier inaugura une nouvelle étape dans son parcours professionnel en décidant de se consacrer uniquement à la pratique musicale. A ce moment là de l'entretien, Bernier précise que l'on ne décide pas de devenir « artiste » mais que l'on choisit de faire ce que l'on veut pour ne plus avoir à travailler dans un environnement professionnel ordinaire. Il continua ses études et réalisa les deux années de maîtrise à l'UdeM en électroacoustique sous la direction de Robert Normandeau, tout en continuant son travail de création personnelle. Le sujet de son mémoire de maîtrise portait sur la co-composition car Bernier était un habitué des collaborations artistiques depuis le début du baccalauréat. Ce sujet lui permettait également de briser le statut habituellement attribué à celui d'artiste numérique, prétendument seul face à son ordinateur.

Bien qu'il y ait des pôles comme le rock ou la musique acousmatique, le musicien ne se focalise pas sur un genre unique. Dans son parcours musical, nous pouvons citer des intérêts multiples : musique contemporaine, expérimentale ou musiques improvisées. Le musicien résume son parcours d'auditeur en une seule formule : « j'étais très curieux ». Vouloir comprendre ce que l'on ne comprend pas, cela incite à aller chercher à l'intérieur du fonctionnement d'une chose. Son parcours se caractérise par le passage d'un univers autodidacte à celui de l'académie et par une utilisation variée des différents médiums. Bernier se considère plutôt comme un compositeur praticien pour qui, l'éclectisme et l'approche multi-sensorielle réunis, restent les deux manières d'avancer dans le domaine musical.

## 2.2. Le rapport à l'outil numérique et la question de l'interface

Au début des années 2000, Nicolas Bernier dit ne pas avoir suivi la tendance générale qui prédominait dans le domaine électronique, à savoir la *laptop performance*, un concert avec un musicien seul derrière son ordinateur portable. Depuis la fin de la dernière décennie, la création sonore électronique semble s'être démarquée, d'après lui, de l'influence du « tout électronique ». L'approche est désormais plus acoustique. Tous les styles musicaux du passé sont désormais représentés et mélangés entre eux. Bernier, quant à lui, fait désormais l'inverse. Il travaille beaucoup plus sur la synthèse sonore qu'au début de sa carrière. Il opère donc, à sa manière, un discret retour à la *laptop performance*. De fait, il reste *a contrario* du modèle dominant du moment. Le revirement des dernières années, après s'être distancié de la mode électronique, vient, dit-il, de son habitude à travailler avec les ordinateurs. En effet, sa connaissance des outils informatiques lui permet de mieux appréhender l'épineuse question du numérique alors que sa pratique électronique était encore jeune au début des années 2000.

La question de travailler avec des logiciels libres ou non n'intéresse pas Nicolas Bernier. Il préfère une approche fonctionnelle du logiciel : « je veux que le logiciel fonctionne bien, puis qu'il ait une structure en arrière qui fait qu'il va vivre longtemps ». [20 février 2014]. De cette manière, il ne se sent près d'aucune tendance particulière. Si il a un besoin précis, il peut faire du *hacking* dans un esprit d'emprunt. Le domaine de la création sonore électronique est la plupart du temps dominé par « tendances », dit-il. Celles-ci prennent principalement un objet technique comme point de départ d'une nouvelle esthétique. La considération d'un objet unique engendre une pratique nouvelle, souvent limitée, pendant une courte période car les outils numériques changent ou se transforment rapidement, l'un succédant à l'autre. Par exemple, Bernier fait remarquer que, le moteur relié à un ordinateur fut un objet récurrent dans la création sonore numérique autour de l'année 2010.

Je ne sais pas si on va s'en sortir un jour, mais il y a tout le temps le truc qu'il faut utiliser là, à un moment donné, si on n'utilisait pas Max/MSP en composition, c'est comme si on était arriéré, après ça, si on n'utilisait pas Arduino<sup>9</sup>, c'est comme si on était arriéré, et puis là, si il y a pas de logiciel libre, c'est comme si..., puis autour de 2009-2010 si tu n'utilisais pas de moteur ou de senseur... [20 février 2014].

L'outil n'est pas pour Nicolas Bernier une source d'inspiration dans sa démarche artistique. De la même manière, l'interface n'est pas une question préoccupante pour lui. La réponse ne sera jamais unique pour tous les musiciens, il existe de multiples définitions du terme. Bernier ne nourrit aucune fascination pour les objets en question. Il ne mène aucun « combat » dans ce domaine ni dans aucun autre concernant les

<sup>9</sup> *Arduino* : cartes informatiques comprenant des microcontrôleurs sur lesquels il est possible de programmer des signaux électriques pouvant commander des objets à distance.

techniques numériques. Ils ne sont là que pour servir l'œuvre. Une approche centrée sur l'outil n'est pas favorable à la création et au facteur humain, dit-il. Puisque la question de l'interface n'a pas lieu d'être, car elle n'est pas compréhensible en soit, Bernier opte pour une approche plus intuitive de l'objet.

Moi je ne réfléchis pas sur les interfaces, je réfléchis sur la musique, sur l'art, sur la finalité d'une œuvre (...). Je nomme pas ce que je fais, ça fait pas partie du tout de mes préoccupations de nommer, nommer rien, nommer les choses (...). La seule chose qui me préoccupe, c'est de faire les choses puis de sentir qu'il y a un développement spatio-temporel. Moi, j'aurais tendance à dire que tout ça est un gros instrument. Un instrument, c'est un peu tout dans un projet. Les instruments, ça va être : les logiciels, l'ordinateur, l'interface tactile, l'électronique, c'est un instrument pour moi (...). On a jamais parlé d'interface dans le temps du synthétiseur, pourquoi tout à coup, parce que l'interface tactile est peut-être moins transparent ou un peu différent des instruments qu'on connaissait déjà, on se met à séparer les étapes du processus. Pourtant, dans un synthétiseur analogique aussi, il y a un ordinateur, il y a l'interface, il y a des capteurs. [20 février 2014].

Parce qu'il n'a pas d'instrument attitré, Bernier est un musicien qui travaille principalement en régime audionumérique. Il eut une certaine « méfiance » vis à vis du « tout électronique » qui sévissait au début des années 2000 avec la mode des *laptop performances*. Cette appréhension est très différente de la découverte du premier instrument, la guitare, qui fut, à l'inverse, une révélation. Néanmoins, Bernier ne continua pas dans la voie acoustique. Dans ce cas, de quel instrument Bernier joue-t-il réellement ? Bien qu'il adopta l'ordinateur au fur et à mesure de son intérêt pour les sons électroniques, il ne le considère pas comme un instrument mais plutôt comme un outil de travail et de composition. Bernier a baigné dans un environnement numérique depuis le début de sa carrière. Les ordinateurs font partie de son quotidien, par conséquent, il travaille avec eux. Ce sont plutôt les scénographies des objets pilotées par ordinateur qui demeurent le principal attrait de la performance. Dans ce cas, l'outil informatique est une base arrière utilisée par le musicien pour diriger ses installations à distance, de la même manière qu'un marionnettiste tire les ficelles de ses figurines.

La distance avec l'outil informatique s'est confirmée au cours des années d'études. Nicolas Bernier pouvait, par exemple, concevoir une pièce pour accordéon et électronique au début des années 2000 à un moment où l'hybridité instrumentale était moins fréquente. Pour cette raison, Bernier avoue avoir eu du mal à diffuser son travail. L'atelier de création numérique qu'il anime actuellement à l'UdeM en tant que professeur ne traite pas uniquement du numérique. Le musicien préfère replacer les dernières techniques dans une perspective historique plus large afin de ne pas tomber dans l'écueil d'un inventaire d'instruments récents. En même temps, il n'énonce uniquement pas les instruments du passé dans un ordre chronologique. Il donne pour chacun d'eux un exemple artistique. De plus, Bernier se positionne dans une démarche



d'hybridation des techniques. Chaque séance de son atelier suit un thème, que ce soit une question sur la création numérique ou sur un outil en particulier<sup>10</sup>.

Nicolas Bernier change d'outil d'une fois sur l'autre suivant les projets artistiques, soit en utilisant des techniques préexistantes, soit en fabricant lui-même ses propres « machines ». Dans la pratique musicale de Bernier, la curiosité semble être une excitation qui provoque un mouvement comme si un *courant passait* entre l'homme et la machine. Par exemple, le mouvement steampunk<sup>11</sup> promeut une vision mécaniste du monde avec des machines au fonctionnement impossible. Pourtant, les tenants du steampunk ne cherchent pas à savoir comment fonctionnent les machines, seul l'aspect esthétique les intéresse. Le steampunk reste principalement attiré par les machines du passé, telles les féeries de Jules Verne. Bernier ne se place pas dans ce courant car, bien que l'aspect esthétique de la machine importe, il cherche avant tout à connaître le fonctionnement d'un outil. Par ailleurs, Bernier est quelquefois sceptique à l'égard de la notion de « moteur » car il y décèle un côté « viril », proches des moteurs de voitures ou de motos.

### 2.3. Collaborations artistiques avec Martin Messier

#### 2.3.1. *La chambre des machines*

Depuis Ekumen, le parcours de Bernier montre qu'il a toujours été très actif au sein du milieu artistique associatif montréalais. La collaboration est une constante chez lui. Bernier fait actuellement partie du conseil administratif de Perte de Signal, un collectif d'artistes autogérés fondé en 1997. Le collectif comprend une vingtaine de membres, toutes disciplines confondues : hackers, vidéastes, compositeurs, spécialistes des logiciels libres, etc. La plupart des artistes ont un lien avec la création sonore, mais l'art visuel détient une place prépondérante au sein du collectif. Le fonctionnement de Perte de signal est celui d'un laboratoire de recherche en création qui met des outils à la disposition des personnes. La structure accueille des artistes internationaux en résidence deux fois par année. Elle prépare et envoie des dossiers pour des festivals à l'international.

Les œuvres dans le numérique ont tendance à emprunter des éléments de discours qui viennent de plus en plus de disciplines variées, à devenir de plus en plus hybrides, au niveau esthétique (...). Cela donne naissance à des réseaux de connaissances (...). De

<sup>10</sup> Les séances du 3 et 10 février 2014 traitaient de la lutherie créative et de l'utilisation des objets déjà existants dans les musiques électroniques : micro-contact, daxophone, « moteur », etc. Celle du 17 février, par exemple, abordait la question du vinyle et de la reproductibilité technique. Nicolas Bernier parle également des aspects plus artistique comme l'idée préalable à une œuvre ou le travail de la matière sonore.

<sup>11</sup> Nous ne souhaitons pas nous attarder sur l'histoire du courant steampunk. Nous utilisons uniquement la référence pour permettre la comparaison avec le travail de Nicolas Bernier qui peut, par certains aspects, ressembler au steampunk bien que sa démarche soit différente et qu'il n'en fasse pas partie. Pour une étude plus approfondie de ce courant artistique (film, théâtre, bandes dessinées, musique, etc.), voir VanderMeer, Ann & Jeff. *Steampunk*. San Francisco : Tachyon Publications, 2008.

l'esthétique découle des réseaux et inversement. Mon réseau à Montréal vient prioritairement de Perte de signal qui me branche sur des gens, des pratiques et des idées qui ne sont pas les miennes. [20 février 2014].

L'artiste sonore Martin Messier fait également partie du collectif Perte de Signal. Il est un proche collaborateur de Nicolas Bernier et ils travaillent ensemble depuis 2010. Cependant, les deux artistes se connaissent et discutent de la création depuis 2002. Leur premier travail en duo s'intitule *La chambre des machines*<sup>12</sup> (fig. 1). Dans ce projet, ils ont travaillé avec Jonathan Villeneuve, un artiste visuel, spécialisé dans les installations mécaniques. Le spectacle *La chambre des machines* est lointainement inspiré des *Intonarumori* et de *l'Art des bruits*, le manifeste futuriste de Luigi Russolo (fig. 2, 3, 4). Les machines confectionnées se veulent, en quelque sorte, une représentation du mécanisme interne des ordinateurs. Les projections sur un écran, derrière les musiciens, permet de voir l'intérieur stylisé des machines hybrides en question. Reliées à un système informatique et grâce à une amplification, celles-ci produisent des sons tant acoustiques qu'électroniques.

Fig. 3 & 4 : intérieur d'un Intonarumori  
[Source: <http://www.kolda.cz/prace-detail/intonarumori-14>].

---

12 🎵 Voir un extrait de *La chambre des machines* [dossier Bernier, extrait n°1].

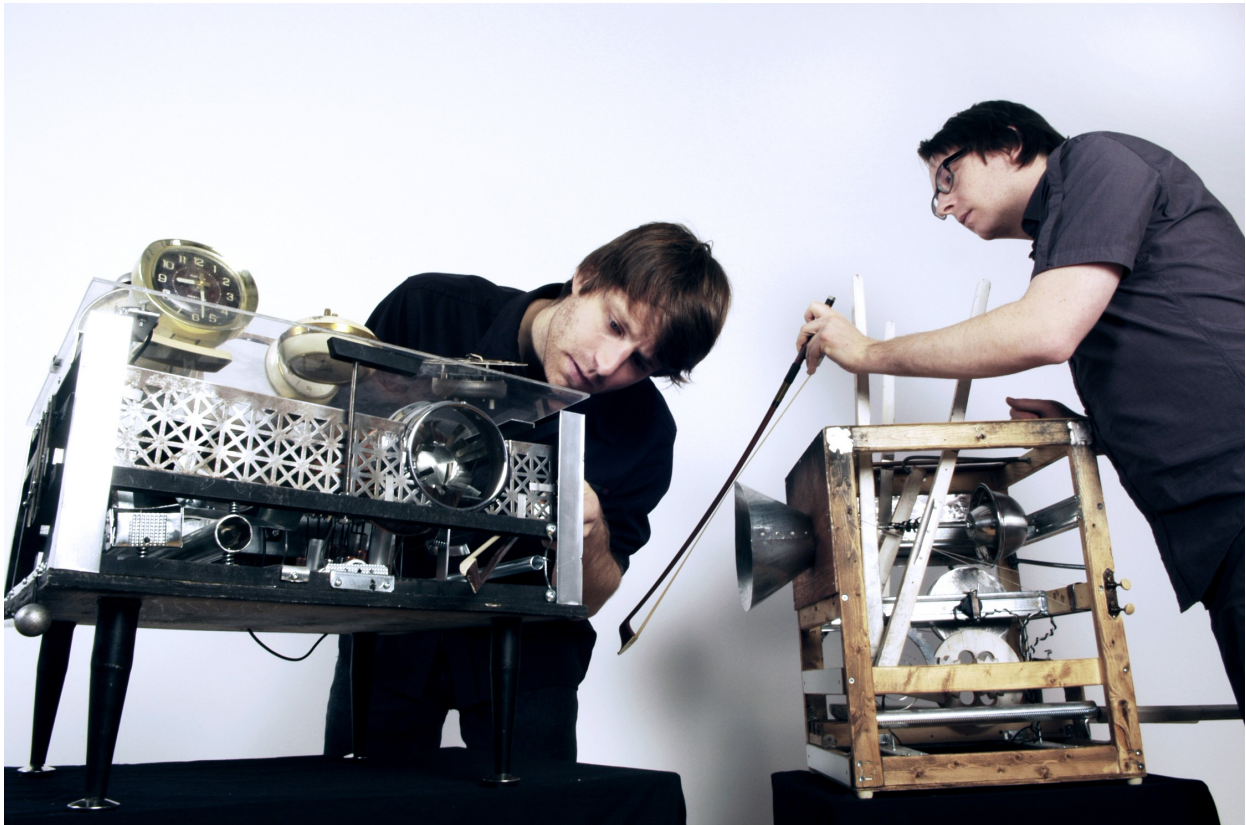


Fig. 1 : Martin Messier (gauche), Nicolas Bernier (droite)  
dans *La chambre des machines*  
[Source : photographie données par Bernier].

Fig. 2 : Luigi Russolo (droite) et Ugo Piatti (gauche)  
avec les Intonarumoris, « joueur de bruits », 1913  
[Source : <http://www.boumbang.com/jean-yves-leloup/> ].

### 2.3.2. Description d'une vidéo musicale : Improvisation dans la cuisine

#### a) Présentation de la vidéo

En 2010, lors d'une émission radiophonique intitulée Bande à part sur Radio-Canada, Nicolas Bernier et Martin Messier sont venus présenter leur spectacle *La chambre des machines* après leur passage au festival MUTEK. Bernier a entretenu une relation avec Bande à Part à l'époque où il jouait dans des groupes de post-rock. L'émission était alors très prisée sur la scène Indie rock montréalaise<sup>13</sup>, bien qu'elle se soit ouverte momentanément aux musiques expérimentales sous l'impulsion d'Hélène Prévost<sup>14</sup>. Bernier et Messier sont un des rares duo en musique expérimentale à avoir joué dans le cadre de Bande à Part. A la fin de chaque session, tel un rituel, il était demandé aux musiciens invités d'interpréter une pièce en acoustique sans amplification dans l'un des espaces du studio non prévus à cet effet (cuisine, salon, salle de bain, etc.). Bernier et Messier travaillaient en numérique, ils ne pouvaient donc pas jouer sans amplification, mais ils se sont adaptés à la demande.

La vidéo présentée est une performance qui se situe doublement « à côté » de la scène classique. D'une part, *Improvisation dans la cuisine* est en marge du spectacle officiel la *Chambre des machines*. D'autre part, la performance se déroule dans les coulisses d'une station de radio. Les musiciens ont positionné des microphones piézoélectriques (micro-contact) dans la cuisine de la station. Après avoir préparé la cuisine pendant une demi-heure, ils se sont mis d'accord sur quelque chose à faire. Avec cet extrait, les musiciens montrent que le lieu lui-même pouvait devenir un instrument de musique. Cette expérience demeure unique pour les deux musiciens<sup>15</sup>. Nous tenons à préciser que *Improvisation dans la cuisine* n'est en aucun cas une œuvre aboutie comme *La Chambre des machines* ou des œuvres plus récentes. Elle est présentée par Nicolas Bernier comme une « récréation » sans prétention inspirée de la vidéo *Sound of Noise* datée de 2009, sans avoir les qualités rythmiques propres à celle-ci<sup>16</sup>.

#### b) Note sur l'analyse filmique et musicale

Nous n'avons pas filmé les musiciens, la vidéo existait déjà<sup>17</sup>. Il s'agit d'un plan-séquence qui suit l'action en cours et capte les échanges improvisés entre Nicolas Bernier et Martin Messier. Premièrement, les deux musiciens se connaissent bien ; deuxièmement, ils possèdent chacun de leur côté une solide expérience de l'improvisation. Le document permet de voir l'adaptabilité des musiciens dans un

13 Indie Rock : abréviation pour rock indépendant. Appellation apparue à la fin des années 1970 à la suite de l'explosion d'un punk rock. Pour une étude approfondie du punk rock et du rock indépendant : Hebdige, Dick. *Subculture : The Meaning of Style*. London : Methuen & Co. Ltd, 1980.

14 Voir monographie de Hélène Prévost [chapitre 7. 1.].

15 🎵 Pour voir la vidéo *Improvisation dans la cuisine* [dossier Bernier, extrait n°2].

16 Johannes Stjärne Nilsson, Ola Simonsson, *Sound of noise*, Wild Bunch Distribution, 2010. Le long métrage fait suite à un court métrage sorti en 2001, intitulé *Music for One Apartment and Six Drummers*.

17 Merci à Caroline Traube pour nous avoir indiqué l'existence de ce document.

contexte privé. Ils tentent de tirer parti du lieu « improvisé » dans lequel ils se trouvent. Nous avons réalisé la description qui suit pour montrer comment Bernier et Messier travaillent en direct la matière sonore en se répondant l'un et l'autre. Nous pouvons apprécier la réutilisation en temps réel des sons produits par Messier, repris et retravaillés par Bernier. Il s'agit, en quelque sorte, d'une parodie de concert noise avec un rythme volontairement appuyé et une certaine violence scénique. Il faut avant tout considérer le morceau comme une expérience ludique et un processus en cours illustrant le principe audiotactile et le changement d'espace par rapport à la scène publique sur laquelle se produisent généralement les musiciens.

La cuisine, de style « *vintage* », est équipée de vieux appareils ménagers datant des années 1960-1970. Au début de la vidéo, les musiciens discutent entre eux et plaisantent sur la musique qu'ils vont s'approprier à faire. A ce moment là, ils ont déjà préparé les différents outils qui leur serviront au cours de l'improvisation : micro-contact dissimulés dans les coins de la pièce et sur les différents ustensiles de la cuisine, microphone au centre de la cuisine pour enregistrer tous les événements sonores qui se produiront. Nicolas Bernier a installé son ordinateur et un contrôleur sur le plan de travail à côté de l'évier.

Fig. 5 : plan-séquence de la vidéo *Improvisation dans la cuisine*.

[Source : <http://cuisine.urbania.ca/1979/bernier-et-messier-improvisation-dans-la-cuisine/>].

**48'** : Messier allume l'écran de la télévision posée sur le réfrigérateur. Il tourne l'obturateur à deux reprises. De la neige apparaît à l'écran. Le son est capté par le micro au centre de la pièce. Le son d'obturation et de la neige audiovisuelle sont repris par Bernier avec un traitement audionumérique de synthèse sonore. Une pulsation s'installe. Au départ, il s'agit d'un simple « clic » mais, très vite, le volume sonore va en augmentant.

**1'19"** : Messier s'est déplacé du réfrigérateur vers la cuisinière. Il claque violemment la porte du four une première fois. Il refait le geste six fois de suite. Les objets posés sur la cuisinière se déplacent sous le coup de la fermeture de la porte.

**1'31"** : au bout du cinquième coup, le son est repris par Bernier avec un effet de réverbération. Une polyrythmie s'installe qui envahit l'espace sonore de la cuisine.

**1'34"** : Messier joue en rythme avec un ustensile à pressoir en plastique posé sur la cuisinière. Le chuintement émis par l'objet vient s'ajouter à la polyrythmie ambiante. Les gestes de Messier sont précis et fonctionnels. Le musicien claque sans hésitation la porte du four à deux reprises en alternance avec le pressoir. Tous les sons sont démultipliés par le traitement audionumérique de Bernier, captés par la micro central. Les micros-contacts décuplent, quant à eux, la puissance sonore.

**1'43"** : Messier claque un des deux placards qu'il parvient à atteindre en étirant le bras. De l'autre bras, il continue de faire claquer la porte du four à quatre autres reprises. La superposition des rythmes devient paroxystique. Les bruits de vaisselle en métal viennent se mélanger aux claquements redoublés et amplifiés de la porte et des placards. Le son de départ, l'obturateur de la télévision, est toujours présent sous l'accumulation des couches rythmiques.

**1'50"** : Messier se sert du couvercle de la casserole. Il le frappe sur le rebord en métal de l'objet. La dynamique ne change pas.

**1'55"** : Messier fait claquer le four une fois de plus et le placard en même temps.

**1'58"** : Messier continue. Les sons percussifs et les bruits de « fracas » se mélangent au point que l'auditeur ne sache plus quel rythme est provoqué par quel objet.

**2'05"** : Messier ouvre et ferme sèchement les tiroirs.

**2'12"** : la musique marque un arrêt, un silence. Seul le bruit de l'eau du robinet qui coule vient créer un court moment de pause.

**2'20"** : Messier donne un coup isolé sur le réfrigérateur qui résonne grâce au micro-contact.

**De 2'28 à 2'55"** : le rythme reprend de façon incessante. Messier joue maintenant avec le grille pain en respectant toujours le même rythme. Bernier bat la pulsation avec son corps. Le rythme est martelé et volontairement pauvre.

**2'55"** : Messier joue avec le tuyau du robinet. Il imite l'effet « *scratching* » avec un outil du quotidien.

**3'14"** : Messier claque une dernière fois la porte du four en même temps que le couvercle de la casserole. Les musiciens sortent du champ en laissant les objets en place sans saluer à la caméra. Cette attitude est néanmoins une *posture* dans les concerts de noise lorsque les musiciens s'en vont sans un regard au public.

#### **2.4. La scène montréalaise de 2000 à 2015 selon Nicolas Bernier**

L'expérience consista à demander à Nicolas Bernier de représenter la scène musicale montréalaise comme il se l'imagine. Le but de l'expérience était de mieux visualiser de façon synchronique, l'ensemble de la scène par un de ses acteurs les plus influents du moment. En effet, Bernier est arrivée à Montréal en 1997 et a développé un important tissu de relations avec les autres acteurs de la scène. Il était indispensable d'insister sur ce point pour mieux comprendre, à travers sa propre vision, la manière dont fonctionne cette scène. Le musicien a opté pour une représentation en étage imitant des ondes sonores qui se propagent. Ainsi, la représentation graphique

proposée par Bernier est une synthèse personnelle de sa propre trajectoire. Il faut souligner le caractère improvisé de l'expérience car Bernier n'a pas été mis préalablement au courant, il dessine de façon spontanée. Le schéma obtenu permet une comparaison avec les dires des autres musiciens, différemment impliqués dans la vie associative de la ville (fig. 6).

La carrière artistique de Nicolas Bernier, depuis son arrivée à Montréal, est contemporaine du développement exponentiel de l'internet public et des techniques audionumériques au début du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'ACREQ, institution créée en 1978, joua un rôle fondateur dans le développement de ces techniques à Montréal. Dans les années 1990, certains collaborateurs de l'ACREQ sont allés former la société de concerts Réseaux des arts médiatiques. « Réseaux » est un organisme principalement consacré à la musique électroacoustique tandis que l'ACREQ est devenu un espace prioritairement dévolu aux arts médiatiques, selon Bernier. L'ACREQ continue de produire le festival Elektra qui se tourna vers la vidéo-musique et la performance audiovisuelle au cours des années 2000. Les disciplines sonore et visuelle sont donc proches l'une de l'autre dans le domaine des arts médiatiques. Les festivals Elektra et MUTEK sont les deux principales manifestations annuelles dans le domaine de la création numérique. Leurs dates respectives de création sont 1999 et 2005. Bernier se produit régulièrement dans l'un ou l'autre de ces deux festivals.

Il y a dix ans, Montréal comptait un grand nombre de lieux non officiels. En 2010, certains de ces lieux éphémères étaient encore en pleine activité. Nicolas Bernier dit qu'il en reste assez peu en 2015. La création sonore improvisée en électronique n'est pas représentée par un lieu unique. A Montréal, les espaces pouvant abriter une création de ce type sont principalement le Cagibi, la Casa Obscura<sup>18</sup>, le Café Résonance et Laplante (anciennement l'Envers). Nous retrouvons la même impression d'incertitude et les mêmes lieux cités chez Héliane Prévost. En comparaison, la Sala Rosa et la Casa Del Popolo sont des lieux connus et reconnus. Ces deux salles ont changé le paysage musical de la ville quand elles ont démarré en 2000, date à laquelle la scène montréalaise a commencé à s'internationaliser : « Il y a Montréal avant la Casa Del Popolo et Montréal après la Casa Del Popolo », dit Bernier [20 février 2014].

Au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, la scène mondiale en création sonore numérique était dominée par le courant minimaliste visuel et musical *Click'n'cut* (cliquer/couper)<sup>19</sup> où seule la pratique de l'électronique semblait être tolérée. Nicolas Bernier rapporte que le modèle *laptop performance*, concert avec un musicien et un ordinateur, était omniprésent à ce moment là au point de provoquer, selon lui, un effet de saturation dans le paysage musical d'alors. A cette époque, Bernier ne voyageait pas encore hors du Québec. Il a pu faire une première comparaison entre les villes de Montréal et de Berlin dans le domaine de la création numérique en 2005 en se rendant au festival Transmédiale, considéré à l'époque comme l'une des plus grandes manifestations culturelles d'art numérique. Il y retourna cinq années plus tard.

18 La Casa Obscura est située au 4381, av. Papineau.

19 Il s'agit d'une expression personnelle de Nicolas Bernier pour désigner les performances avec *laptop*.



[En 2005] ça m'avait frappé, je faisais beaucoup de vidéos à ce moment là, j'avais vraiment eu un dégoût, une envie de vomir, à cause de la quantité d'écrans qui était dans ce festival (...). Quand je suis retourné en 2010, c'était l'inverse. J'étais dans un festival d'art numérique médiatique, puis il y avait assez peu d'écrans (...). Tout était dans la matière, les objets...et je pense qu'on est encore là dedans aujourd'hui. [20 février 2014].

En 2011, à Linz, au festival Ars Electronica, Nicolas Bernier pu réitérer le constat qu'il fit à Berlin en 2010. La plupart des projets présentés utilisaient des techniques analogiques, notamment des synthétiseurs des années 1970, le numérique était alors moins présent. La comparaison avec Berlin et Linz permet de situer Montréal par rapport au reste du monde. Bernier ne partageait pas les mêmes vues esthétiques prônées par le courant *Click'n'Cut*. Il commença par concevoir une utilisation moins exclusive du numérique en mélangeant les différentes approches, instrumentale et électronique, tout en utilisant sa formation en design graphique. En 2011, lors des festivals Elektra et MUTEK, la ville de Montréal restait encore très axée sur le numérique alors que les autres villes pionnières dans le domaine avaient déjà commencé à remettre en question son utilisation exclusive. Selon Bernier, la situation actuelle tend au mélange généralisé avec l'hybridation des techniques et des pratiques.

Aujourd'hui c'est très éclaté. Quand je vais dans les festivals de musique électronique, c'est tout sauf de la musique électronique. Il y a des groupes de dark ambient, des groupes de métal qui sont là avec leurs guitares, leurs amplis. Certains vont faire la laptop, des performances de plus en plus physiques, des trucs avec beaucoup de vidéos. On fait de plus en plus de musique instrumentale cachée dans une enveloppe électronique. Je donne un exemple évident, Daft Punk. Dans les années 90, ils étaient beaucoup plus électronique tandis que là [la performance au Grammy]<sup>20</sup>, il s'agissait d'un groupe de musique funk. On est vraiment dans une logique instrumentale. [20 février 2014].

---

20 *Grammy Awards* 2014 pour le duo *Daft Punk* (26 janvier). Les *Grammy Awards* sont une récompense dans le domaine de la musique créée aux Etats-Unis en 1958.

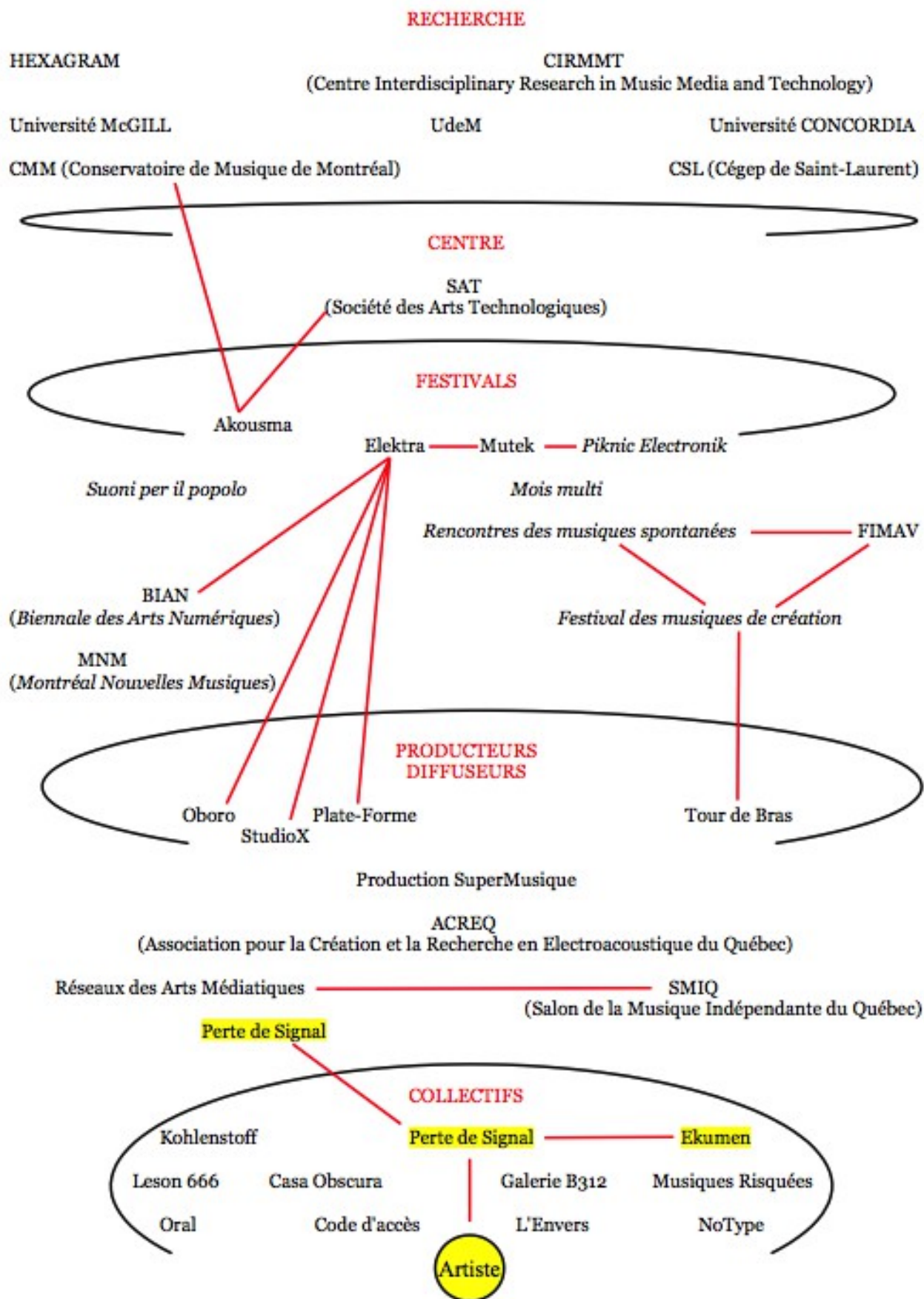


Fig. 6 : schéma de la scène montréalaise avec les liens de partenariats entre les structures.

### 3. Alexandre St-Onge

#### 3.1. Influences et sources d'inspiration : John Cage, Ornette Coleman, l'improvisation libre, le punk rock

Alexandre St-Onge est un musicien ayant une vingtaine d'années d'expérience dans le domaine des musiques improvisées. Jusqu'à l'âge de douze ans, il reçu une formation en piano à l'aide de cours privés. Il suivit parallèlement des cours de solfège au sein d'une école de musique. À l'adolescence, il se mit à jouer de la basse électrique et voulut apprendre les accords et les standards du jazz pour pouvoir improviser à l'intérieur de cette tradition musicale. Vers l'âge de 17 ans, il commence à fréquenter quelques musiciens professionnels dont Joane Héту, Jean Derome et René Lussier. Ces artistes produisent alors des disques sur le label Ambiances magnétiques<sup>1</sup>. À cette époque, St-Onge choisit de prendre des cours avec Michel F. Côté<sup>2</sup>. Il ne s'agissait pas d'un enseignement musical traditionnel mais de séances de jeu en duo. St-Onge dit avoir commencé à improviser à la basse électrique de cette manière. L'apprentissage fut facilité par l'écoute d'enregistrements sonores et par la lecture d'ouvrages sur l'improvisation. Par l'entremise de Côté, St-Onge put rencontrer d'autres musiciens improvisateurs à Montréal. Les locaux de répétition étaient alors les principaux lieux de travail pour des rencontres musicales en acoustique.

Plutôt que d'étudier la théorie de la musique dans un cadre académique, Alexandre St-Onge préféra s'intéresser aux sciences humaines à l'université pour apprendre, dit-il, à articuler une pensée avec des mots. A l'instar de Michel F. Côté, St-Onge se considère comme un autodidacte. C'est ainsi qu'il apprit à jouer de la contrebasse vers 21 ans. Hormis quelques partitions graphiques, des annotations ou des sous-notes instructives, la musique qu'il joue se fait uniquement à l'oreille. La pratique musicale et le milieu académique sont donc deux espaces bien séparés pour St-Onge. Alors qu'il commençait à improviser parallèlement à ses études, St-Onge rapporte une anecdote qui souligne, selon lui, la rareté du thème de l'improvisation à cette époque dans le milieu universitaire :

Je me rappelle toujours d'un cours que j'avais pris au bac, en ethnomusicologie. Je voulais parler de l'improvisation chez les Chamanes de Sibérie. Catégorique, ma professeure, m'a dit : « mais il n'y a aucune improvisation en ethnomusicologie ». C'était en 1995. [18 février 2014]<sup>3</sup>.

1 Ambiances magnétiques est à l'origine un collectif de musiciens montréalais créé en 1982 qui regroupe des artistes tels que Jean Derome, Joane Héту, Diane Labrosse, Danielle Palardy Roger, Martin Tétrault, René Lussier, etc. Ambiances magnétiques devint une étiquette de disques à partir de 1984 dont le distributeur est actuelled. Voir contexte montréalais [chapitre 6. note 7].

2 Michel F. Côté est multi-instrumentiste (principalement batterie et percussions). Alexandre St-Onge dit à propos de lui : « une des premières personnes avec qui j'ai travaillé. C'est un batteur qui travaille aussi avec le *laptop*, donc il traite le signal, c'est une batterie amplifiée avec des micros ».

3 Nous précisons qu'il existait déjà à cette époque dans la littérature ethnomusicologique l'article de Bruno Nettl : « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach ». *The Musical Quarterly*, vol. 60, 1 (1974) : 1-19.

Pour Alexandre St-Onge, l'improvisation musicale fut, dès les débuts, l'occasion de « mélanger » les diverses influences reçues et de les structurer dans l'instant. Il utilise à la fois des instruments acoustiques et électroniques (analogiques et numériques) : « je suis un improvisateur qui travaille avec différentes esthétiques de l'improvisation », déclare-t-il [18 février 2014]. Pour cela, St-Onge écoute depuis plus de vingt ans toutes sortes de musiques improvisées. Pour lui, les catégories sont perméables entre elles, il est difficile de les distinguer toutes<sup>4</sup>. Il précise même que la classification des genres musicaux est plutôt d'ordre administratif, lorsqu'un musicien fait une demande de subvention, par exemple, et qu'il doit nommer plus précisément sa pratique musicale pour avoir une chance d'obtenir une aide financière.

Alexandre St-Onge reconnaît quatre influences majeures dans son parcours musical : John Cage, le free jazz, l'improvisation libre, le punk rock. Il avait 17 ans lorsqu'il découvrit les deux premières références citées. Au même moment, il commença à se produire avec d'autres improvisateurs montréalais. La figure de Cage est importante car il s'agit d'un musicien ayant travaillé dans des champs extérieurs à la musique comme ceux de la danse et des arts plastiques. C'est pour cette raison que Cage a influencé, selon St-Onge, nombre de musiciens appartenant à la tradition de l'art sonore<sup>5</sup>. De la même manière, le parcours de St-Onge déborde du strict cadre musical. Il reconnaît également avoir un lien filial avec des musiciens expérimentaux tels que Alvin Lucier, Robert Ashley ou Gordon Mumma qui ont entretenu des liens avec l'improvisation libre. L'autre figure importante ayant influencé St-Onge fut Ornette Coleman, l'instigateur du free jazz.

Historiquement, le courant du free jazz a considérablement contribué à la naissance de l'improvisation libre. Les contrebassistes célèbres qui se situent à la limite entre le free jazz et l'improvisation libre ont été des sources d'inspiration pour Alexandre St-Onge. Il s'agit principalement de Barry Guy, Peter Kowald, Gary Peacock, William Parker, Barre Phillips. À ce propos, St-Onge cite l'album *Explosions* de Bob James avec Phillips qui représente une des rares tentatives d'improvisation avec des bandes préenregistrées dans les années 1960<sup>6</sup>. St-Onge évoque également la collaboration entre Phillips et Malcom Goldstein, un compositeur et violoniste de l'école cagienne<sup>7</sup>. En citant ces différentes sources, St-Onge tend à expliquer que son parcours musical doit autant à la descendance de John Cage qu'à celle du free jazz<sup>8</sup>.

4 Entre autres genres de l'improvisation cités par le musicien : jazz, free jazz, improvisation libre, punk, noise, réductionnisme, expérimental, musiques traditionnelles, etc.

5 Il y a une distinction entre l'« art sonore » et la « musique ». L'art sonore se définit comme une pratique interdisciplinaire proche des arts visuels, tandis que la musique est plus exclusivement portée sur les sons. Nous ne travaillons pas spécifiquement sur cette différence. Sur la question de la différence sémantique entre les notions d'« artiste sonore » de celle du « musicien », voir Andy Hamilton. *Aesthetics and Music*. Continuum 2007.

6 Bob James, *Explosions*, ESP-Disk' 1009. James : piano ; Barre Phillips : contrebasse ; Robert Pozar : percussion ; James, Bob Ashley and Gordon Mumma : *electronic tape collage* (morceau 2 & 5).

7 Écouter par exemple : Barre Phillips, Malcom Goldstein, Catherine Jauniaux, *Birds Abide*, label Victo 8453004, 2011. Enregistrement en concert le 22 mai 2010 à la 26ème édition du FIMAV.

8 À l'inverse, Olivier Toulemonde est, par exemple, un improvisateur percussionniste qui se réclame exclusivement de l'école cagienne. Il joue avec des microphones piézoélectriques en laissant une place importante au silence.

Les influences de John Cage et de Ornette Coleman, représentent deux facettes relativement distinctes du travail d'Alexandre St-Onge. L'une concerne la conception sonore<sup>9</sup>, l'autre l'improvisation proprement dite. Dans le cas de la conception sonore, St-Onge essaye de chasser toute subjectivité de sa pratique alors que dans le cas de l'improvisation libre, il est justement question de la subjectivité du musicien. Une autre divergence existe entre ces deux esthétiques à propos de la notion de « virtuosité ». Le free jazz est présenté comme une pratique pouvant être très virtuose tandis que Cage percevait la vélocité davantage comme un problème. St-Onge s'est éloigné des accords, de la virtuosité ainsi que du rôle rythmique, attribués à la contrebasse et à la basse électrique dans le jazz. À l'âge de 20 ans, il a définitivement cessé de donner des concerts de jazz, une tradition qu'il avait apprise, pour se consacrer exclusivement à la recherche sur les textures sonores en privilégiant l'aspect visuel de la performance scénique.

Cela dépend des moments, mais dans ma pratique, le free jazz est là autant que John Cage, le fantôme de Cage est là. Mais je travaille toujours à partir de « l'improvisable »<sup>10</sup> et une adaptation en temps réel aux phénomènes imprévisibles qui jaillissent du processus de création. Ce n'est pas une improvisation dans le sens du free jazz dans ce cas là. C'est plus une négociation avec l'imprévisable, il n'y a pas les hiérarchies, comme la section rythmique, qu'il peut encore y avoir dans le free jazz (...). Déjà, le concept harmolodique de Ornette Coleman, c'est que la basse peut devenir un soliste<sup>11</sup>(...). En général, j'essaye d'être inclusif à tout son qui arrive, mais ça dépend encore du type d'improvisation. Si c'est un type d'improvisation plus instrumental, de toute façon on fait déjà trop de bruit pour laisser passer l'extérieur, alors que si je fais de l'improvisation plus minimaliste, là je travaille beaucoup plus avec l'environnement, j'essaye d'être interactif et inclusif avec les sons du bar, du club. [18 février 2014].

Ajoutées à ces deux premières influences, Alexandre St-Onge parle du rock et de la place que ce dernier occupa dans ses premiers groupes musicaux. Il joua dans une formation de rock psychédélique complètement improvisée nommée Shalabi Effect avec le guitariste Sam Shalabi<sup>12</sup>. Celui-ci fit découvrir la scène anglophone montréalaise à St-Onge. Actuellement, St-Onge se produit dans un groupe de rock électroacoustique nommé K.A.N.T.N.A.G.A.N.O. avec Alexandre Wilson et Jonathan Parent. Leur premier disque est paru en 2010. Ils jouent avec des *laptops* en plus de la formation rock traditionnelle (basse, guitare, batterie)<sup>13</sup>. A propos d'un autre groupe de rock non-improvisé, les Psynoportuns, St-Onge décrit l'emploi qu'il fit de l'improvisation :

9 Pour Alexandre St-Onge, la conception sonore, ou *design* sonore, est une pratique courante dans les arts du spectacle et le jeu vidéo. Le concepteur sonore conçoit toutes les parties musicales et/ou sonores d'un film.

10 Le musicien use d'un néologisme mêlant les mots « improvisation », « imprévisible » et « visible ».

11 L'harmolodie est un concept inventé par Ornette Coleman issu du free jazz qui tend à fusionner l'harmonie et la mélodie. Le saxophoniste parle de la naissance de ce concept dans un entretien à *Jazz Hot* en octobre 1984 [*Jazz Hot*, 1984, 17-21, 66].

12 Sam Shalabi est un guitariste qui vit et travaille à Montréal dans le domaine de l'improvisation libre et du rock psychédélique. Il joue également du Oud.

13 K.A.N.T.N.A.G.A.N.O., *Existe, Les encodages de l'oubli*, Actuellecd Encodages 001, 2010.

J'essayais d'y inclure l'improvisation, mais c'était toujours problématique, parce que c'était très difficile d'inclure l'improvisation dans des structures rigides (...). Par contre, on composait, selon le mode d'improvisation, c'est-à-dire en élaborant une pièce suivant l'improvisation, une structure émerge éventuellement et on la fixe. Ce n'était pas tant l'improvisation en soit, mais un moyen pour composer. [18 février 2014].

Le jazz a probablement orienté le jeune musicien vers l'improvisation musicale. Cependant, il s'est progressivement détaché de cet idiome. Le rapport à la virtuosité, prépondérante dans le jazz, détermine une grande part des choix d'Alexandre St-Onge dans la genèse de sa pratique musicale improvisée. Ce qui distingue, dans un premier temps, les œuvres de John Cage et Ornette Coleman, porte sur la part de subjectivité de l'artiste contenue dans la musique qu'il est en train de faire. Or, la notion de « subjectivité » rejoint celle de « virtuosité » car à force de pratiquer en improvisant, le musicien développe inmanquablement des habitudes et des facilités de jeu.

La dualité entre ces deux principaux courants musicaux mentionnés est particulièrement audible sur les deux faces du disque *John Cage meets Sun Ra*<sup>14</sup> que connaît Alexandre St-Onge. Les musiciens, tout deux à la fin de leur vie, donnent un concert en commun. Il ne s'agit pas d'une collaboration car les deux artistes jouent séparément, chacun sur une face du vinyle, et ne se répondent pas. Cage et Sun Ra semblent s'auto-parodier dans leur posture esthétique respective : pour l'un l'épuration ; pour l'autre, la saturation sonore. C'est un document intéressant pour comprendre la coexistence des styles musicaux et des écoles en Amérique du Nord. Elles ne se mélangent pas, ni ne s'excluent pour autant, mais vivent côte à côte. Le principe d'indifférenciation auquel se réfère St-Onge lui permet de se réclamer autant de Cage que du free jazz ou de l'improvisation libre. St-Onge trouve un point de corrélation entre les deux courants lorsqu'il s'aperçoit que la basse électrique, son instrument de prédilection, ne cherche plus à tenir une rythmique en improvisation libre, mais plutôt à explorer les textures sonores. Cette recherche peut cependant déboucher sur une grande virtuosité<sup>15</sup>.

Nous choisissons un exemple emblématique pour illustrer les propos d'Alexandre St-Onge lorsqu'il évoque le passage de la contrebasse jazz à celle du free jazz. Il s'agit de *The Alchemy of Scott LaFaro*<sup>16</sup>, un thème composé par Ornette Coleman et enregistré le 31 janvier 1961. Comme l'indique le titre du morceau, LaFaro fait évoluer le rôle jusqu'alors dévolu à la contrebasse dans le jazz. Il parvient à explorer les qualités mélodiques de l'instrument sans cesser pour autant d'être un accompagnateur. Le contrebassiste Barre Phillips, une référence citée par St-Onge, rapporte : « Quand les

14 John Cage & Sun Ra, *John Cage meets Sun Ra*, Meltdown Records, MPA-1, 1987.

15 Voir l'analyse du solo de Barry Guy, concert du 21 février 2012 aux Instants Chavirés [Chapitre 1. 2.2.2.].

16 Ornette Coleman, *The Art of Improvisers*, Atlantic 1572, sorti en 1970 ; Coleman : saxophone alto en plastique ; Don Cherry : trompette de poche ; Scott LaFaro : contrebasse ; Ed Blackwell : batterie. Le disque rassemble des pièces enregistrées entre 1959 et 1961. Le premier titre, *The circle with a hole in the middle*, renvoie à la pochette du disque, une peinture de Coleman : une forme cyclique avec un trou au milieu évoquant un vinyle. *The Art of Improvisers* fait écho à la *Symphony for Improvisers* (1965) de Cherry, complice de Coleman dans les premières années du free jazz.

premiers enregistrements de Scott ont circulé, tous les bassistes, même ceux de la très vieille école, ont su qu'il y avait eu une révolution » [Levaillant, 1996, (1978), 206]<sup>17</sup>. Le morceau montre également comment la cellule rythmique, contrebasse et batterie, commence à prendre une plus grande indépendance par rapport aux solistes du quartet, Coleman et Don Cherry.

Alexandre St-Onge semble retenir du free jazz, les préceptes de ce courant musical, à l'époque des premiers enregistrements d'Ornette Coleman. Au début des années 1960, si l'on se réfère par exemple au jeu des saxophonistes Giuseppi Logan ou Byron Allen, la virtuosité n'était pas la règle dans le free jazz<sup>18</sup>. Il s'agissait plutôt d'une recherche de non savoir instrumental et de sonorités nouvelles. A cette époque, le free jazz est plutôt inclusif : il n'exclut pas plus la mélodie, le rythme ou la virtuosité qu'il n'accepte exclusivement l'atonalité, l'arythmie ou l'absence de technique instrumentale. Progressivement, les musiciens commencent à s'affranchir des paramètres du rythme et de la mélodie pour favoriser une recherche exclusive sur les sons. C'est le saut dans le vide que le trio AMM a, par exemple, opéré à partir de 1965<sup>19</sup>.

### 3.2. Instrumentarium et dispositif électronique

#### 3.2.1. Une « fascination » pour les outils et les dispositifs électroniques

Alexandre St-Onge se remémore une image clé ayant suscité chez lui un vif intérêt pour les dispositifs électroniques :

Je me souviens d'une photo de Jim O'Rourke, qui me fascinait quand j'étais jeune, je n'avais jamais entendu sa musique. J'ai vu une photo dans le *Wire* où il avait une fourchette qu'il mettait sur les pick-up de sa guitare et tout de suite j'aimais sa musique avant même de l'avoir entendu. Même chose quand j'ai vu Keith Rowe dans le livre *Experimental Music* de Michaël Nyman<sup>20</sup>. Je voyais quelqu'un qui avait une guitare avec une radio installée sur la guitare, puis tout de suite j'aimais AMM avant même d'entendre leur musique (fig. 1). [18 février 2014].

17 Barre Phillips parle de la « très vieille école ». Nous pouvons citer par exemple le cas de Jimmie Blanton (1918-1942), qui, dès les années 1930, avait donné un rôle mélodique à la contrebasse avec le jeu à l'archer [Levaillant, 1996, (1978), 105]. La carrière de Blanton fut aussi fulgurante que celle de Scott LaFaro (1936-1961).

18 Pour exemple, Giuseppi Logan, *Quartet*, ESP-Disk' 1007, 1964. Byron Allen, *The Byron Allen trio*, ESP-Disk', 1005, 1964. Le label ESP a également enregistré le premier disque de Bob James, *Explosions*. La formule du clarinettiste Jimmy Giuffrè résume alors assez bien l'état d'esprit qui prévalait au début du free : « jouer avec mes doigts plutôt qu'avec mon esprit, voilà ce à quoi m'a initié Ornette » [Jazz magazine, 2014, 40].

19 Evan Parker parle du trio AMM, la manière dont il partage les mêmes vues esthétiques et intellectuelles : « Depuis 1965, il s'est composé d'Eddie Prevost, percussion, de Keith Rowe, guitare, de Lou Gare, saxophone ténor et de Cornelius Cardew, violoncelle. Depuis la mort tragique de Cardew, John Tilbury, piano et Rohan de Saram, violoncelle, en ont régulièrement fait partie. Occasionnellement, d'autres musiciens ont joué avec lui mais uniquement durant de courtes périodes. Vingt-six ans après sa formation, le groupe poursuit toujours ses buts originaux sans la moindre déviation. (...). La résolution de problèmes lorsque nous jouons et le dialogue permettent de se libérer du déterminisme culturel hérité à la naissance. Voilà, l'une des principales préoccupations d'AMM » [Parker cité par Bailey, 1999, 139].

20 Voir page 29 pour la présentation de *The Wire* et page 62 pour la référence à Michaël Nyman.

Fig. 1 : Keith Rowe en concert fait résonner sa guitare avec un poste de radio  
Photographie datant des années 1960.  
[Source : Nyman, 1999, 195].





Fig. 2 : Alexandre St-Onge en performance (2016)

[Source:<http://avatarquebec.org/en/projects/t=publication#!/en/projects/semblances-alexandre-st-onge-2/> ].

La filiation à partir d'un instrument acoustique est plus facile à faire compte tenu des nombreux contrebassistes dans l'histoire de la musique. À l'inverse, les outils électroniques sont bien plus récents et se caractérisent par leur multiplicité. Alexandre St-Onge mentionne toutefois deux sources d'influences, les guitaristes Jim O'Rourke et Keith Rowe. Ces influences portent plus directement sur les outils électroniques et le choix d'un dispositif en plus de la basse comme premier instrument. La photographie de Rowe, où on le voit jouer de la guitare avec un poste de radio, a provoqué chez St-Onge une attirance qui ne passe pas par l'écoute mais par la vue. Il peut voir ce que Rowe est en train de faire avec ses mains, mais St-Onge ne peut entendre le son qu'il pressent comme étant inouï. St-Onge veut avant tout savoir comment fonctionne ce dispositif et quelles sonorités il produit. Le rapport entre lui et l'instrument se situe, à ce moment là, dans un imaginaire sonore. Rowe explicite le relation entre les arts visuel et auditif proche de la démarche de St-Onge :

Au sein d'AMM, nous étions davantage des plasticiens que des musiciens, je suis certain que de plus en plus de jeunes musiciens – particulièrement ceux qui évoluent dans le domaine de l'électronique – travailleront comme Robert Rauschenberg ou Marcel Duchamp. (...). En discutant [avec Tal Farlow<sup>21</sup>], nous avons découvert que nous venions tout deux des arts graphiques (...), il m'a dit qu'il considérait lui aussi la guitare comme un instrument visuel, dans le sens où on peut voir ce qu' on fait. D'après lui également, c'était la raison de l'engouement pour la guitare dans notre culture très visuelle. [Jazz magazine, 2006, n°567, 51].

Le rapprochement avec les arts plastiques prend une importance particulière chez Alexandre St-Onge qui a étudié cet autre domaine d'application. Il pense les dispositifs électroniques comme des mises en relations complexes d'éléments hétéroclites ayant une signification propre<sup>22</sup>. Nous pensons que l'accrochage, la mise en position des outils fait partie intégrante de la préparation *de* et à la musique, de la même manière que le cadre, la fixation, la situation d'un tableau participe à l'appréciation d'une peinture. Le traitement informatique (échantillonnage, traitement de signal et synthèse sonore) est sous-jacent à cette ensemble. Il permet de trouver les connexions adéquates pour que le tout fonctionne. Comment le musicien peut-il se repérer dans une telle diversité ? La disposition des outils façonne une composition plastique propre à l'électronique dans laquelle la figure du réseau permet une mise en relation topographique des différents outils<sup>23</sup>. St-Onge dit parfois se perdre parmi les nombreuses interfaces numériques, un fait qu'il rapproche de l'improvisation : travailler à ne pas maîtriser ses outils à la perfection pour laisser une place à l'imprévu.

21 Tal Farlow est un guitariste de jazz américain.

22 Les réseaux de significations ont été largement documentés par Alexandre St-Onge lui-même dans sa thèse de doctorat : *Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approches pragmatique de l'insaisissable en performance sonore*. Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1914.

23 Voir différentes figures de réseaux électroniques en annexes de la thèse.

Même si je suis bassiste à la base, je fais beaucoup de trucs avec des dispositifs électroniques. C'est la fascination pour les outils, le « fascinus » que ça exerce, ou même le mystère de certaines techniques de jeu ou de certains dispositifs. Des fois, juste l'idée plastique de voir les objets, une mise en relation des objets dans l'espace, au-delà d'un instrument. Pendant longtemps, l'idée des objets sonores me fascinait, c'est-à-dire comment un objet peut devenir un instrument de musique, voire comment on pouvait animer le monde qui nous entoure, puis d'en faire un univers sonore (...). Une grande partie de mon travail est de penser à des dispositifs, ça peut être autant inventer un instrument que penser la relation entre l'objet et tout ce qui est la logique de traitement informatique. Par exemple, prendre un micro contact qui passe dans des pédales d'effets, qui repasse dans Max, qui, via une analyse spectrale, manipule des sons et en parallèle, avoir un circuit analogique qui va traiter aussi ce son là, après avoir rajouté un capteur de mouvement. Je veux dire par « dispositif », penser plus la mise en relation des éléments. Je n'ai jamais un seul instrument. Par exemple, la basse est un dispositif, mais ça change toujours, à chaque concert. (...). Tu crées des liens, c'est comme un territoire de jeu (fig. 2). [18 février 2014].

Les notions d'« interface » et d'« instrument » se confondent alors. Or, Alexandre St-Onge ne cherche pas prioritairement à définir l'objet instrumental. La question de l'outil ne se pose donc pas en soi. Tout dépend de ce que le musicien veut faire avec. Pour expliquer cela, Alexandre St-Onge replace la notion d'« usage » dans une perspective historique. Il dit ainsi son besoin d'avoir un rapport physique et pragmatique aux outils numériques.

Pour moi les deux sont des instruments, c'est-à-dire l'instrument c'est l'interface. Tu joues physiquement quelque chose, mais l'ordinateur et les sons générés par ordinateur sont une extension de l'instrument et par extension, un instrument aussi. Mais dans le fond c'est amener l'ordinateur pour qu'il devienne le plus proche d'un instrument. Les deux sont presque réversibles. (...). Un instrument, que ce soit une basse ou un ordinateur, c'est ce que l'on en fait : Ornette Coleman, Coltrane et Albert Ayler, c'est ce qu'ils ont fait avec le saxophone, qui le rend différent de ceux de Coleman Hawkins ou de Lester Young. Quand on parle de technologie numérique, souvent, on reste avec l'outil parce que ce sont de nouveaux instruments (...). L'improvisation, ça dépend avec ce qu'on fait avec le moment. L'articulation entre l'outil et le moment dans l'improvisation, c'est nécessairement la saisie en acte. [18 février 2014].

Pour que les interfaces soient plus flexibles pendant l'acte d'improvisation, Alexandre St-Onge demande quelquefois à un ami programmeur de développer une interface électronique. En général, il commence par chercher la solution de manière autonome avant de demander, mais le musicien avoue ne pas être habile en programmation informatique : « je peux faire du blues avec du patchmax » [18 février 2014]. Si il a une idée précise de l'objet, il vérifie d'abord si celui-ci n'existe pas déjà

puis il effectue des requêtes sur internet. Dans tous les cas, il recherche prioritairement une simplicité de moyen : « Un micro-contact sur une planche de bois, on peut faire un concert avec ça, c'est très simple. Donnez-moi un micro et une feuille de papier et je pourrais improviser quelque chose à partir de ça. » [18 février 2014]. St-Onge accepte le terme « bricolage » lorsqu'il tente de fabriquer ses propres objets ou d'assembler des outils entre eux.

Alexandre St-Onge dit ne pas avoir réellement de liens avec le monde des *hackers* bien qu'il apprécie l'idéologie « punk numérique »<sup>24</sup>. Il connaît certains programmeurs qui sont également *hackers*, mais ils ne sont pas forcément musiciens. Alexandre Burton est un des rares programmeurs à Montréal à être également musicien. St-Onge confirme, avec Hélène Prévost, que Burton a été parmi les premiers à Montréal à faire de l'ordinateur un instrument intuitif pour la création sonore numérique. Il a créé le logiciel Cecilia, avec Jean Piché à l'UdeM. Cependant, Burton fait désormais peu d'improvisation. Il improvise, par exemple, dans la pièce POWER de son duo intitulé « artificiel »<sup>25</sup>.

### 3.2.2. La basse semi-acoustique et les différents capteurs de mouvements

Alexandre St-Onge travaille expressément sur la relation existante entre le corps et l'instrument en utilisant des techniques variées. Il fait tout à la fois de l'échantillonnage, du traitement de signal et de la synthèse sonore. Son principal instrument reste la basse semi-acoustique amplifiée. La basse est augmentée d'un protocole midi, elle devient alors un contrôleur capable de piloter un ordinateur à distance. Il peut ainsi « manipuler, articuler les sons électroniques » [18 février 2014].

C'est un truc qui m'obsède quand je travaille en improvisation électronique : comment le jeu et le geste peuvent contrôler de la manière la plus intuitive possible les sons électroniques ? Je ne voulais pas nécessairement faire du traitement de signal de la basse. Je voulais qu'on entende le son de la basse et qu'elle déclenche des couches sonores générées par ordinateur. Mais avant, j'utilisais surtout ma voix, et par le biais d'une analyse spectrale, j'articulais et modifiais des sons électroniques digitaux. Je me rappelle quand j'ai commencé à travailler avec l'ordinateur portable dans des concerts de musique improvisée, peut-être une quinzaine d'années. Je travaillais encore à la souris. Il y avait des contrôleurs, mais les contrôleurs étaient très chers à l'époque puis maintenant avec la démocratisation des outils et la rapidité exponentielle, les contrôleurs sont peu chers et abordables. J'ai pu abandonner la souris, je faisais des dispositifs plus analogique et l'ordinateur faisait plutôt du traitement de signal. Maintenant je travaille beaucoup avec la synthèse aussi, car la synthèse je peux la manier de manière hyper flexible. [18 février 2014].

24 L'appellation « punk numérique » n'est pas réellement attestée. Alexandre St-Onge l'utilise pour désigner les *hackers* ayant une démarche politisée.

25 Artificiel est composé de Alexandre Burton et de Julien Roy. POWER est une pièce créée en mai 2009 au festival MUTEK.

Alexandre St-Onge a tout d'abord utilisé la basse sans amplification. Par la suite, il a choisi d'amplifier et d'augmenter son instrument. Il conserve toutefois le son de la basse acoustique car il enregistre au préalable des échantillons sonores sur un magnétophone à cassette à des fins de réinjection au moment du jeu (fig. 3). La basse midi permet de déclencher et de modifier à distance les différents échantillons préenregistrés contenus dans l'ordinateur. Les cordes déclencheront des événements sonores lorsqu'elles seront mises en vibration. Chaque corde correspond à un échantillon. La basse se répond à elle-même. Ainsi, il n'est plus nécessaire de montrer l'ordinateur sur scène. Le musicien cherche même à dissimuler le dispositif informatique à la vue des spectateurs pour que l'on ne retienne que le jeu physique avec l'instrument. Il emploie le terme « tactilité » dans un sens manuel, comme pour prendre un objet par exemple. En réalité, le terme « gestualité » convient mieux à sa musique.

Sans toucher quoi que ce soit, on peut avoir un rapport au son, ça crée une relation invisible entre le corps et le son, mais on peut moduler le son de manière organique puis physique et non pas être toujours dans la souris ou dans l'écran. Quand je performe, je ne regarde même pas l'ordinateur, je le mets sur le côté et il réagit à différents types de techniques de contrôle. [28 juillet 2014].

Pour accroître l'expressivité corporelle, Alexandre St-Onge multiplie les possibilités de captation du mouvement à l'aide de deux autres contrôleurs. Ceux-ci viennent s'ajouter à l'instrument de base. Le premier est un capteur appelé Leap motion qui analyse le mouvement des doigts et leur position sur les cordes de la basse (fig. 4). Le Leap motion est surtout utilisé dans les jeux vidéos pour le contrôle du mouvement des mains. Le second contrôleur est l'équivalent d'une pédale d'effets. À l'aide du pied, le musicien peut déclencher un contrôleur midi posé sur le sol lui permettant d'accéder à quelques uns de ses échantillons. Il est ensuite possible de mélanger les différents échantillons en appuyant sur les pads du haut (6, 7, 8, 9). Les pads du bas (1, 2, 3, 4, 5) actionnent d'autres échantillons enregistrés au cours du jeu par le capteur Leap motion (fig. 5). Il s'agit d'autres échantillons que ceux enregistrés au magnétophone.

### 3.2.3. Les logiciels utilisés

Les logiciels sont utilisés pour analyser les mouvements du corps de l'instrumentiste dans l'espace : Ableton Live, Max MSP avec Max for Live, un patch Max/MSP (Motion tracking 3) et Géco. Ableton Live est installé sur un ordinateur portable. Alexandre St-Onge se sert d'Ableton Live comme d'un échantillonneur contenant les événements sonores préenregistrés au magnétophone. Il peut ainsi administrer, sans autres traitements, les différentes couches sonores. Toutes les couches sont contrôlées par l'intermédiaire du protocole midi de la basse. Ainsi, le musicien peut sélectionner les différentes pistes et faire du *live sampling*<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Live sampling* signifie jouer des *samples* (échantillons sonores) en temps réel.



Fig. 3 : magnétophone à cassette.



Fig. 4 : capteur Leap motion.



Fig. 5 : contrôleur midi au pied.



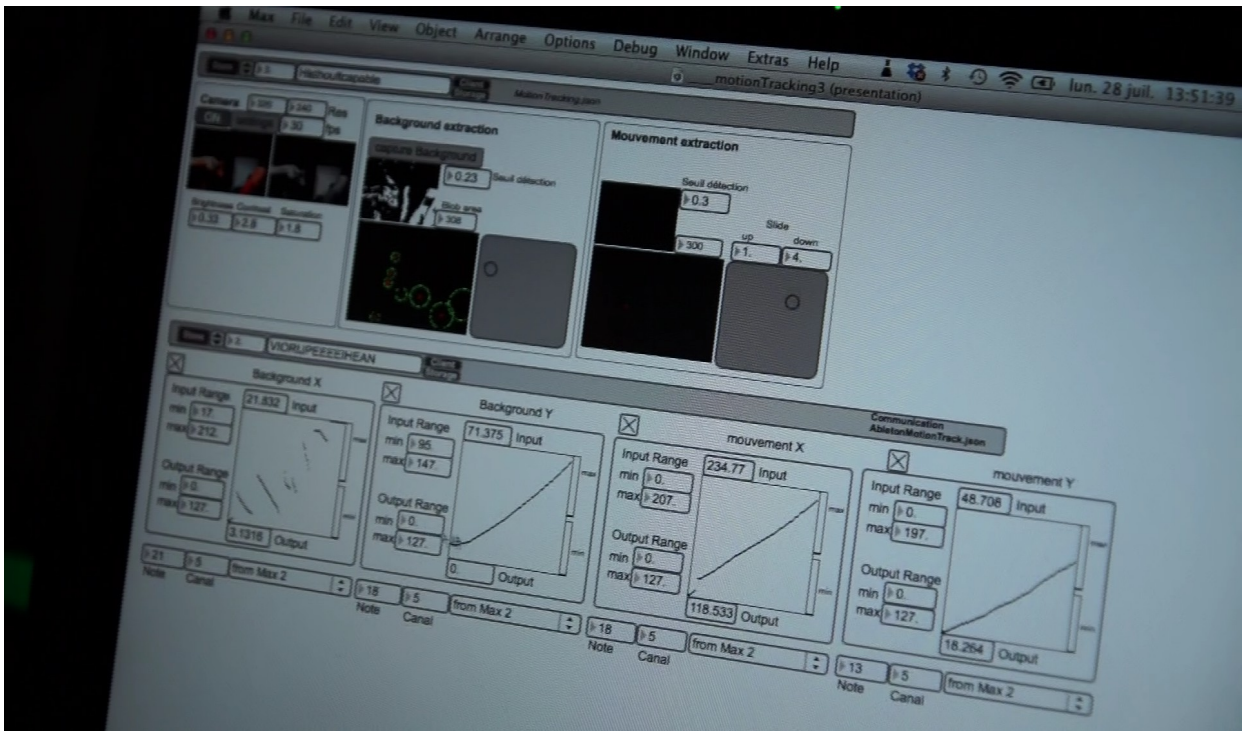


Fig. 6 : Patch Max/MSP (Motion tracking 3) avec la caméra intégrée à l'ordinateur.



Fig. 7 : logiciel Géco qui fonctionne avec le capteur de mouvement Leap motion.

Le deuxième logiciel est Max MSP. Alexandre St-Onge dit qu'il est très pratique pour contrôler les différentes strates sonores, lier le contrôle et générer des sons électroniques avec la synthèse. Le troisième logiciel est un patch Max/MSP (fig. 6). Il analyse les mouvements en ne retenant que les points lumineux et leurs changements dans l'espace grâce à la caméra intégrée à l'ordinateur<sup>27</sup>. Le quatrième logiciel s'appelle Géco (fig. 7). Il est jumelé avec le capteur Leap motion. Pour bien illustrer la complexité du dispositif et le phénomènes de « couches sonores préenregistrées », St-Onge a choisi de faire une démonstration dans laquelle il utiliserait ses principales techniques de jeu de l'échantillonnage et du rééchantillonnage. Il utilise le dispositif sous sa forme réduite (basse, capteurs, logiciels) et joue de façon la plus démonstrative possible. La vidéo permettra de mieux comprendre la relation entre le corps du musicien et le son.

### 3.2.4. Description d'une pièce improvisée filmée

#### a) Présentation de la pièce improvisée

La pièce improvisée que joue Alexandre St-Onge est un échauffement. Elle est représentative de l'œuvre du musicien et du mélange de procédés électroniques en musique. Nous répétons qu'il ne s'agit que d'une *démonstration* et d'un *échauffement*. Le but de la pièce est de trouver un son qui n'existe pas grâce aux multiples manipulations opérées par le musicien au cours de l'improvisation. L'accumulation des couches sonores provoque une confusion propre à surprendre le musicien lui-même lorsqu'il interprète correctement la pièce. Même si la structure varie d'une interprétation à l'autre, l'objectif de la pièce reste le même<sup>28</sup>.

#### b) Procédure expérimentale

Alexandre St-Onge a été filmé en plan fixe en train de visionner le plan séquence de l'improvisation qu'il vient de réaliser en faisant des commentaires à l'oral. Dans la transcription présentée ci-après, nous avons choisi de représenter par des couleurs distinctes les dires du musicien et les nôtres afin de bien séparer les deux types de commentaires (rouge : St-Onge ; bleu : Lavergne). Les propos de St-Onge expriment les grandes lignes de sa pensée au moment du jeu. Sans y être préparé, le musicien fournit un effort réflexif pour retrouver et expliquer les gestes qu'il a fait tout au long de la pièce au milieu de son dispositif électronique. Nos propos font le lien entre les dires du musicien et précisent les moments forts de la pièce. Pour illustrer la procédure expérimentale, nous présentons les figures suivantes : (i) plan audiovisuel de l'improvisation ; (ii) schéma représentant le musicien au milieu de son dispositif électronique; (iii) second plan lors du visionnement par le musicien<sup>29</sup>.

27 🎵 Voir la démonstration filmée du patch Max/MSP [dossier St-Onge, extrait n°2].

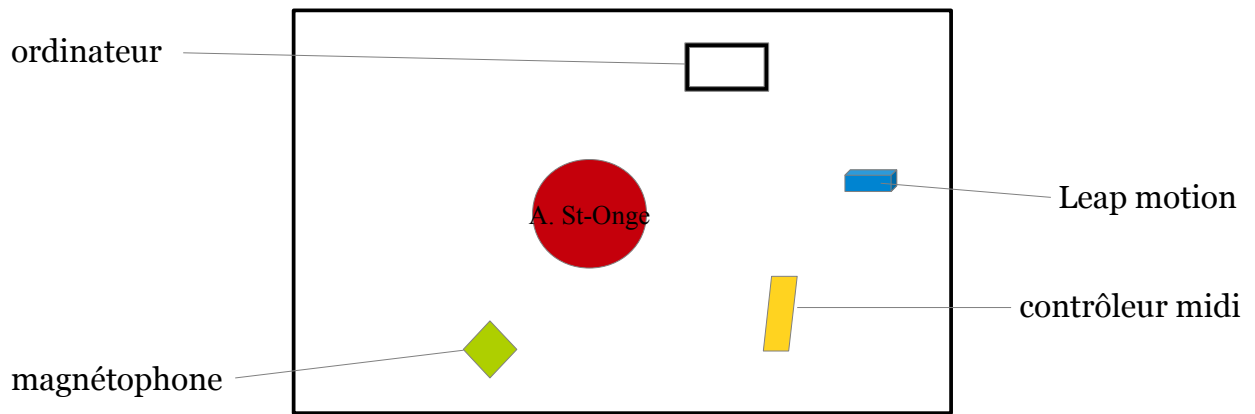
28 🎵 Voir la performance filmée [dossier St-Onge, extrait n°1].

29 🎵 Voir la procédure expérimentale [dossier St-Onge, extrait n° 3].





i



ii



iii

c) Note au sujet de l'analyse filmique

Pour filmer la pièce improvisée, nous avons choisit de réaliser un plan séquence de 7'48" fixe du musicien dans son lieu de travail. La contrainte était de cadrer le musicien dans l'axe de l'ordinateur et du capteur de mouvement Leap motion. Pour cela, il fallait anticiper le jeu à venir pour ne pas avoir à recadrer ultérieurement en tenant compte de la configuration du dispositif électronique. Le choix du cadrage consiste à mettre en évidence les mouvements du musicien, le corps et les jambes, ainsi que les deux capteurs de mouvements, le Leap motion et la caméra intégrée de l'ordinateur (point lumineux vert à l'écran). La décision a été prise de ne pas montrer le magnétophone et la pédale midi. Pour filmer le visionnement de la captation audiovisuelle par St-Onge lui-même, nous avons choisit de réaliser un deuxième plan séquence fixe qui reprend, de façon picturale, le phénomène de récursivité avec un montage à l'intérieur du plan pour souligner l'effort de remémoration fournit par le musicien.

**Départ :** Alexandre St-Onge joue de la basse en acoustique. Le magnétophone à cassette est en train d'enregistrer. A 16", le bassiste commence à jouer des notes plus articulées en accentuant le pizzicato pour marquer une différence avec ce qui va arriver par la suite.

**32" :** le bassiste cesse de jouer et déclenche du pied le contrôleur midi puis il éteint le magnétophone à sa droite. Les notes rapides jouées en acoustique font place à des échantillons préenregistrés lors d'une précédente session.

**A partir de 0'42" :** la basse devient également un contrôleur midi pilotant l'ordinateur à la gauche du bassiste. Le bassiste reprend le jeu en acoustique entrecoupé de silences mais il émet également des notes isolées avec un son plus clair. Au début, il joue rapidement sur les cordes afin de susciter une réponse plus vive de la part de l'ordinateur. Le « bruit de fond » remplit les moments de pause dans le jeu. La proximité avec le micro de la caméra renforce les sons du frottement sur les cordes. Cet effet n'était pas voulu. Le bassiste cherche au contraire à produire un décalage entre la vue de l'instrument acoustique et les bruits qui viennent créer des perturbations par un effet « parasite ». Le musicien parle alors de « postsynchronisation » en temps réel. Au fur et à mesure l'amplification prend le dessus.

**A partir de 1'17" :** le bassiste joue plus lentement et installe une amorce de rythme, la réponse de l'ordinateur est alors différente. Il s'agit d'une basse *fretless*, il est possible de jouer entre les notes en faisant de la microtonalité. L'analyse spectrale de l'échantillon est alors troublée. Cela crée des « entre-notes » et des *glitch* (défaillance électronique).

**1'27" :** l'amorce de rythme s'arrête pour laisser place à une interaction entre le bassiste et les échantillons sonores qui lui répondent. Le son de la basse acoustique a maintenant disparu.

**1'47"** : le bassiste se retourne vers l'ordinateur pour vérifier les différentes couches accumulées dans Ableton Live. L'ordinateur envoie des réponses assez imprévisibles.

**A partir de 2'** : les échantillons se répètent créant un effet « hoquet » puis se disloquent et disparaissent vers 2'30". Commence alors un moment de latence dans le jeu.

**3'44"** : la musique sort brusquement de ce moment de latence et entre dans une période plus expressive. Les échantillons semblent s'affoler.

**A partir de 4'03"** : le bassiste met un terme à cette séquence et se tourne vers le Leap motion. A 4'13", il stoppe les échantillons du contrôleur midi qui se trouve à ses pieds. L'analyse des mouvements déclenche une modification des sons dans les aigus au niveau de la tonalité mais pas au niveau de l'amplitude. Au même moment, le musicien commence également à jouer avec la caméra intégrée à l'ordinateur. Le patch Max/MSP reconnaît alors les mouvements du corps. Le bassiste ne joue plus de notes, il oriente le manche de la basse devant l'objectif et observe en écoutant les sons produits uniquement par son mouvement.

**4'35"** : le Leap motion est utilisé pour la seconde fois tout en continuant les mouvements avec le manche.

**5'05"** : le corps du musicien devient beaucoup plus dynamique comparé au début de la pièce car il veut donner de l'information à la caméra.

**5'37"** : le bassiste redémarre l'enregistrement qu'il a fait au début avec le magnétophone. Le début de l'improvisation acoustique est alors rejoué.

**5'56"** : le bassiste actionne Ableton Live pour préparer l'arrivée des sons de la basse enregistrés durant toute la durée de l'improvisation mais que l'on n'avait pas encore entendus. Il s'agit, en quelque sorte, du « fantôme » de l'improvisation.

**6'07"** : le bassiste joue par dessus l'enregistrement du double de l'improvisation avec la basse amplifiée. Il joue ainsi avec les différentes strates d'enregistrements qui ont été faites durant la pièce.

**7'08"** : arrêt de l'analyse de l'improvisation. Les différentes couches s'arrêtent les unes après les autres, seul reste le son de la basse.

### **3.3. La non-intentionnalité de l'artiste par la méthode expérimentale**

#### *3.3.1. Doctorat en études et pratiques des arts*

En 2015, Alexandre St-Onge a achevé un doctorat et soutenu une thèse qui porte sur l'ensemble de son travail artistique à mi-chemin entre la musique, l'art sonore, les installations et la performance scénique<sup>30</sup>. L'étape de l'expérimentation est cruciale chez lui. L'expression « tactiques d'approches pragmatiques » concerne les différentes techniques éprouvées qui découlent de la méthode expérimentale. St-Onge répète qu'il s'agit d'une négociation avec les phénomènes imprévisibles : ce qui échappe à l'intentionnalité de l'artiste. Il aime à comparer son travail à celui d'un laboratoire

<sup>30</sup> Voir la référence page 248, note 22.

scientifique. C'est pour cette raison qu'il ne se considère pas comme un compositeur. La démonstration qui précède n'a pas pour but de décrire les propos tenus par l'artiste dans cette partie. Pour cela, il faut directement se référer à la musique qui accompagne l'écrit de la thèse.

Pour mon doctorat, un dispositif cybernétique a été développé pour, spécifiquement, créer des événements imprévisibles. Ce n'était pas seulement une logique de contrôle, mais l'ordinateur, selon des principes algorithmiques aléatoires, m'indiquait quoi faire ou m'indiquait des données auxquelles il fallait toujours que je réfléchisse en temps réel. Ce n'était pas réellement une improvisation en solo, parce que l'ordinateur devient un savoir artificiel avec lequel j'interagis. Deux solitudes se rencontrent (...). En acoustique, les marges d'erreur sont plus minimales qu'avec un dispositif cybernétique programmé pour créer des erreurs ou de l'imprévisible. [18 février 2014].

Chez Alexandre St-Onge, l'œuvre est d'abord engendrée par le processus de création. La subjectivité de l'artiste est secondaire. Celle-ci est mise en suspension afin d'éviter une trop grande maîtrise de la part du musicien ce qui risquerait de déboucher sur de la virtuosité. St-Onge peut quelquefois produire un son sans même toucher l'instrument. La maîtrise totale est une illusion, mais la virtuosité développe des habitudes dont il est difficile de se débarrasser. Cependant, la part subjective de l'artiste subsiste toujours mais il s'agit surtout d'être réceptif aux imprévus qui surviennent et de les inclure dans le cours du jeu. La subjectivité du musicien se transforme alors en une « hospitalité » : elle n'obstrue pas le champ des possibilités mais s'ouvre aux phénomènes qui lui sont extérieurs en s'effaçant devant eux. St-Onge joue de la même manière lorsqu'il improvise avec un autre musicien.

C'est très important d'écouter l'imprévisible parce que l'on ne sait pas ce que l'autre va jouer nécessairement, même quand on se connaît très bien. L'intérêt c'est justement de ne pas savoir afin que l'autre vienne te confronter et ainsi créer une tension. [28 juillet 2014].

L'« autre » est quelque fois l'instrument lui-même et la mise en tension est suggérée par le dispositif. À ce propos, Alexandre St-Onge cite de mémoire le saxophoniste Evan Parker : « l'instrument nous joue autant que nous le jouons ». Pour St-Onge, la naissance d'une idée musicale ne vient pas nécessairement d'un « chant intérieur » ou d'une préconception. La plupart du temps, le musicien attend d'être en contact avec l'outil en question puis il écoute les sons émis par l'objet. Il commence alors à organiser sa pensée. De fait, la démarche musicale volontairement empirique de St-Onge est intrinsèquement liée aux outils eux-mêmes. Puis, pour qu'une idée survienne, il se donne des « techniques de contraintes » afin de brider toute virtuosité. Les imprévus qui surviennent sont à chaque fois de nouveaux points de départ ou de nouvelles directions pour lui.

Mon cerveau fonctionne beaucoup par mélanges : un parasitage monstrueux pas du tout cohérent, mettre ça ensemble et voir ce que ça donne (...). Je n'entends pas quelque chose dans ma tête a priori, c'est mon contact, à travers l'expérimentation que les choses émergent puis que j'organise à travers l'action, à travers la performativité (...). J'aime beaucoup écouter différents alliages et c'est à force d'être à l'écoute de ce qui est possible (...) que l'idée émerge vraiment d'une relation avec les outils. [18 février 2014].

Pour Alexandre St-Onge, c'est au contact de l'outil que doit s'effectuer le développement d'une structure musicale pour justement favoriser la part de spontanéité dans le jeu et non les réflexes instrumentaux. Ce choix est subjectif, mais St-Onge préfère orienter la subjectivité vers une moindre intervention de l'artiste dans le processus de création. La démarche évoque l'étape de découverte du médium au moment de l'apprentissage, lorsque la personne ne le maîtrise pas encore. La volonté de s'en remettre à lui suggère l'idée de faire avec ce que l'on a sous la main plutôt que de faire subir à l'instrument ses préférences musicales : la volonté de tordre ou de triturer les sons afin d'exprimer et d'obtenir d'eux un maximum d'expressivité. La manipulation compulsive des sons est propre au noise, à savoir la malléabilité de la matière sonore dans ses derniers retranchements. Ainsi, si St-Onge part du médium, cela ne signifie pas qu'il cherche à le maîtriser à la perfection.

### 3.3.2. *Improvisation de l'écriture et écriture de l'improvisation*

Le travail d'Alexandre St-Onge intègre également des éléments graphiques dans un sens proche des arts plastiques. Pour expliquer cela, le musicien montre la « partition » d'une pièce improvisée nommée *Ovicorcupueeleetiheearn*<sup>31</sup>, entièrement écrite pendant le temps de l'improvisation. Pour *Ovicorcupueeleetiheearn*, St-Onge pousse la logique de la non-intervention de l'artiste à un haut degré. Il a inventé un dispositif spécial afin d'obtenir le moins de volonté possible de sa part et où le hasard est en partie contrôlé. De cette manière, il espère faire de l'indétermination un moyen d'écriture pour des pièces à venir telle une graphie automatique. A chaque fois que la pièce est interprétée, le musicien enregistre une version. Les enregistrements successifs diffusés pendant la performance engendrent une matière de plus en plus dense grâce à la superposition des versions antérieures de la pièce.

Pour interpréter cette pièce, Alexandre St-Onge utilise un pied de biche muni d'un accéléromètre qui diffuse la musique des précédentes versions. Il tient le pied de biche avec son cou tandis qu'il marche sur les genoux. Ce n'est donc pas lui qui oriente l'objet. A partir de la position et de la taille des éclats d'un petit objet en porcelaine brisé au sol, il écrit une « partition » par terre. Chaque éclat est représenté sur une feuille de papier dessin suivant leur contours approximatif et leur éloignement les uns par rapport aux autres. La position des éclats n'est évidemment pas prévisible car on ne

31 🎵 Voir l'explication filmée [dossier St-Onge, extrait n°4].

peut connaître leur trajectoire à l'avance. Le musicien place ensuite la feuille entre les cordes de la basse et appuie sur les marques graphiques. Puis, suivant le même procédé, il écrit une deuxième partition à partir de nouveau bris de verre afin qu'elle soit jouée consécutivement, d'autres éclats pour une autre « partition » et ainsi de suite.

J'aime toujours ce qui est éclaté, brisé, des trucs qui sont toujours à la limite de l'informe. Quand une forme s'établit et se déconstruit, elle est tout de suite niée pour créer un autre truc (...), les sons de bris sont parmi mes sons préférés, étrangement. Quand on improvise, il y a des choses qui émergent sans le savoir. Faire tout d'abord puis le sens émerge par la suite (...). Après, par l'analyse a posteriori, on le re-transforme consciemment. [28 juillet 2014].

À sa manière, Alexandre St-Onge, interroge les relations entre l'homme et la machine. Pour étayer le point de vue du musicien à travers les références qui sont les siennes (Keith Rowe, John Cage, Ornette Coleman, etc.) nous évoquons le cas du plasticien Marcel Duchamp qui s'essaya à la musique en jetant les bases de l'indéterminisme en la matière avant les travaux de Cage. St-Onge a reçu en héritage une tradition à la fois plastique et musicale liée aux découvertes artistiques du début du XX<sup>ème</sup> siècle et qui perdurèrent<sup>32</sup>. La mise en réseau d'outils qui se répondent mutuellement et l'indifférenciation esthétique ont pour ancêtre les machines de Duchamp à écrire de la musique stochastique avec un simple jeu de papier.

Des suites d'éléments ou d'objets imprédictibles donnent ainsi accès, la plupart du temps, à des formes dont la diversité n'est pas issue de la main. La main ne peut que lancer les dés. La continuité logique du réel est brisée à l'aide du hasard qui servira donc à explorer le champ de l'indifférence esthétique qui intéresse Duchamp. Ces objets sont tous des morceaux sans origine, sinon orphelins au moins célibataires (...) [p. 6]. Cet espace est généré par les effets de choix dû à une sorte de machine à écrire. Car c'est bien elle, par la mécanique exacte de son choix indifférent, qui dicte au copiste d'inscrire tel signe sur une portée. Sans cet effet machinique stochastique et astylistique, sans cet aspect automatique, il n'y aurait pas d'effet désiré : l'indifférence, l'anesthétique d'une suite d'objets sonores hétéroclites, neutres. On dirait aujourd'hui que c'est un algorithme avec une fonction aléatoire de sons donnant une empreinte ou une inscription. [p. 8-9] (...). Chaque note choisie dans cet arrangement machinique est comme un rendez-vous avec l'inouï pour un auditeur local. [Raymond, 1994, 12].

32 Nous retenons une date précise à ce sujet : la fondation d'E.A.T. (*Experiment in Art and Technology*) en novembre 1966 à New York. La fondation avait pour but de donner aux artistes les moyens technologiques à la hauteur de leurs souhaits esthétiques. Une série de performances publiques eut lieu du 13 au 23 octobre 1966, réunissant artistes et ingénieurs : *9 Evenings : Theatre and Engineering*. La pièce *Variations VII* de John Cage fut donnée en performance les 15 et 16 octobre 1966. Un film sur les performances a été réalisé : *Cage, Variations VII/ 9 Evenings in Theatre & Engineering*, Artpix, 2008.

### 3.4. Réseau international de personnes et de salles de concerts

À Montréal, Alexandre St-Onge est proche de Nicolas Bernier, Alexis Bellavance, Martin Messier, Andrea Jane Cornell, Karlheinz Essel, Vergil Sharkya', Lukas Ligeti, Sam Shalabi<sup>33</sup>, Diane Labrosse, Hélène Prévost, Martine H. Krispo, le groupe Fumf, Emilie Mouchous, Magali Babin. Tous ces musiciens constituent la scène montréalaise en improvisation libre, pas nécessairement en électronique. Chose assez rare, St-Onge dit travailler indifféremment avec des musiciens appartenant aux deux communautés linguistiques, francophone et anglophone. Par exemple, il connaît Doug Van Nort<sup>34</sup> qui est improvisateur anglo-saxon de la ville en électronique.

Alexandre St-Onge confirme qu'il n'y a plus de salle de concert unique à Montréal ou des lieux fixes pour la musique qu'il joue. Le Cagibi et le Café Résonance commencent timidement à accueillir des musiciens en électronique, dit-il. L'Usine C reste un lieu important pour la musique acousmatique à Montréal, moins pour l'improvisation en électronique<sup>35</sup>. En dehors des salles de concert, les deux principaux lieux institutionnels susceptibles d'accueillir de telles pratiques sont les studios du conservatoire d'art dramatique et de musique<sup>36</sup>. Il souligne encore l'importance historique de La Casa Del Popolo et de La Casa Obscura, deux salles de concert officielles où il s'est souvent produit durant les quinze dernières années. Avant 2011, il y avait encore un grand nombre des *lofts*, tels La Brique ou l'Envers. Ces espaces ont dû fermer les uns après les autres entre 2010 et 2015. St-Onge fait remarquer que la fermeture des *lofts* coïncide avec le retour aux techniques analogiques de la part des musiciens alors que le *laptop* était le principal outil pendant les dix premières années du siècle. Il fait une comparaison entre la dissémination des lieux à l'ère du numérique.

L'éclatement, c'est intéressant de voir qu'il n'y a plus une place justement, un peu comme les technologies numériques, tout le centre est éclaté. C'est même difficile de dire ce qui est marginal, ce qui est le centre. Quand le centre est flou, il n'y a plus de marginalité, donc tout est éclaté...les frontières sont brouillées, tout est plus perméable, fluide. Même à Montréal c'est comme ça. [18 février 2014].

Alexandre St-Onge se produit rarement aux États-Unis car le permis de travail est onéreux (500 dollars). Le plus souvent, un concert de musique improvisée ne peut même pas rapporter une telle somme. Les musiciens doivent alors « mentir » à la

33 Vergil Sharkya', Lukas Ligeti, Sam Shalabi, ont été invités à jouer en concert par le collectif Warhol Dervish, le 21 décembre 2013. La soirée était organisée par Le suoni per il popolo et l'organisme Innovations en concert à la Sala Rosa. Warhol Derwish est un collectif de musique de chambre montréalais.

34 Le Quartetto Telematico (Telematic Performance) est composé de Doug Van Nort, Pauline Oliveros, Chris Chafé et Jonas Braasch. Van Nort, Oliveros, Chafé ont joué en trio le 1er avril 2014 dans le cadre de la série de concert intitulée *Topological Improvisations, Volume 3* à l'université Concordia, 1515 Sainte-Catherine Ouest. Seul Van Nort était présent à Montréal pour ce concert improvisé. Les autres musiciens se trouvaient physiquement en Angleterre (Birmingham). Ils étaient connectés par l'intermédiaire du logiciel et jouaient en direct.

35 Usine C est situé au 1345, av. Lalonde.

36 Le conservatoire de Montréal est situé au 4750, av. Henri-Julien.

frontière et dire qu'ils viennent pour enregistrer et non pour faire un concert. New York est une ville située à 600 km de Montréal, Chicago est très éloignée pour aller jouer une seule fois et Detroit l'est encore davantage. Les musiciens québécois ont donc peu intérêt à aller aux Etats-Unis. Une fois par an, St-Onge joue à New York. Ce n'est pas suffisant pour accroître son réseau professionnel et se faire connaître dans la place. C'est pour cette raison que les musiciens québécois cherchent plutôt à développer un réseau national.

En revanche, Alexandre St-Onge entretient de nombreux liens avec l'Europe. Il connaît beaucoup mieux les musiciens improvisateurs de l'autre côté de l'atlantique, principalement en France, à Berlin et à Londres. À chacun de ses séjours sur le sol européen, il peut facilement voyager pour faire une tournée dans différentes capitales. Il s'est déjà produit avec des improvisateurs célèbres : Joëlle Léandre, Irène Schweizer, Maggie Nichols, Michel Doneda, John Butcher, Thomas Lehn, Ghédalia Tarzates. Il a joué lors de soirées où se produisaient Xavier Charles, eRikM et Mattin, bien qu'il n'ait jamais improvisé avec eux. À Berlin, St-Onge connaît et a joué avec Brandon Labelle et Ignaz Schik. Il est également au courant du travail de Bob Obermeyer qui vit dans la capitale allemande sans le connaître personnellement. Berlin reste la ville la plus influente dans le domaine des musiques électroniques avec des salles comme Ausland, dans le quartier de Kreuzberg, ou Madame Claude à la limite de Neuköln.

Alexandre St-Onge se rend plusieurs fois par an en France. À Lyon, il connaît bien Lionel Marchetti<sup>37</sup> et il connaît les principaux lieux de musique de la ville : Sonic, sur une péniche, le Kraspeck Myzik et, anciennement, le Pezner. St-Onge n'a fait que passer à Grenoble, mais il est en lien avec Jérôme Noetinger et la salle du 102. Noetinger, avec qui il a joué à la Fonderie Darling à Montréal en 2002, venait régulièrement le voir quand il était de passage à Lyon et qu'il s'y produisait. À Nantes, il connaît Julie Rousse, qui a vécu à Montréal au début des années 2000. À Paris, il a rencontré Arnaud Rivière et Jean-François Pichon, le programmeur des Instants Chavirés où il s'est produit six fois en une quinzaine d'années.

Pour moi, là où c'était le plus actif en France, c'était, pendant longtemps, à Grenoble et à Nantes. Ce n'était pas du tout à Paris. A part les Instants Chavirés, j'allais plus souvent à Nantes, Lyon qu'à Paris. [18 février 2014].

St-Onge émet une comparaison entre la France et le Québec. Montréal est une ville de taille moyenne et les musiciens se connaissent bien entre eux. C'est dans cette agglomération que la plupart des activités artistiques ont lieu au Québec. À l'inverse, il pense que les musiciens en France sont assez isolés. Ceux-ci arrivent difficilement, semble-t-il, à jouer à l'intérieur du pays et à faire entendre leur musique.

<sup>37</sup> Lionel Marchetti et Xavier Garcia ont donné un concert le 19 mars 2015 dans le cadre du « Printemps des sons » à la MLIS (Maison du Livre, de l'Image et du Son), Villeurbanne, France : « Marchetti travaille à partir d'un magnétophone et de sources sonores variées qu'il enregistre et traite en direct. Xavier Garcia joue sur un set numérique. Chacun peut à tout instant récupérer les sons de l'autre, les traiter et les réintégrer instantanément dans son propre discours. » [notice de présentation du concert].



## 4. Dominic Thibault

### 4.1. Du punk rock à la musique acousmatique

Depuis 1999, Thibault avait pris pour habitude de jouer dans différents groupes de punk rock. Comme il souhaitait garder une trace de la musique qu'il faisait, il s'intéressa progressivement aux techniques d'enregistrement. A ses débuts, le musicien utilisait principalement le logiciel Cakewalk Sonar<sup>1</sup>. Il découvrit par lui-même les différentes fonctionnalités de l'outil pour enregistrer en *Overdubs*<sup>2</sup>, « on avait quatre instruments et l'idée d'enregistrer plusieurs couches de son artificiel, c'était complètement nouveau à ma pensée » [3 mars 2014]. En 2003, David Thibault choisit d'abandonner la guitare pour se consacrer pleinement à la musique électroacoustique. Le passage de la guitare à l'ordinateur fut un tournant important dans sa vie de musicien. De 2003 à 2005, Thibault fut élève au cégep de Saint-Laurent<sup>3</sup>. Dans cet établissement, il découvrit l'enseignement qui correspondait à ses attentes aux côtés de Michel Tétrault<sup>4</sup>. Avec lui, Thibault s'initia à la composition sur ordinateur et put approfondir la découverte des outils informatiques. Le logiciel Cecilia retint particulièrement l'attention de Thibault au point de devenir son principal outil de travail jusqu'en 2007.

Après son baccalauréat, Dominic Thibault s'inscrit à l'UdeM. Il reçut une formation en musique acousmatique avec des cours de composition. En analysant son parcours, Thibault se sent fortement lié à *l'école acousmatique montréalaise*<sup>5</sup>. Ses premières pièces furent interprétées dans la tradition de la diffusion avec un orchestre de haut-parleurs. En septembre 2008, il souhaita continuer en maîtrise avec Jean Piché<sup>6</sup>. Son projet de recherche portait, entre autre, sur le développement d'une nouvelle version du logiciel Cecilia. Thibault trouvait que la version 3 était « désuète, "buggée" en plus d'être *mésadaptée* »<sup>7</sup> à la musique qu'il souhaitait faire. Cependant, il ne possédait pas suffisamment de connaissances en programmation pour poursuivre

1 Cakewalk Sonar est un logiciel MAO (Musique Assistée par Ordinateur) développé par la société Cakewalk (synthétiseurs Roland). Son fonctionnement, celui d'un séquenceur musical, est proche d'autres logiciels audionumériques : Ableton Live, Digital Performer, Logic Pro, Pro Tools, Cubase, etc.

2 *L'overdubbing* ou le réenregistrement est une pratique très répandue dans les métiers du studio qui consiste à enregistrer des sons par dessus d'autres afin de les mélanger lors du mixage des différentes pistes audio.

3 Le cégep de Saint-Laurent est situé au 625, av. Sainte-Croix, dans l'arrondissement de Saint-Laurent à Montréal.

4 Michel Tétrault est un compositeur électroacousticien qui pratique également l'art installatif. Il enseigne la composition sur ordinateur au cégep de Saint-Laurent. Il s'agit du premier enseignement pré-universitaire existant dans ce domaine au Québec bien que de nouveaux cursus commencent à s'ouvrir dans d'autres établissements scolaires.

5 L'appellation « école montréalaise » est discutée par plusieurs auteurs. Dominic Thibault conseille à ce sujet l'article de Francis Dhomont intitulé : « Is there a Québec Sound ? ». *Organised Sound* 1(1) (1996), Cambridge University Press : 23-28.

6 « Jean Piché est compositeur, vidéaste et designer de logiciels. Il est reconnu comme un précurseur dans les disciplines musicales et médiatiques au Canada » [Page de présentation des enseignants à la faculté de l'UdeM . (2016). Repéré le 26 août 2016 à [http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche\\_j.html](http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html)].

7 Précision apportée par Dominic Thibault lors de la relecture de sa monographie pour exprimer plus fermement ses critiques d'alors à l'égard du logiciel Cecilia.

dans cette voie. Il travailla néanmoins sur l'interface graphique jusqu'à la publication du logiciel, puis, il abandonna ce projet et ce fut Olivier Belanger qui se chargea de développer la version 4 de Cecilia<sup>8</sup>.

Avec le logiciel Cecilia, Dominic Thibault souhaitait développer une approche plus adaptée à ce qu'un musicien peut être amené à faire dans sa pratique musicale. Dans les versions Cecilia 2 et 3, Thibault pensait que les fonctionnalités étaient encore assez « primaires ». Par ailleurs, le logiciel était victime de nombreux *bugs*<sup>9</sup> qui entravaient la pratique musicale. Au départ, il essaya de construire ses propres outils pour y remédier mais ils n'avaient pas la puissance calcul de Cecilia. Avec la version 4 de Cecilia, il souhaitait voir le son représenté à l'intérieur de l'interface graphique afin d'avoir une plus grande précision et une maniabilité accrue dans les modifications apportées à la musique. Il voulait ainsi rapprocher les possibilités de Cecilia à celle du DAW (*Digital Audio Workstation* ou séquenceur)<sup>10</sup>, une fonction déjà connue des logiciels comme Digital Performer, Logic ou Pro-tools.

Dans la continuité de ses études, Dominic Thibault dit avoir eu besoin de se distancier quelque peu de la musique acousmatique. Dans l'abandon de la guitare pour poursuivre un travail avec la MAO, Thibault avait perdu le geste musicien. Bien qu'il apprécîât toujours les orchestres de haut-parleurs, il ne souhaitait plus faire de la musique avec le seul critère de l'espace dans la diffusion de la musique. Au même moment, son intérêt pour les musiques de performance allait en s'accroissant. Il commença par écouter le groupe allemand Kraftwerk<sup>11</sup>, du courant Krautrock, et la musique de David Tudor que Thibault considère comme un compositeur « *performer* ». Thibault avait déjà pratiqué l'improvisation dans ses groupes de jeunesse, mais il ne s'était pas penché prioritairement sur cette pratique. Il avait également suivi des cours de guitare jazz avant d'entrer au cégep. Rapidement, il s'aperçut que cet enseignement ne l'intéressait pas. Il devait, dit-il, se forcer à jouer. La pratique instrumentale était rébarbative au point que Thibault éprouva une vive déception à l'égard de l'idiome jazz au sein de l'académie.

Pour Dominic Thibault, le jazz enseigné au cégep était trop prévisible et souffrait d'un excès de virtuosité. Cependant, par « excès de virtuosité », il ne faut pas entendre que Thibault serait en désaccord avec la notion de « virtuosité ». Quelquefois, le musicien utilise lui-même ce terme pour parler de sa propre musique. Chez Thibault, la

8 « Olivier Bélanger est chargé de cours au secteur électroacoustique de la Faculté de musique de l'UdeM depuis 2003. Il y enseigne la programmation musicale (MaxMSP, Csound, Python) et le traitement de signal (analyse, synthèse et traitement des sons). Il a obtenu, en 2008, un doctorat en composition électroacoustique (...). ». [Page de présentation des enseignants à la faculté de l'UdeM . (2016). Repéré le 26 août 2016 à [http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belanger\\_o.html](http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belanger_o.html)]. Initialement conçu et développé par Jean Piché et Alexandre Burton de 1995 à 1998, Cecilia connaît actuellement cinq versions différentes. Le logiciel est, d'après Belanger, une « boîte à outils pour le traitement audionumérique » [Belanger, 2014, 1].

9 *Bug* (insecte en anglais) : défaut de conception d'un programme informatique provoquant un dysfonctionnement du logiciel.

10 *Digital Audio Workstation* correspond à l'appellation « station audionumérique », fréquente au Québec.

11 Le groupe *Kraftwerk* a été fondé en 1970 par Florian Schneider-Esleben et Ralf Hütter. Il est considéré comme un groupe pionnier dans le domaine des musiques électroniques. Dominic Thibault conseille une monographie sur le sujet : Cope, Julian. *Krautrock sampler : petit guide d'initiation à la grande kosmische muzik*. Paris : Editions de l'Eclat, Collection : Kargo, 2008.

« virtuosité » est à replacer dans une vision plus inclusive du terme, respectueuse des possibilités techniques de l'instrument, et non dans un sens idiomatique liée à un style musical. Une virtuosité « inclusive » signifie que le musicien est capable de réagir à l'imprévu et d'intégrer dans son jeu des éléments extérieurs qui surviennent au cours de la musique.

Durant ses années au cégep de Saint-Laurent, Dominic Thibault apprit l'existence du collectif HodeKestra, l'Ensemble multi-directionnel CSL, fondé et dirigé par Philippe Hode Keyser<sup>12</sup>. C'est la première fois que Thibault entendit parler de l'improvisation libre. Thibault ne joua jamais au sein du collectif et ne rencontra pas non plus Keyser, mais certains de ses amis suivaient ses cours. Tous semblaient être très stimulés par l'expérience car il s'agissait, pour les élèves du cégep, d'une ouverture vers d'autres pratiques que celle du jazz académique. Dans HodeKestra, on improvisait en dehors des grilles de standards et les élèves étaient encouragés à s'engager dans des explorations sonores. À travers la pratique de l'improvisation, Thibault dit avoir conservé un lien relatif avec le jazz bien qu'il ne se situe pas explicitement à l'intérieur du courant de l'improvisation libre.

Le milieu académique a été déterminant dans le parcours artistique de Dominic Thibault. Les années de formation semblent avoir été pour lui le théâtre d'une ambivalence avec d'un côté, la composition et l'enregistrement ; et de l'autre, la performance musicale. Durant cette période, il chercha le point d'achoppement entre les deux formes d'expression. Au départ, le besoin d'enregistrer la musique qu'il aimait faire sur scène avec ses groupes musicaux l'a incité à s'intéresser aux techniques de studio. Les enregistrements lui permettaient ainsi de se réécouter lui-même, de documenter sa pratique. En plus du jeu sur les instruments, il comprit, grâce à la technique de l'*overdubbing*, que le son pouvait être manipulé et retravaillé en postproduction. Cependant, pour Thibault, l'orchestre de haut-parleurs est avant tout un travail sur l'espace, la présence physique est inexistante car la musique repose sur une composition musicale en amont. En tant que praticien, Thibault trouva justement que Cécilia ne répondait pas suffisamment aux attentes de la scène qui induisent un jeu physique.

L'intérêt pour la performance scénique s'est également développé au cours des années d'études, mais Dominic Thibault ne visait pas l'apprentissage d'un idiome musical en particulier. Le jazz fut même un contre-exemple pour lui. De plus, les liens que Thibault entretient avec la tradition de l'improvisation libre sont ténus. Il cherchait une approche plus pragmatique et immédiate dans les modifications apportées au son numérique avec une relation plus physique également, débarrassée de la stérilité qu'induit quelquefois le jeu virtuose. En se servant de ses connaissances en acousmatique, les outils du studio ont pu devenir un instrument utilisable aussi bien pour l'enregistrement que pour la performance scénique. Il ne s'agit pas d'un médium unique mais de la réunion de différents outils qui forme une pièce dans la pièce.

<sup>12</sup> Voir la monographie du duo Roche Ovale [Chapitre 7. 5.].

## 4.2. « Jouer » le studio d'enregistrement

### 4.2.1. Les divers instruments du studio

C'est donc par le biais d'une multi-instrumentation électronique que Thibault est parvenu à réunir les deux aspects de sa pratique artistique. Le studio est une collection d'objets et d'outils divers (fig. 1). La recherche de Dominic Thibault consiste à employer ces outils comme des instruments de musique. Finalement, toute la chaîne électroacoustique que comprend le *home studio* peut être jouée à la manière d'un seul instrument. Son dispositif de jeu, ou son instrument, emprunté au *home studio*, comprend un synthétiseur modulaire (fig. 2), un ordinateur portable où est installé le logiciel Ableton live (fig. 3 & 4), un contrôleur Phat boy (fig. 3), un contrôleur Novation (fig. 3), une tablette numérique comprenant le logiciel TouchOSC (fig. 5). Tous ces outils sont typiques d'un travail en studio. Dominic Thibault pense qu'il n'est pas nécessaire d'avoir un *home studio* au complet pour faire de la composition ou pour improviser. Le synthétiseur modulaire entre dans une carte de son, il s'agit de la source d u *no input* DAW<sup>13</sup>. Le modulaire possède également quatre entrées de son que Thibault envoie dans les pistes de retour (*return tracks*) du logiciel Ableton live. A partir de là, le musicien réalise des boucles larsen. Le contrôleur Phat boy permet de faire des réglages à distance sur l'ordinateur. Le novation est spécialement conçu pour contrôler un DAW en passant par le logiciel Automap.



Fig. 1 : dispositif de jeu emprunté au *home studio*.

13 Voir partie suivante 4.2.2. pour la description du *no input* DAW





Fig. 2 : le synthétiseur modulaire.



Fig. 3 : ordinateur portable, le novation, le contrôleur Phat boy.





Fig. 4 : le logiciel Ableton live.



Fig. 5 : tablette numérique avec le logiciel Automap.

Thibault dit pratiquer six à huit heures par jour du *home studio* comme le ferait un pianiste, par exemple. Quand Thibault joue en concert, il ne veut pas que l'ordinateur soit au centre. Au moment d'improviser, le musicien ne touche plus à l'ordinateur, il se contente de le diriger par l'intermédiaire des contrôleurs. L'ordinateur devient un moniteur de l'activité, des boucles de *feed-back*<sup>14</sup> qui se produisent dans le logiciel. Il joue également du microphone, du préamplificateur ou du potentiomètre linéaire (*fader*)<sup>15</sup>. Le musicien rappelle que la place du microphone dans un studio relève d'un choix subjectif de la part du musicien. Il est possible de jouer avec le préamplificateur grâce à l'ajustement du gain<sup>16</sup> ou lorsque le signal est écrêté. Lors du mixage, il est possible d'interpréter la balance entre les sources à l'aide du *fader*. Thibault aime réaliser des performances entières avec cette seule fonction. Quelques fois, il pratique ses « gammes » avec les différents outils, d'autres fois, il peaufine ses aptitudes d'édition ou de traitement de signal (*Digital Signal Processing*)<sup>17</sup>.

Quand je fais du mixage, les pistes que je connais par cœur sont en parallèles sur ma console de mixage. J'arme mes automatisations et je joue le *mix*. Je me dis, en intro, il faut absolument que cette guitare soit là, donc je monte les *faders* (...). Je joue chacun de mes *faders* pour sculpter le discours musical et pour moi, c'est du jeu aussi. C'est la multiplicité des objets que l'on peut jouer dans le studio qui fait du studio le véritable instrument. [3 mars 2014].

#### 4.2.2. Les différents usages : *no input mixer, no input effects, no input DAW*

La pratique générale de Dominic Thibault est celle du *no input DAW* ou le *feed-back* à l'intérieur du séquenceur informatique. Dans cette partie, nous allons procéder par étapes en détaillant chacune des techniques de jeu de Thibaut qui mènent au *no input DAW*. Thibault s'intéresse principalement au *feed-back* (effet Larsen) et au *self-oscillating tute* (oscillation d'un outil sur lui-même). Le musicien travaille sur ces deux procédés depuis trois ans. Son intérêt pour le *feed-back* est à l'origine de sa pratique du *no-input mixer*. Pour cela, la console de mixage devient un instrument de musique. En réinjectant les sorties dans les entrées, la tranche de la console devient un oscillateur. Le *no input mixer* est donc un *self-oscillating mixer*. Thibault travaille ensuite sur l'affinement de l'effet larsen qu'il décline en analogique ou en numérique. Cette technique de jeu émane des outils eux-mêmes.

Le bruit de fond de chaque tranche qui déclenche l'emballement et l'effet Larsen. Si l'on branche une sortie dans une entrée et que l'on monte le gain, une boucle de larsen se propage de la sortie à l'entrée. Le contrôle de la boucle peut se faire en changeant le niveau d'envoi du signal et les égaliseurs peuvent également la modifier. Il

14 Le terme *feed-back* ou « effet Larsen » sont employés indifféremment par Dominic Thibault.

15 Un potentiomètre linéaire est le bouton de commande qui règle le niveau du signal audio.

16 Le « gain » est le niveau d'amplification.

17 Le DSP (traitement numérique du signal) représente l'ensemble des techniques de traitement d'analyse et d'interprétation des signaux numérisés (compression, filtrage, etc.).

est possible d'ajouter de la distorsion ou une modulation. Merzbow, un des représentants les plus célèbres du courant noise, travaille essentiellement sur ce principe depuis les années 1990. Il s'agit d'une référence pour Dominic Thibault, qui cherche actuellement à créer un *self-oscillating software*, soit un équivalent numérique de ce qu'il fait avec les outils analogiques. Cette recherche est motivée par son souhait primordial de « faire chanter la machine ».

A force de faire du *feed-back*, on trouve le son qui est unique à chaque machine. Plutôt que de les utiliser comme des outils, on se met à les utiliser comme des instruments de musique (...). Le *feed-back* à l'intérieur de la machine est similaire au tuyau que l'on fait résonner avec un influx d'air. En quelque sorte, on fait résonner l'ordinateur. [11 avril 2014].

Pour Thibault, il y a de fortes similitudes entre la console analogique et les appareils audionumériques DAW. Le musicien fait remarquer que les interfaces DAW ont la même apparence visuelle que les outils analogiques. Ableton live est un DAW comme les logiciels Pro Tools, Logic ou Digital Performer. Tous ces logiciels sont calqués sur l'idée de la console de mixage : des entrées, des effets, des envois, un potentiomètre et une panoramisation du son. La raison du choix du logiciel Ableton live réside dans les possibilités offertes par le logiciel lorsqu'il est couplé avec Max for Live. Il y a huit pistes d'entrées et donc une possibilité de huit sources sonores. Les sons qui sont en entrée sont envoyés dans des pistes de retour. Celles-ci peuvent être réinjectées sur elles-mêmes ou sur d'autres pistes. Dominic Thibault travaille le son au moment où celui-ci est sur le point de créer un effet Larsen. Chacune des ces huit pistes de retour ont des effets variables. Par exemple, pour la piste de retour A, Thibault peut choisir parmi huit effets standards (*distorsion, buffer override, effet glitch, bit shifter, chorus, réverbération, résonateurs, low pass*) ou les désactiver complètement. Si une sortie n'a d'influence que sur une seule entrée, le son reste assez ordinaire. En revanche, si le musicien fait des circuits plus complexes, le son s'étoffe. Thibault fait alors une recherche du « plus beau son », puis enregistre ensuite des *snapshots* (sauvegardes).

Pour mieux expliquer ce qu'il cherche à faire avec les outils du studio, Dominic Thibault propose de visionner un extrait du film *Here Is, What Is*, dans lequel Daniel Lanois mixe la pièce *Blade Steel* devant la caméra<sup>18</sup> (fig. 6). Thibault a découvert cette vidéo en décembre 2011. Celle-ci a substantiellement nourri sa réflexion. Lanois est un producteur de musique pop. Dans le film, Lanois explique comment il mixe pour donner de l'expressivité à la musique. Or, la démarche musicale de Thibault consiste à gagner en expressivité avec les différents outils du studio. Le *fader* est un accessoire indispensable dans son instrumentarium. Pour le musicien, l'idée d'« expressivité » rejoint le timbre de la voix humaine, le fait de « faire chanter la machine ». A l'origine de cette recherche, Thibault évoque un autre exemple, un de ceux qui déclencha en lui l'intérêt qu'il porte à l'effet Larsen.

18 Le film est associé à l'album de Daniel Lanois : *Here Is, What Is*, Red Floor Records, 2007.



Ma recherche du chant de la machine, ça s'est fait de façon instinctive, sans référence directe. J'ai vu un certain Nico Varchausky. Il fait une performance avec huit haut-parleurs et des effets différents sur chacun des hauts parleurs. Il tient des micros entre ses deux mains (...), il joue chacun des Larsen en s'approchant et en s'éloignant des hauts-parleurs. [11 avril 2014].

Fig. 6 : Daniel Lanois devant sa table de mixage utilise les *faders* dans le film *Here Is, What Is*, à 43' (2008)  
[Source : <https://vimeo.com/36364993>].

Lorsque Dominic Thibault travaille en collaboration, sa pratique est plus orientée vers les outils analogiques. La pratique en solo est, elle, plutôt numérique. Thibault essaye de trouver des équivalences de jeu entre la composante analogique et numérique de son instrumentarium. Actuellement, il parvient à mieux maîtriser cette technique du *no input* DAW, c'est-à-dire le « chant de la machine » ou le *feed-back* à l'intérieur du séquenceur informatique comme s'il s'agissait d'un instrument acoustique. Néanmoins, le signal ne sort jamais de l'ordinateur lui-même. Le musicien doit raccorder l'ordinateur à un synthétiseur analogique. Comme les nouveaux synthétiseurs possèdent des oscillateurs plus précis, il est possible de faire de la synthèse croisée<sup>19</sup> ou de la FM<sup>20</sup>. Avec le synthétiseur, Thibault recherche uniquement des modules ayant une sonorité « numérique ». De cette manière, il arrive à croiser les techniques analogiques et numériques.

---

19 La synthèse croisée correspond à la technique du vocodage. En prenant l'exemple de la voix humaine : lorsqu'une piste sonore est reproduite plusieurs fois en parallèle sur l'interface graphique, la synthèse de la voix sera d'autant plus précise.

20 FM : modulation de fréquence.

4.2.3. *Synthétiseur modulaire* : « mémoire sensorielle », « mémoire angulaire »

En dehors de l'instrumentarium décrit, Dominic Thibault joue également d'un deuxième synthétiseur modulaire, le synthi AKS. Le musicien a ressenti le besoin de jouer de ce synthétiseur pour travailler sa propre expressivité corporelle. La « voix » de la machine doit être accompagnée, selon lui, d'une présence physique de la part du musicien. Un synthétiseur modulaire est un système relativement limité par rapport à un logiciel informatique car il ne comprend que quelques fonctions : deux oscillateurs, deux filtres variables qui peuvent également devenir des oscillateurs si on augmente la résonance, deux enveloppes, un générateur de bruit et de valeurs aléatoires, un petit *mixer* avec un contrôleur. Thibault se demande en permanence à quel paramètre du son chaque geste correspond. C'est pour cette raison qu'il s'intéresse tout particulièrement aux potentiomètres des synthétiseurs ou aux *faders* car ce sont des interfaces déjà convenues. La notion de « toucher » est évidente pour lui. Il parle d'une « mémoire sensorielle par les doigts » et souligne qu'il est nécessaire d'observer un temps d'exploration à chaque nouvelle utilisation de l'instrument. Si le musicien va au minimum ou au maximum dans la manipulation des potentiomètres, il sait que les caractéristiques du son vont être différentes, « je me souviens très bien des angles, des mouvements des poignets », précise-t-il [11 avril 2014].

Pour Dominic Thibault, la « mémoire sensorielle par les doigts », la pression exercée par les doigts pour retrouver tel effet d'une fois sur l'autre, est une « mémoire angulaire ». Cela correspond à la position exacte des mains dans l'utilisation des outils. Le musicien mémorise ensuite les manipulations et les combinaisons qui en résultent. Pour lui, le jeu avec les synthétiseurs modulaires consiste à trouver constamment des nouveaux *patches* avec la motivation sous-jacente de devoir trouver des « sons inouïs ». Thibault, accepte ce que le potentiomètre pourra produire indépendamment de la volonté du musicien. Il explique comment l'« acceptation », un terme important pour lui, est concomitante avec la notion de « surprise ». Cette approche instrumentale laisse alors une place conséquente aux phénomènes imprévisibles en musique<sup>21</sup>.

J'adore le synthétiseur parce qu'automatiquement on fabrique des sons, on a pas besoin de se questionner sur le *mapping*<sup>22</sup>. Je déteste l'idée de *mapping*, c'est tellement artificiel. Je veux prendre le contrôle qui m'est donné et je vais m'arranger pour faire de

21 À l'opposé de l'approche de Thibault, il existe celle des compositeurs qui tentent de fixer les gestes en vue d'établir un vocabulaire. Par exemple, dans le cadre de l'étude du compositeur Karl Naegelen, Clément Canonne utilise un terme spécifique à ce sujet, celui de « improvisation ». L'improvisation est considérée, dans ce cas, comme porteuse d'idées compositionnelles. Le compositeur cherche à capturer le sentiment « improvisatoire » et la sensation que l'œuvre se joue « sous nos oreilles », sans l'être réellement. Pour cela, il utilise des pictogrammes pour retranscrire les idées découvertes en collaboration avec les musiciens. Canonne, Clément. « Capturer le geste de l'improvisateur : à propos du processus de création de Fenêtre Ovale de Karl Naegelen », conférence de Canonne au TPCM (*Tracking the Creative Process in Music*), le 10 octobre 2013 à la Faculté de musique, UdeM. Canonne a également rédigé un article sur le même sujet : « Improvisation et processus compositionnel dans la genèse de Fenêtre Ovale de Karl Naegelen ». *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 10, No 1 (2014).

22 *Mapping* : distribution des touches sur un clavier ou des potentiomètres pour une meilleure ergonomie de jeu.

la musique avec, autrement ça détruit toute la spontanéité. Pour moi c'est important d'être surpris par le son. Donc le synthétiseur, tu branches des fils, tu fais des circuits hyper chaotiques et puis tout à coup, tu tournes le bouton d'oscillateurs en pensant que ça va changer la hauteur de note, mais ça fait un effet complètement inverse ou complètement aléatoire. Là, ça me surprend, ça m'intrigue, comment je peux le contrôler de façon musicale (...). Une fois que j'ai trouvé quelque chose d'intéressant, je me mets à explorer chacun des boutons, je me fais une espèce de *map* dans ma tête qui me permet de me rappeler ce que chacun de boutons fait, j'élimine beaucoup de boutons qui n'ont pas un effet intéressant, qui ont un effet trop prévisible. Ceux-là, je les laisse en dehors de l'équation. Je garde, deux, trois, quatre boutons que je vais jouer. L'idée d'accepter qu'un bouton ait un certain contrôle sur le son et être capable de le jouer de façon musicale, c'était libérateur. C'est accepter ce que l'interface me permet de faire. C'est peut-être pour ça que je comprends mal la recherche sur les nouvelles interfaces, comme les senseurs, par exemple, car dans ce cas, la question est celle du *mapping* plutôt qu'une acceptation simple du son. [11 avril 2014].

Dominic Thibault n'aime pas non plus les instruments électroniques déjà programmés pour faire de la musique tempérée comme les synthétiseurs logiciels ou les émulations de moog, qui sont une imitation des synthétiseurs des années 1970. Avec ces nouveaux outils, le timbre est peu modifiable. Thibault répète ce qu'il entend par « virtuosité » : la virtuosité ne vient pas du contrôle sur le son mais plutôt de l'acceptation du son qui survient et comment le musicien parvient à improviser avec cette donnée. Thibault s'intéresse à l'improvisation sur les textures sonores et non à la précision musicale. Il a décidé que chacun de ses effets devait être contrôlé avec deux potentiomètres seulement, ces derniers devant modifier tous les effets en même temps. Par exemple, avec le contrôleur Phat boy, les deux premiers potentiomètres reçoivent les huit effets de la première piste d'Ableton live et se mettent à jour automatiquement. De cette manière, lorsque Thibault change d'effets, les potentiomètres de contrôle restent les mêmes. Le musicien développe ainsi une économie de moyen pour limiter les gestes inutiles et accroître la réactivité des machines en situation d'improvisation.

#### 4.2.4. La « perversion » de l'outil et la « spontanéité » des logiciels

Dominic Thibault ne s'intéresse pas au *circuit bending* ou à la programmation sur ordinateur. Il recherche prioritairement la notion de « perversion » de l'outil et la spontanéité qu'il peut en retirer : « j'aime trouver le son caché à l'intérieur de l'outil », dit-il. [3 mars 2014]. Les autres pratiques (*circuit bending* et programmation) demandent beaucoup de temps et brisent la spontanéité propre au jeu : « faire du no input mixer, c'est brancher un fil, c'est la sortie dans l'entrée et tout de suite on peut en jouer alors que faire du *circuit bending*, il faut démonter la machine » [11 avril 2014]. Thibault cherche principalement à provoquer une défaillance électronique de la machine. Pour illustrer son travail, le musicien fait référence à l'article de Kim Cascone

sur la notion de « *glitch* »<sup>23</sup>. Dans le texte, il est question de « corrompre » l'outil pour générer des sons propres à cet objet précis. Le courant noise est axé sur la notion de « corruption ». Bien qu'il emprunte certains éléments issus de cette culture sonore, Thibault ne se considère pas pour autant comme un musicien de noise.

L'utilisation que Dominic Thibault fait de Ableton live correspond, pour lui, à une « perversion » de l'outil car le logiciel est détourné de sa « nature originelle ». Les pistes de retour n'étaient pas censées être utilisées lorsque les concepteurs ont élaboré le logiciel. Le *no input* DAW est donc, pour Thibault, un « détournement » de l'outil par rapport à sa fonction première. Thibault affirme qu'il rencontre beaucoup de difficultés avec le logiciel qui génère des *bugs* limitant sa pratique. Le musicien considère les *bugs* comme des inconvénients et non comme des événements dont il pourrait tirer profit. Un problème de latence se pose, « quand je fais du *no input* mixer, je calcule à la vitesse des électrons qui circulent dans la boucle » [11 avril 2014]. Par exemple, la lenteur du logiciel ne lui permet pas d'atteindre certaines fréquences. Ableton live est intéressant lorsqu'il est couplé avec Max for live car, pour Thibault, l'association des deux lui donne accès au cœur de la machine : « ça devient un peu plus du *circuit bending*, mais avec des logiciels », dit-il [11 avril 2014].

Dans Max for live, on a accès à chacune des valeurs du logiciel, ça permet de faire rapidement des changements de *presets* globaux [préréglages]. Dans mon instrument, j'ai implémenté ça. Par exemple, si j'aime un son, une sonorité que je découvre dans mon *no input* DAW, je peux faire un *preset* grâce à Max for live, je le sauvegarde et là, je peux construire mon exploration, trouver un autre son, faire un deuxième *preset*. Puis, je peux faire des interpolations entre ces deux sonorités qui sont entièrement différentes. Mais ça, je ne peux le faire que grâce à max for live. [3 mars 2014].

#### 4.2.5. Description d'une séquence improvisée à partir d'une vidéo

##### a) Présentation de la séquence improvisée

Dominic Thibault a proposé de visionner une vidéo où on le voit improviser avec le dispositif. Le document illustre la pratique du *no input mixer* et du *no input DAW*. Le document filmé appartient au musicien. Thibault a réalisé trois improvisations différentes et a décidé de ne garder que la deuxième prise. La particularité de cette séquence vient du fait que la musique n'a fait l'objet d'aucun travail en postproduction. Le musicien a choisi de laisser vivre le geste improvisateur en n'ajoutant aucune modifications ultérieures à la musique. Nous entendons un phénomène sonore qui se déploie et qui s'enrichit harmoniquement pendant toute la durée de la vidéo<sup>24</sup>.

23 Cascone, Kim. « Aesthetics of Failure. "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music ». *Computer Music Journal*, vol. 24, 4 (2002) : 12-18. Cascone est un compositeur américain de musique électronique. Il est un représentant des courants musicaux *ambient*, industriel et électroacoustique.

24 🎵 Voir la vidéo [dossier D. Thibault, extrait n°1].

b) *Note à propos de l'analyse filmique et musicale*

La vidéo, d'une durée de 12'10, a été filmée à l'aide de trois caméras. (i) La première caméra cadre le musicien de face, penché sur son dispositif électronique. (ii) La deuxième caméra, à la gauche du musicien, cadre ses mains en plongée à gauche sur les instruments. Nous apercevons le contrôleur Phat boy et le synthétiseur modulaire. (iii) La troisième caméra est portée à la main et permet de filmer en plongée sur le musicien. Nous apercevons par moments l'opérateur en train de filmer lorsque celui-ci passe devant l'objectif de la deuxième caméra. Le montage est très détaillé. Les plans suivent le développement du phénomène sonore d'un bout à l'autre de la pièce.

Notre attention portera sur l'attitude corporelle du musicien. Le corps de Thibault semble « épouser » les transformations du son en mettant à l'honneur le travail de la matière sonore électronique. La description qui suit est réalisée par le musicien lui-même. Nous avons visionné la vidéo avec lui. L'enquêteur a recueilli les propos du musicien au fur et à mesure, que le film avançait. Ceux-ci sont retranscrits avec deux couleurs différentes (rouge : Thibault ; bleu : Lavergne). Nous distinguons trois temps forts dans la construction du montage filmique : 1) Le plan 3 est flou à 27' puis devient net à 1'21". Au même moment, le son va en crescendo ; 2) Le montage des plans devient de plus en plus rapide à partir de 6'06", soit à la moitié du film. Parallèlement, la musique jouée par Thibault devient de plus en plus chaotique ; 3) A partir de 10'40", l'image reste fixe, elle ne bouge plus, toujours en relation avec le son.

**Au départ :** Dominic Thibault dit préférer jouer debout. Il ne peut concevoir de jouer assis. Le fait d'être debout lui permet d'obtenir une balance physique afin de mieux ressentir le son. Thibault précise que sa pratique du yoga lui en intime l'ordre.

Dans le film, nous entendons Thibault dire qu'il s'agit de la deuxième prise. Le musicien a déjà joué une première fois. Il possède déjà le vocabulaire développé dans la première prise. Il a choisit d'en refaire une car, pour lui, la première manquait de cohérence.

**17' :** le musicien décide de commencer le morceau avec le synthétiseur modulaire. Il obtient une texture sonore « lisse » avec une grande richesse harmonique. Il s'assure d'avoir un contrôle sur le son.

**1'40" :** le son devient harmoniquement de plus en plus riche. Le son va crescendo et decrescendo. Un trémolo s'installe dans le son.

**3'06" :** le trémolo, grâce au contrôle de la vitesse, intervient sporadiquement. Il est entrecoupé par de la saturation.

**3'50" :** la vidéo montre que Thibault ne joue pas sur l'ordinateur. Il regarde l'ordinateur pour visualiser l'état du *feed-back*. Le musicien ne clique jamais dans l'interface de l'ordinateur. Cela lui permet de voir où est-ce qu'il fait un *feed-back* et quel contrôle il peut avoir dessus pour tenter une prise de risque. Il interagit fonctionnellement avec ce qu'il voit.

**4'30" :** le son sature fortement une première fois mais continue son cheminement.



i



ii



iii

**A partir de 5'10" :** les mouvements effectués par le musicien ont une influence sur le son. Ils pèsent sur lui. Parfois, le musicien retient son geste pour que l'action ne soit pas trop rapide ou pour accentuer tel autre son. Les gestes et les sons s'entremêlent. Thibault connaît la mémoire angulaire de l'instrument, il met ici à l'épreuve la connaissance qu'il possède de ses instruments.

**5,'40" :** le son se « brise » une première fois mais reprend sa forme initiale.

**A partir de 6' :** le musicien sait précisément lorsque le *feed-back* devient trop intense. Son corps imprime des mouvements de tension et de détente, « ça prend le corps au complet », dit-il. Le corps se cabre de plus en plus à l'écoute du son. Thibault fait cela pour chercher la précision du son et pour l'ajuster sans relâche. A d'autres moments, le musicien retient ses mouvements avec tout son corps. Il dit que ce n'est pas dans et avec les senseurs qu'il pourrait retrouver un tel jeu physique.

**A partir de 7'30" :** le musicien décide de prendre plus de temps et d'approfondir la relation qu'il a établit jusque là avec ses outils électroniques en jouant avec le *feed-back*.

**8'29" :** *Aesthetic of Failure*, le titre de l'article de Kim Cascone, évoque exactement ce passage.

**9'06 :** les modulations apparaissent. Le son est celui d'une instrumentation « bâtarde ».

**9'54 :** le son se « brise » à nouveau et plus longuement. Il atteint un point de non retour. Il est entrecoupé par des modulations.

**A partir de 10'40" :** le son se « brise » tout à fait. L'image reste fixe jusqu'à la fin. La modulation reprend timidement et clôt le morceau en decrescendo.

**12' :** le musicien débranche le dispositif. Nous entendons le bruit du débranchement.

### 4.3. À la recherche du « beau son »

#### 4.3.1. Une approche corporelle de la musique électronique

Dominic Thibault a effectué une thèse en composition, soutenue en octobre 2014 à l'université de Huddersfield en Angleterre avec Pierre-Alexandre Tremblay comme directeur de recherche. Le sujet de thèse porte sur la notion de « studio d'enregistrement ». Le musicien a étudié la manière dont on peut se servir du studio comme d'un instrument de musique : comprendre ce qui compose un studio et pour pouvoir « jouer » de cet instrument. Le premier pôle de la thèse concerne l'improvisation, le second, l'instrumentation et le troisième, la recherche sur le son. Pour Thibault, ce qui lie les trois pôles sont l'empirisme, l'essai et l'erreur. Dans ce cas, les partitions sont des ordres d'exécution pour les musiciens. Thibault préfère réaliser des partitions plus ouvertes en laissant une part non négligeable à l'improvisation. Dans cette partie nous nous intéressons uniquement à son travail d'improvisateur et sa relation au corps lorsqu'il joue avec son dispositif électronique.



Dominic Thibault nomme sa pratique *sound-based music*<sup>25</sup>. La démarche est proche de celle de la musique concrète de Pierre Schaeffer où le son génère la musique et non l'inverse. Si Thibault n'a pas accès à ce son, il ne peut, dit-il, développer une structure musicale : « ma musique ne peut être faite que de son constamment car je m'émerveille devant le son constamment » [11 avril 2014]. Comme Thibault se considère comme un *digital native*, il n'a pas connu le studio d'enregistrement avec bandes magnétiques. Thibault constate trois principaux défauts concernant la fabrication de la musique enregistrée : la rigidité, la lenteur, et la solitude. La réflexion menée au cours de son doctorat a consolidé chez lui la nécessité de pratiquer un art plus physique et d'avoir un rapport au son plus tactile afin de trouver des solutions aux trois inconvénients cités.

J'ai pas connu la bande, j'ai très peu connu même les pédales de guitare, tout ce qui était séquence de son, effets de son, mixage, ce sont des événements que je faisais à l'intérieur de l'ordinateur avec le clavier et la souris. Ça fait une musique qui est lente, c'est une musique qui est aussi visuelle. On s'attarde parfois beaucoup plus à la forme des courbes d'automation, plutôt qu'au son. Il faudrait apprendre à fermer notre écran. Je n'ai connu que la position assise devant cette interface là. J'avais une relation passive face au son qui n'était pas très physique. [3 mars 2014].

Nous pensons que l'expression *digital native*, ou natif numérique au Québec, est discutable. C'est pour cette raison que nous ne reprendrons pas l'expression lors des analyses. Elle désigne, de manière générale, les personnes nées dans un environnement numérique. Il s'agirait d'une génération de personnes habiles avec les ordinateurs ou ayant une utilisation exclusive de ces outils. Par ailleurs, les personnes très habituées aux techniques numériques ne le font pas systématiquement dans un esprit de création, contrairement à Thibault, mais plutôt de consommation. Il n'est donc pas évident d'émettre une différence entre une génération dite « *digital native* » et une autre, plus ancienne, ayant grandi sans la présence de l'informatique. De même, les personnes qui ont moins d'une trentaine d'années ne déclarent pas unanimement avoir une compréhension, même partielle, du phénomène numérique depuis son apparition dans les années 1980 dans le domaine public, ni du monde qui vient avec lui.

Parallèlement à son travail de composition, Dominic Thibault a beaucoup travaillé à la redécouverte du geste musical liée, selon lui, à ses différentes collaborations musicales. En effet, la collaboration oblige l'instantanéité et la spontanéité en situation de concert lorsque l'autorité est partagée entre deux musiciens en même temps. Pourtant, Thibault continue d'apprécier la musique sur support. Cependant, il considère la musique acoustique comme étant trop « artificielle » et peu physique. Il ne voue pas non plus une admiration particulière à la musique jouée en concert. Dans sa pratique, il pense la musique sur support et la performance scénique comme deux moyens d'expressions distincts.

25 Voir la définition proposée par Pierre Couprie, page 72.



C'est comme dire qu'on fait du théâtre ou du cinéma, ce n'est pas la même chose mais il y a un vocabulaire partagé. Est-ce qu'on peut être expert dans les deux ? Oui. Mais peut-être faut-il être expert dans seulement un des deux. Toute la musique enregistrée, acousmatique par exemple, je me pose toujours la question si elle a sa place en concert. Des fois, je constate que ça fonctionne très bien, d'autre fois, plus ou moins bien, comme n'importe quelle musique en fait (...). J'ai eu tellement de plaisir à jouer de l'espace, autant au niveau live, je trouve que ce n'est pas satisfaisant. [3 mars 2014].

Dominic Thibault suppose qu'il existe actuellement un regain d'intérêt pour la notion de « corporéité » dans les musiques électroniques. Autrefois, les musiciens ne pouvaient pas jouer aussi facilement de l'électronique en concert. La prise de conscience de la « physicalité » se traduit, selon lui, par le concept de « *liveliness* », ce qui veut dire « vivacité » ou « animation », lorsque les spectateurs s'aperçoivent que le geste est posé en temps réel. À ce sujet, Thibault rapporte également que les concerts de *laptop* ne permettent pas de savoir si le musicien qui est derrière l'ordinateur est réellement en train de jouer. Comme nous l'avons dit, le corps est devenu un facteur de plus en plus important dans sa musique depuis qu'il a quitté l'UdeM. Le musicien revient alors sur ses années de formation, la façon dont on lui a appris le métier, durant lesquelles la notion de « corporéité » ne lui a pas été transmise.

J'ai l'impression que toute une génération a été traumatisée par cette interface là, par l'ordinateur. Le transfert de la notion de « physicalité » n'a pas été faite d'une génération à l'autre. La génération qui m'a enseigné la musique électro, ce sont des gens qui n'ont pas eu le choix de jouer le studio, parce qu'il y avait la bande, parce qu'il y avait le *mixer*, parce qu'il y avait la séquence jeu. La séquence-jeu est un concept pas bien défini dans la musique concrète, qui est proche de l'improvisation mais qui a été délaissé (...). À force de faire cette musique qui n'est pas du tout physique, on se rend compte que c'est ce qui nous manque. Nicolas Bernier a compris ça. Le musicien qui improvise en *live* se met en danger, je trouve ça beau. Mais je vois pas ça dans toute ma génération. Moi ce qui m'intéresse, c'est la recherche du contrôle du son par le geste musical. [3 mars 2014].

L'improvisation sert également à engendrer de nouvelles compositions. La principale collaboration de Dominic Thibault s'est réalisée sous le nom de « Tout Croche » avec Stephen Harvey<sup>26</sup>. Le principal objectif des concerts réalisés en duo est d'arriver à faire des performances semblables à la musique réalisée en studio. Pour Thibault, cette démarche équivaut à la recherche du « beau son » qui est aussi celui de l'inouï. Dans cette expression, la subjectivité de l'artiste est évidente. Le « beau son », dont il est question ici, peut être « très noise ». Thibault collabore également avec un autre musicien montréalais, Sylvain Pohnu. Dans ce cas, ils travaillent sur différents

26 Le duo a édité trois disques de 2013 à 2015 : *Zero dBFS*, *Super Silent*, *The Whole Shabang*. Site du duo. (2016). Repéré le 23 juin 2016 à <http://cargocollective.com/ToutCroche>.

niveaux de perfectionnement des improvisations réalisées en concert. C'est alors une négociation entre les deux musiciens pour déterminer ce qui sera, toujours d'après l'expression de Thibault, le « beau son ». D'autres collaborations se sont développées où le rôle de Thibault devait être redéfini à chaque fois : improvisateur, éditeur, mixeur, etc. Il a, par exemple, été mixeur pour Pierre-Alexandre Tremblay et Pohnu<sup>27</sup>.

L'espèce d'infini que nous permet l'écoute, on peut réécouter 100 fois, 1000 fois le même son et aller au niveau microscopique dans le son, mais perdre le contexte musical. [La collaboration] m'a fait sortir du microscopique (...). Autant j'adore le geste humain dans la musique, autant j'aime que la technologie nous autorise à le perfectionner. La technologie nous permet d'enregistrer les résultats sonores mais aussi chacun des gestes que l'on fait. Donc, ma pratique de l'improvisation, c'est plein de contrôleurs midi. Si j'enregistre les paramètres qui fluctuent, je peux y revenir plus tard pour les perfectionner, pour les distiller, d'une certaine façon. L'improvisation devient une espèce de matière brute que l'on peut perfectionner grâce au *home studio*. [11 avril 2014].

Dominic Thibault explique que le meilleur son possible doit pouvoir être joué en concert et non plus seulement en studio. Or, si la question du geste est moindre pour les électroacousticiens, elle est incontournable pour les improvisateurs qui se produisent sur scène. Thibault ne souhaite pas minimiser la dimension physique du geste. Pour lui, le geste doit être visible et doit pouvoir contrôler le son recherché. Autant le son doit être « beau », autant le geste qui l'accompagne doit l'être également. C'est pour cette raison que les interfaces « déjà convenues » intéressent particulièrement Dominic Thibault parce qu'elles contraignent le musicien à manipuler le son. Cet intérêt explicite l'approche tactile de la musique développée par Thibault. Le contact avec les phénomènes sonores est plus direct avec les potentiomètres qu'avec une interface numérique peu adaptée à la performance musicale. Inversement, lorsqu'un instrument électronique est déjà prévu par les concepteurs pour les besoins de la scène, sa manipulation est trop évidente. Cette lutherie n'intéresse pas davantage Thibault.

Pour Dominic Thibault, la virtuosité n'est pas affaire de vélocité. Elle consiste plutôt à accepter les outils comme ils sont afin de parvenir, malgré les obstacles, à les utiliser pour les besoins d'une musique. Il y a d'une part, l'acceptation de l'outil et d'autre part, l'acceptation du son tel qu'il est, susceptible de surprendre le musicien. Paradoxalement, l'acceptation de l'outil peut sembler contradictoire avec la notion de « perversion ». La démarche de Thibault n'est pas d'inventer d'autres outils, il se sert de ceux qui existent déjà. En revanche, l'utilisation qu'il en a, elle, n'est pas prévue. Chaque paramètre du son correspond à un geste particulier que Dominic Thibault cherche à cartographier dans sa tête sans pour autant le noter sur du papier. Si l'on veut garder une certaine spontanéité dans l'action, la capture du mouvement n'est pas souhaitable.

27 Pierre-Alexandre Tremblay et Sylvain Pohnu ont fait partie du groupe montréalais Iks fondé en 1996. Les autres membres du groupe étaient : Nicolas Boucher, Sébastien Arcand-Tourigny, Stephan Schneider, Sean Craig, Sébastien Côté, Jean-François Blais, Guillaume Coutu-Dumont, Jean-Sébastien Nicol.

Le musicien utilise la mémoire sensorielle des doigts et la mémoire angulaire dans le mouvement des poignets pour retrouver ses marques et ses positions en établissant ainsi une corrélation entre le geste et le son.

Dominic Thibault n'a pas immédiatement commencé à étudier la musique de cette manière, il en est venu progressivement à cette conclusion. En voulant s'émanciper des effets de la virtuosité communément admise, il découvrit une autre manière de maîtriser l'outil. La démarche de Thibault consiste à rester dans une découverte permanente afin de rompre avec les habitudes acquises. Avec les moyens du studio, le travail du son par les mains implique un retour constant de la pratique comme l'est la démarche du sculpteur qui reprend inlassablement son ouvrage. Il s'agit d'un empirisme théorisé permettant au musicien de retrouver les manipulations déjà opérées par la sensation tactile. En réalité, Thibault tente de trouver une équivalence, en même temps qu'un équilibre, entre les deux types d'instruments, analogique et numérique, dans l'espoir d'atteindre une plus grande maniabilité quel que soit l'outil que l'on utilise. Ainsi, le studio lui-même peut changer de configuration car il possède une topographie qui lui est propre. Thibault ne cesse de le transformer au grès des situations qui se présentent à lui. Le musicien déambule entre les différentes parties de l'instrumentarium. L'atelier, l'espace intime où l'on travaille, est également une *boîte à outils* car l'instrument devient le lieu et inversement. Celui-ci doit se reconstruire chaque fois qu'il s'agit de déplacer le matériel en tournée ou sur une scène<sup>28</sup>.

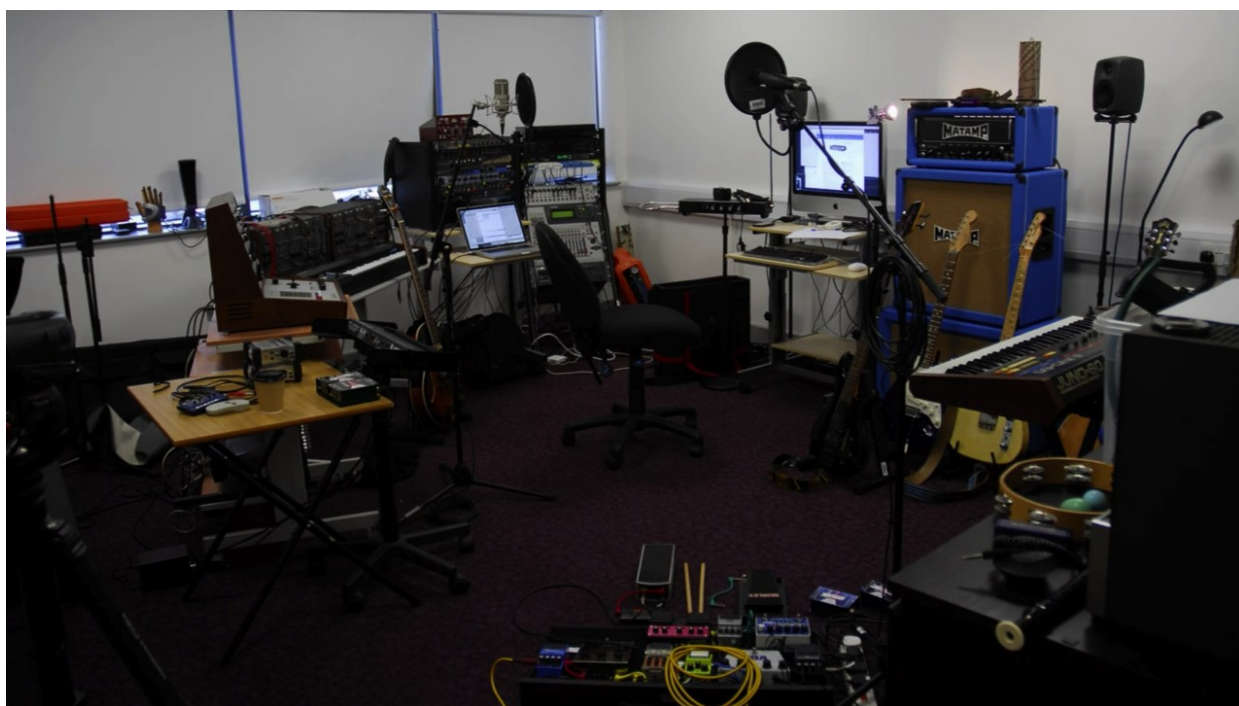


Fig. 7 : Le studio en cours de construction  
[Source : The Unbearable Stench, Video production Tout Croche, 2012].

28 🎵 Voir la vidéo de Tout Croche avec Stephen Harvey, où l'on voit la construction du studio en version accélérée dans une salle de répétition [dossier Thibault, extrait n°2].

4.3.2. *Le passage d'une écoute réduite à une écoute musicienne*

Dominic Thibault donne une place primordiale à l'écoute. Pour lui, il existe deux types d'écoutes prioritaires : l'écoute réduite, l'écoute anecdotique. Thibault utilise la notion d'« écoute réduite » dans le même sens que Pierre Schaeffer<sup>29</sup>. Il s'agit de faire abstraction de l'origine du son afin d'en entendre uniquement les caractéristiques : grain, attaque, relâche, etc. L'écoute anecdotique est une série de sons qui provoque une série d'images, par exemple : des cris d'enfants pour parler de l'enfance ou le bruit du tonnerre pour suggérer un sentiment d'effroi. L'écoute anecdotique s'apparente, pour Thibault, à un cinéma pour l'oreille. Il s'agit plutôt d'un moyen pour visualiser des sons dans le travail de composition ou d'improvisation. Par contre, Thibault ne cherche pas à rendre les sons explicites ou intelligibles aux auditeurs.

Quand je compose une section de musique, j'aime m'imaginer une scène cinématographique et d'en extraire des éléments, l'éclairage, par exemple, qui vont m'inspirer des sons, une sorte de synesthésie (...). Ma musique acousmatique fonctionnait par tableaux musicaux, moins maintenant. Cela fait partie de la poétique, mais le transfert à l'auditeur n'est pas très important. [11 avril 2014].

Le troisième type d'écoute est celle de l'écoute musicienne. Elle correspond au fait d'« être capable de voir le potentiel musical des sons dans l'instantanéité, trouver un vocabulaire pour l'instantanéité du son, le potentiel de développement du son dans le temps » [11 avril 2014]. Il s'agit de la capacité du musicien à être surpris par la « beauté » d'un son. Pour illustrer l'écoute musicienne, Thibault cite le musicien Toshimaru Nakamura<sup>30</sup>. Celui-ci ne pratique jamais son instrument chez lui car il souhaite être surpris par le son à chaque fois qu'il joue en concert. À l'inverse, Thibault pratique son instrument dans son atelier. Il craint cependant que les habitudes de jeu finissent par faire de lui un « singe savant ». C'est précisément ce qu'il n'aimait pas dans l'enseignement du jazz, des « phrases musicales toutes faites » à mettre dans le cours du jeu. Le musicien veut au contraire trouver le moment précis où s'effectue la transition de l'écoute réduite à l'écoute musicienne. Ces moments sont pour lui comme des « épiphanies »<sup>31</sup>. Le terme vient à l'esprit du musicien au moment de l'entretien, sur l'instant, mais il n'y avait pas pensé auparavant : « C'est comme avoir une espèce de vision sur ce que je peux faire du son qui est en face de moi (...), le moment où il y a une prise de conscience » [11 avril 2014].

29 Michel Chion définit la notion d'« écoute réduite » dans le *Guide des objets sonores* [Chion, 1983, 33-34]. Il renvoie à la page 154-155 du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer.

30 Toshimaru Nakamura est un musicien improvisateur en électronique. Il appartient à la scène d'improvisation libre japonaise *Onkyokei* (« réverbération du son ») apparue au Japon dans les années 1990.

31 *Épiphanie* : du latin ecclésiastique *Epiphania*, dérivé du grec *epiphantos*, « qui apparaît ». Il s'agit d'une prise de conscience soudaine et lumineuse de la nature profonde d'une chose. Bien que le terme soit couramment employé en dehors de la sphère religieuse, Dominic Thibault tient à préciser qu'il ne faut pas l'entendre dans son sens premier. En effet, l'histoire religieuse du Québec étant différente de celle de la France, les termes peuvent quelque fois avoir une autre signification.

C'est le dé clic qui se fait, Aïe, ce son là, j'ai un contrôle dessus puis je suis capable d'aller là avec. Comment je vais le mettre en corps, comment je vais le jouer, pour moi, c'est ça, comment se faire surprendre par le son, puis le contrôle qu'on a dessus. L'idée qui amène à ne pas pratiquer son instrument, c'est la surprise, et c'est ce que j'ai aimé avec le no input mixer, ce sont des systèmes chaotiques qui sont imprévisibles (...). T'as un contrôle précis, ça s'en va dans une direction et d'un coup tu es surpris par ce qui se passe, et t'as pas le choix de faire appel à ton instinct musicien pour réagir avec cet élément chaotique. C'est ce que j'adore avec le self-oscillator tute, faut toujours être sur ses gardes, tu sais pas comment le système va réagir. [11 avril 2014].

#### 4.4. Montréal et la scène mondiale électronique selon Dominic Thibault

Il existe au Québec trois paliers de gouvernement qui financent les artistes pour qu'ils puissent se produire en public : le conseil des Arts de Montréal, du Québec et du Canada. Les musiciens canadiens qui vivent en dehors de Montréal viennent s'y installer. Le coût de la vie est moins cher que dans les autres villes d'Amérique du Nord. Pour Dominic Thibault, il y a un effet « boule de neige » : les personnes affluent à Montréal parce que c'est ici que l'on rencontre le plus de monde. En comparaison, il se passe peu de choses culturellement parlant dans la capitale du pays, Ottawa, qui demeure principalement un centre financier. Selon Thibault, il y a alors deux manières de considérer la scène musicale montréalaise : premièrement, la séparation entre les milieux institutionnels et non institutionnels ; deuxièmement, le rapport que la ville entretient avec le reste du monde.

Montréal est avant tout un haut lieu de musique institutionnelle, que ce soit dans les universités ou dans les centres de recherche comme la SAT. La ville reste un centre en Amérique du Nord pour la musique acousmatique depuis les travaux de Christian Calon, pionnier dans ce domaine. La notoriété de la ville s'est accrue au cours des années 2000 avec les institutions que sont le MUTEK, Elektra et le réseau des arts médiatiques. La ville est structurellement divisée entre le milieu musical académique et celui des pratiques musicales non institutionnelles. Ces deux milieux sont parallèles. En revanche, les musiciens passent aisément d'un milieu à l'autre car les deux pôles fonctionnent à la manière des « vases communicants ». Autrefois, les universités faisaient figure de centres névralgiques à Montréal. Les institutions pouvaient payer des équipements onéreux, inaccessibles pour des particuliers. Aujourd'hui, un grand nombre de personnes détiennent leur propre studio. Thibault aimerait se situer davantage dans le milieu des musiques non institutionnelles et moins dans celui de l'académie.

Durant son doctorat, Dominic Thibaut s'est interrogé sur le risque d'isolement que peut générer la pratique du *home studio*. Savoir où se rencontrent véritablement les musiciens de nos jours, reste une question ouverte. Anciennement, les salles de concerts étaient des espaces de rencontre. Celles-ci tendent à se raréfier dans le paysage

montréalais. Au début des années 2000, le groupe Godspeed You! Black Emperor a généré des opportunités. Ils ont su créer des liens avec la salle la Casa Del Popolo, la Sala Rosa, Il Motore<sup>32</sup>. Ce groupe et les salles de concerts connexes gravitaient autour du label Constellation records. Divan Orange est une autre salle qui a eu une importance considérable pour les musiques électroniques à Montréal non expérimentales. Finalement, les universités restent, pour Thibault, des lieux de rencontres et d'échanges entre musiciens de toutes nationalités confondues.

Après la séparation qui existe entre le monde institutionnel et les autres musiques, Dominic Thibault observe deux aspects distincts dans la vie des musiciens montréalais. D'un côté, la création locale est fortement développée ; de l'autre, les musiciens ont également une vue sur l'international. En Angleterre, Huddersfield est, par exemple, un lieu intéressant où l'on retrouve parfois des musiciens venus de Montréal. À l'université, il a, par exemple, rencontré Rodrigo Constanzo, Ryo Atakama et Gieri Halbard. À Berlin, Thibault connaît Derek Holzer, un luthier qui fabrique ses propres instruments<sup>33</sup>. Montréal n'est pas à proprement parler une place centrale pour les musiques expérimentales. En définitive, Thibault se demande si il existe à l'heure actuelle une place de cette sorte pour les musiques expérimentales dans le monde.

---

32 Il Motore est situé au 179, rue Jean Talon Ouest.

33 Voir le film *Groove TV Circuit Bending & Beyond*, réalisé par Maren Sextro en 2012. On y voit la fabrication d'un outil en *circuit bending*, de l'achat dans une brocante jusqu'à l'utilisation musicale de l'instrument.

## 5. Duo Roche Ovale

### 5.1. Influences et sources d'inspiration de Roche Ovale

#### 5.1.1. *HodeKestra*, à l'origine du duo

Etienne Legast et David Martin se sont rencontrés pour la première fois en 2006 au cégep de Saint-Laurent. Après les cours, tous les élèves de la classe de musique pouvaient participer à l'Ensemble multi-directionnel du cégep de Saint-Laurent dirigé ou, plus exactement, « co-ordonné » par Philippe Hode Keyser<sup>1</sup>. Cet ensemble orchestral, fondé en 1996, devînt en 2006 un collectif nommé « HodeKestra ». C'est au sein de ce collectif que Legast et Martin firent réellement connaissance. Martin Messier<sup>2</sup>, alors élève au cégep, avait indiqué à Martin l'existence de cette formation. Messier a très brièvement participé à l'aventure de HodeKestra, Legast est venu le remplacer à l'électronique. A cette époque, Legast jouait uniquement à l'aide d'un ordinateur portable et d'un contrôleur. Martin, quant à lui, tenait la partie de percussion avec des objets récupérés sur place : casseroles, plaques de tôles, boîtes en métal, etc.

Depuis 2006, HodeKestra n'a plus de lien avec l'institution scolaire. Le collectif est un lieu de passage fréquenté par nombre de musiciens en acoustique et en électronique appartenant à la génération des trentenaires<sup>3</sup>. La formation existe toujours et se transforme au gré des participations. À certains moments de son existence, il y eut jusqu'à trente cinq membres qui jouaient dans l'orchestre. Seuls les élèves décident d'en faire partie ou non. Le fonctionnement étant très souple, les musiciens peuvent partir quand ils le souhaitent. Par exemple, en 2014, David Martin faisait toujours partie de HodeKestra. A l'inverse, Etienne Legast en est sorti assez vite. Il est également possible de quitter le collectif puis de revenir quelques années plus tard. Martin explique alors le fonctionnement à l'intérieur de l'orchestre et son instrumentation hétéroclite.

David Martin : C'était changeant en terme d'instrumentation. Le principe qui était derrière, l'improvisation libre dirigée par une personne qui donne des instructions pas claires à cent pour cent. Des fois y'avait deux violons, dix guitares, puis trois batteries, c'était vraiment complètement ouvert, puis ça donnait des mélanges complètement éclatés. [18 février 2014].

Le principal enseignement de HodeKestra est l'approche improvisée proposée

1 Philippe Hode Keyser est professeur de batterie au Cégep de Saint-Laurent. Il a fondé et anime l'Ensemble multidirectionnel CSL, HodeKestra (également orthographié *Ho de Kestra* ou *Hodexestra*) qui se réclame de la lignée des grands ensembles de free jazz des années 1970 : Sun Ra Akestra, Celestial Communication Orchestra, les orchestres de Carla Bley et Don Ellis, etc.

2 Martin travaille avec Nicolas Bernier [Chapitre 7. 2.3.].

3 Etienne Legast et David Martin connaissent l'émission Le Navire « Night ». Cependant, ils disent être trop jeunes pour l'avoir réellement suivie. Leur connaissance de la musique actuelle provient d'une autre source, celle de HodeKestra.



par son fondateur. Il y a également une composante rock due à la très forte énergie et au volume sonore de l'ensemble. La technique instrumentale n'est pas mise en avant ; il y règne une volonté de s'affranchir de la notion de « virtuosité ». Etienne Legast et David Martin proposent fréquemment l'expression « masses sonores » pour décrire le style de la formation. La musique débouchait souvent sur une *jam* rock expérimentale<sup>4</sup>. Ce style s'adapte au mode de direction utilisé par Philippe Keyser s'inspirant parfois du *soundpainting*<sup>5</sup> de manière moins formelle. Martin rapporte que, de temps en temps, Keyser pointait du doigt deux instrumentistes et demandait aux autres de s'arrêter. Les deux musiciens désignés se mettaient alors à improviser ensemble. Pour Martin, cela permettait de développer le sens de la « communication » chez les musiciens : « être porté à regarder l'autre personne, puis à réagir à ce qu'il fait, puis ça devient comme une espèce de conversation (...). Il y avait vraiment une complicité » [18 février 2014].

Les deux musiciens sont d'accord pour dire que HodeKestra a été formateur pour eux sur le plan musical. Le collectif leur a également permis de rencontrer d'autres artistes de la région et de leur âge. Certains musiciens issus de la masse orchestrale de HodeKestra ont ensuite fondé leur propre groupe, « il y a eu un moment foisonnant où il y avait plein de petits groupes d'improvisation », dit David Martin [18 février 2014]. Par exemple, le groupe Varger<sup>6</sup> est sorti de HodeKestra. Pour Martin, le collectif est « un chaudron d'influences multiples » où chacun peut venir puiser comme il l'entend. Pour Etienne Legast, resté moins longtemps au sein du collectif, il n'est pas certain que tant de groupes soient nés dans le sillage de HodeKestra. Legast préfère, quant à lui, parler de l'apport du collectif dans son propre parcours musical :

Etienne Legast : Pour moi, ça a été formateur. J'avais jamais vraiment eu de cours de musique, d'instrument. J'avais eu des cours de guitare quand j'étais jeune. Mais rien dans les musiques un peu plus poussées avec des rythmes complexes, des concepts un peu plus élaborés. Puis même Philippe, finalement, m'influence à travers David. [18 février 2014].

Dans les années 1990, les influences de Etienne Legast étaient orientées vers le punk rock avec des groupes comme Crass ou Subhumans<sup>7</sup>, avant de découvrir Sonic

4 *Jam* : séance musicale improvisée.

5 Il existe un grand nombre de musiciens qui pratiquent la direction d'orchestre à l'aide d'un vocabulaire de gestes. Etienne Legast et David Martin font spécifiquement référence au *soundpainting*, un mode de direction qui comprend plus de 1200 gestes permettant de diriger de manière improvisée de grands ensembles instrumentaux. Le *soundpainting* fut inventé par le compositeur Walter Thompson en 1974. Il étudia la composition auprès de Anthony Braxton au sein du Creative Music Foundation. Le Creative Music Foundation fut fondé par Ornette Coleman, Ingrid Sertso et Karl Berger en 1971. Site officiel du *Soundpainting*, crée par Thompson. (2016). Repéré le 26 août 2016 à <http://www.soundpainting.com/>.

6 Varger est un groupe de punk rock montréalais. Avec Guillaume Drouin : basse électrique ; Gabriel Lapiere : guitare/voix ; Jean-Pierre Larouche : batterie. Varger a joué au pub St-Ciboire, le 9 février 2014, en deuxième partie de Roche Ovale. Le pub St-Ciboire est situé au 1693, rue Saint-Denis.

7 Crass et Subhumans sont des groupes britanniques appartenant à la mouvance anarcho-punk apparue à la fin des années 1970. Pour une étude approfondie du punk rock et du rock indépendant : Hebdige, Dick. *Subculture : The Meaning of Style*. London : Methuen & Co. Ltd, 1980.



Youth<sup>8</sup>. Il commence alors à improviser à la guitare en jouant dans un duo avec un ami batteur. Comme il n'aimait pas reprendre les pièces des autres, il composait ses propres thèmes. Il s'est ensuite inscrit en classe de guitare jazz mais n'en a retiré aucune satisfaction en terme d'enseignement. Il dit avoir vite « déchanté » : « je me disais que je ne voulais pas faire l'interprète, puis être comme un athlète, continuer la compétition » [18 février 2014]. Il prétend avoir assez peu de rapport avec le jazz, y comprit le free jazz : « je n'ai pas touché au free jazz ». Puis, il est passé directement de la guitare à l'électronique. Parallèlement à HodeKestra, Legast est entré à l'UdeM pour y étudier l'électroacoustique avec les professeurs Robert Normandeau, Michel Smith et Gilles Gobet.

E.L. : J'ai eu beaucoup de plaisir avec Michel Smith, il m'avait vraiment éclairé et derrière, je trouvais des projets justement avec des espèces de machines incroyables. Puis c'est lui qui m'avait dit, bon c'est bien beau, là, les sons, mais faudrait...faudrait que ça aille quelque part, puis que ça dise quelque chose par rapport à une pièce électroacoustique. [18 février 2014].

Pour sa part David Martin a eu un parcours très peu académique. Il vient du Heavy Metal, une musique qu'il a beaucoup écoutée étant jeune. Il aurait souhaité faire de la batterie rock, mais pour cet instrument il n'existait que la classe de jazz dans l'établissement fréquenté. Il fit donc de la batterie jazz avec Philippe Keyser comme professeur. Il s'est ensuite tourné vers l'improvisation musicale en prenant connaissance de l'existence du free jazz, plus proche de ses goûts personnels. Puis, Martin apprend à improviser en duo avec Etienne Legast : « c'est toujours à réapprendre dès que tu commences avec quelqu'un d'autre » [18 février 2014]. Dès cette époque, Martin se concentrait davantage sur le processus que sur le résultat en musique tout en reconnaissant qu'il fallait que l'improvisation débouche sur quelque chose de précis sans quoi elle risquait de devenir lassante. Hormis l'expérience de HodeKestra, Martin insiste sur le côté décevant de son apprentissage au cégep. L'enseignement de la musique posait problème, selon lui, car il ne prenait pas plaisir à jouer. Il parle même d'une probable réaction de sa part face à l'académie avec la musique qu'il a aimé faire par la suite.

D.M. : Même avec la batterie, parce qu'on avait des petits groupes qui étaient assignés, quand tu te mettais à aller un peu trop en dehors du tempo, là c'était, non, non, non, non, il faut que tu restes derrière. C'était pas ça que j'avais envie de faire. Pas du tout. Je pense que le côté improvisation ça m'est arrivé avec HodeKestra (...). Mais le côté jazz c'est un peu, c'est juste un même genre...j'ai ma carrière, blablabla, puis c'était pas des gens qui étaient tant intéressés par la musique. [18 février 2014].

8 Sonic Youth est un groupe américain de rock alternatif fondé en 1981. La notoriété et la longévité de ce groupe ont marqué plusieurs générations de musiciens expérimentaux. Pour une étude approfondie du rock indépendant après 1980 : Moore, Alan F. « The Punk Aesthetic », « The Punk Diaspora ». In *Rock : the Primary Text*, édité par A. F. Moore, 112-21, 121-7. Buckingham : Open University Press, 1993.

Concernant l'enseignement du jazz, Etienne Legast et David Martin éprouvèrent une vive frustration dans leur jeu personnel car il s'agissait d'une musique qu'on leur demandait d'interpréter, elle ne venait pas d'eux. Il n'y avait, pour eux, aucun plaisir à apprendre les standards de jazz et à devoir jouer dans un tempo donné. La concurrence entre musiciens au sein de l'institution a achevé leur déception à l'égard de cet enseignement. Ils étaient plutôt attirés par les explorations sonores et l'atonalité. À l'inverse, HodeKestra, affranchissait les notions de « virtuosité » instrumentale. Tous les participants, issus de l'école de musique, venaient jouer quel que soit leur niveau musical. L'enseignement de HodeKestra se vérifie durant la phase de préparation chez Roche Ovale. Quelquefois, les musiciens sont en train d'improviser sans même s'être donné de signal clair au départ. D'autres fois, ils fixent un son ou une idée musicale commune et décident de commencer à improviser sciemment. En réalité, il n'y a pas réellement de coupure entre la phase de préparation ou d'expérimentation et celle du jeu. La forme naît dans la matière générée lors des essais. Lorsqu'ils souhaitent enregistrer, les musiciens se concertent un moment et reprennent très vite le cours de leurs expérimentations en sachant, cette fois-ci, que la musique est enregistrée.

2007, Etienne Legast et David Martin ont formé le groupe Ravachole, du nom d'un célèbre anarchiste français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. A cette époque, Martin jouait encore de la batterie et Legast était à l'électronique. Un troisième membre, Marc-André Provencher, tenait la partie de guitare. Le style de Ravachole était assez éloigné du duo qui allait suivre. La musique enregistrée sur l'unique disque du trio est proche du rock expérimental mélangé à du noise<sup>9</sup> : « Au tout début, il y avait davantage d'électronique, puis sinon, on avait des microphones et on faisait du *feed-back*<sup>10</sup> avec les amplificateurs » se souvient Martin [18 février 2014]. Les musiciens essayaient de « dompter » cet effet, précise Legast. Ce procédé est resté récurrent dans le duo actuel. Le choix du nom « Ravachol » vient du fait que les musiciens aimaient l'ambiguïté du personnage, une personnalité à la fois immorale par certains aspects tout en ayant des idées sociales intéressantes. Ils ont même projeté de mettre en musique le « manifeste » de Ravachol, ce qu'il n'ont jamais fait<sup>11</sup>.

Après Ravachole, les deux musiciens ont formé un collectif surnommé Audiotopie et, enfin, le duo Roche Ovale. David Martin et Etienne Legast participent toujours au collectif Audiotopie, sous-titré « une improvisation urbaine »<sup>12</sup>. Audiotopie propose des déambulations citadines en immersion sonore comme pour un concert de musique acousmatique. Les visiteurs portent un casque sur les oreilles et suivant les

9 Le groupe a enregistré deux disques en autoproduction : *Coloriage* et *Claudius*, sorti le 19 avril 2013.

10 Le terme « *feed-back* » correspond ici à l'effet Larsen.

11 François Claudius Koenigstein dit Ravachol (1859-1892) fut exécuté sous la III<sup>ème</sup> république française. Le manifeste en question est en réalité sa déclaration au tribunal au moment de son procès. La personnalité de Ravachol a inspiré plusieurs musiciens chansonniers comme Sébastien Faure, entre autre, à qui l'on attribue la chanson *La Ravachole*, datée de 1893, ou encore le groupe punk *Bérurier noir* avec *Salut à toi*, datée de 2000.

12 Une séance de Audiotopie a eu lieu le dimanche 9 mars 2014 entre 14 et 17 h au complexe Desjardins dans le cadre du Festival d'art contemporain, Art souterrain. Le 15 août 2015 eut lieu la « nuit blanche » à Montréal. Le réseau souterrain de Montréal a été ouvert jusqu'à 2 h du matin pour que les visiteurs puissent assister à la totalité des activités dont une autre session de Audiotopie. Site de Audiotopie. (2017). Repéré le 1 avril 2016 à <http://www.audiotopie.com/>

espaces, ils entendent une musique préenregistrée sur leur lieu de passage. Différents univers sonores se succèdent à travers les formes architecturales du paysage urbain. Les artistes sonores utilisent prioritairement les bouches de métro et les souterrains de la ville pour les itinéraires. Le collectif Audiotopie a déjà réalisé 24 parcours différents à Montréal.

### 5.1.2. Roche Ovale et les musiques électroniques des années 1990-2000

Pour situer la musique du duo au sein de la galaxie des musiques électroniques, improvisées ou non, les musiciens ont proposé de faire une séance d'écoute pendant laquelle ils ont discuté de la notion de « corps » (fig. 1). La séance d'écoute a eu lieu le 18 février 2014. Elle a permis de balayer un certain nombre de styles marquants de ces vingt-cinq dernières années. Le premier extrait sonore, Autechre, est un des rares exemples de musique électronique ayant inspiré Roche Ovale. Ce groupe est associé au courant musical IDM (*Intelligence Dance Music*). L'appellation « IDM » date du début des années 1990. À l'origine, il s'agit d'une liste de diffusion créée par des musiciens britanniques pour l'élaboration d'une compilation musicale intitulée *Artificial Intelligence*<sup>13</sup> [Sherburne, 2001, 172]<sup>14</sup>. Ce courant est influencé par le phénomène de la techno de Détroit qui s'était développé durant la décennie précédente et dont les principaux représentants sont Juan Atkins, Derrick May ou Jeff Mills<sup>15</sup>. Le terme « IDM » exprime l'idée générale que certaines musiques de danse peuvent être exigeantes à l'écoute. Il est cependant critiqué par certains artistes comme Aphex Twin car proche du jugement de valeur.

Etienne Legast dit pourtant s'être fermement ennuyé lors d'un concert de Autechre au festival Elektra<sup>16</sup>. Une discussion s'engage alors entre les deux musiciens. Il y a une différence entre le corps du musicien sur scène et celui des spectateurs qui assistent au concert. Dans le cas des musiques de *dancefloor*<sup>17</sup>, par exemple, les personnes viennent pour danser et ne regardent pas le DJ (*Disc Jockey*). Celui-ci n'a donc pas spécialement besoin de bouger. À l'inverse, dans un concert de musique expérimentale, les gens viennent pour écouter et voir. Or, si le musicien ne bouge pas, l'intérêt est moindre pour les spectateurs. Cette remarque ne s'applique pas à la musique acousmatique car pour les deux musiciens il s'agit davantage d'une séance d'écoute, une immersion dans le son pour les spectateurs, que d'un spectacle visuel. En général, les deux musiciens n'aiment pas les « *shows laptop* ». Cette expression résume

13 Collectif, *Artificial Intelligence*, Warp records, 1993.

14 Pour une étude approfondie du courant IDM, voir Sherburne, Philip. *Organised Sound*. Cambridge University Press, 2001.

15 Jeffs Mills a été interrogé par Mathieu Guillien (Université Paris III Sorbonne Nouvelle), le 25 juin 2015, pendant les journées d'études *Musiques électroniques et sciences sociales* à EHESS-Paris. Pour une étude approfondie des différents courants de la musique électronique : Chadabe, Joel. *Electric Sound : the past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 1997. Pour une approche documentaire du courant de la techno de Détroit, voir la programmation du cinéma Nova de Bruxelles du mois d'avril 2004 [Nova # 71, 14, 2004].

16 Autechre & SND & Rob Hall, concert du 10 mai 2005 au festival Elektra à Montréal.

17 *Dancefloor* : piste de danse. Le terme sert à désigner de manière générale les musiques de danse électroniques.

pour eux, toutes les pratiques musicales électroniques où les personnes sur scène ne font que jouer des séquences et où le public ne danse pas nécessairement même s'il reste debout. Legast se demande alors pourquoi le musicien est sur scène, « je pourrais regarder sur mon ordinateur, ce serait pareil », dit-il.

E.L. : Quand je regarde un show de rock, le plus *fun* à regarder c'est le *steel drummer*, c'est la relation que tu vois le plus clairement entre ce qu'il fait et les sons et qui bouge le plus en général. On voit à quel point il est dans l'action. Tu sens vraiment ce qui se passe.

D.M. : Par rapport aux gens qui sont là, qui viennent, qui se déplacent pour te voir, il faut qu'il y ait quelque chose à regarder, mais aussi qu'ils comprennent ce qui se passe alors que quand il y a quelqu'un qui est derrière l'ordinateur et tu vois à peine sa main, il est assis, il pourrait être en train de regarder ses courriels, il est juste là. Tu vois aucune main, de lien avec ce qui se passe. Il est arrivé que j'adore, mais je fermais les yeux, il n'y a rien à voir. Le côté performatif<sup>18</sup>, c'est pour les gens, mais c'est aussi beaucoup pour nous. Seulement faire « *play* » sur des séquences, j'ai l'impression d'être inutile, de la programmer et juste m'en aller. Pour le côté composition, on a pu faire des choses complètement générées, mais pour la performance, c'est important que je sois là.

Il y a également des musiciens qui ne font rien de musical sur scène mais qui développent une forte activité physique. C'est, par exemple, le cas de Mouse on Mars. Ce groupe appartient également au courant IDM de la scène britannique des années 2000. David Martin propose de visionner une vidéo pour illustrer cette éventuelle contradiction. Elle montre un homme en train de faire de la musique électronique avec une machine industrielle ressemblant à un arsenal robotique<sup>19</sup>. Cet extrait ne peut être rattaché à aucun courant déjà connu. Pour les deux musiciens, la vidéo présente un faible intérêt musical mais elle est curieuse en ce qui concerne l'activité physique du performer.

Le mot « swing » veut dire « balancer » en anglais. Il représente une ère bien connue de l'histoire du jazz. L'electro swing est une mode passagère courant datée de la fin des années 1990 proche des musiques de *dancefloor* qui réutilisent des airs et des rythmiques des grands orchestres swing (Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway, Lionel Hampton, Benny Goodman, etc.). De là vient probablement le style electro swing : les morceaux d'époque sont « samplés » avec un ajout de boîte à rythme. Les artistes les plus connus en electro swing sont Waldeck, Parov Stelar ou Caravan Palace<sup>20</sup>. Pour Etienne Legast, ce courant contient trop d'influences claires et de fait, il n'y a pas assez de mélanges. Cela ressemble plus à un « pastiche » qu'à un véritable courant esthétique.

18 David Martin désigne ici la performance scénique. Le terme n'est pas employé au sens d'une action qui se réalise du fait même de son énonciation.

19 Tristan Shone alias *Author & Punisher*, *9/5/10 Studio Practice Shoot*, 2010.

20 Voir *Electro Swing Compilations*, Volume I à VI, Label Wagram, 2009. Puisqu'il s'agit plutôt d'une mode passagère, il n'y a pas de références plus précises à ce sujet hormis les compilations citées. Il ne faut en aucun cas y voir une « renaissance » du swing des années 1930, simplement un remix d'airs connus.

À ce sujet, Etienne Legast évoque Gotan Project, un groupe franco-suisse argentin qui mélange l'électronique à des airs de tango. Legast dit qu'il s'agit seulement de couleurs électroniques mises par petites touches. Il n'y a pas de recherche électronique à proprement parler mais un procédé récurrent et simpliste, « comme un gaspillage, tant qu'à aller dans l'électronique, alors que tu as toutes les possibilités du monde, alors que tu pourrais explorer toutes les autres avenues qu'il y a encore à explorer ». Legast conclut que l'électronique est en réalité secondaire, voire sous-employé, dans beaucoup de musiques car il ne se révèle pas à lui-même. Or, ces groupes mettent justement le terme « électronique » en avant. Par exemple, pour Legast et David Martin le duo français Daft Punk fait partie des musiques de variétés où l'électronique est secondaire par rapport à la chanson.

Un autre courant de la musique électronique né en Grande-Bretagne à la fin des années 1990 s'appelle le dubstep [Reynolds, 2012, 511-516]<sup>21</sup>. Proche du *sound system* jamaïcain, du drum'n'bass, du dub, avec des réminiscences de reggae, il contient des effets électroniques. Le caractère instrumental de cette musique de danse lui procure un aspect expérimental. Etienne Legast et David Martin ne s'intéressent pas au dubstep. Martin trouve ce genre décevant car la structure des morceaux reste toujours la même. Les deux musiciens parlent ensuite des orchestres d'ordinateurs hébergés au sein des grandes universités américaines tel le Clorck (Columbia laptop orchestra), que l'on peut décliner en Slorck (Stattford Laptop orchestra), ou Plorck (Princeton laptop orchestra). La particularité de ces orchestres est le *live coding*, la programmation en temps réel, c'est-à-dire que les musiciens improvisent le programme avec lequel ils jouent. Les musiciens sont derrière leurs ordinateurs tandis que les lignes de codes sont projetées en direct sur un écran. Legast et Martin n'apprécient guère ces musiques car c'est le style même de « *show laptop* ».

Le noise est peut-être le courant musical dont David Martin se sent le plus proche. Il cite un exemple « type » avec le morceau de l'artiste japonais Merzbow, *Pulse Demon*<sup>22</sup>. Martin dit : « Au contraire d'Etienne, j'aime bien, il y a un côté relaxant (...) subir le son, c'est extrêmement fort, tu le sens physiquement ». Il évoque également le groupe américain Wolf Eyes, très connu dans ce style de musique. D'autres groupes moins célèbres font tout autant partie de cette catégorie musicale. Martin cite, par exemple, le duo belge Bruital Orgasme, une formation parmi d'autre<sup>23</sup>. En conclusion de la séance d'écoute, les sources d'inspiration de Roche Ovale sont bien issues de l'improvisation libre collective grâce à l'influence majeure du collectif HodeKestra dont la dimension électronique est une composante parmi d'autres. En revanche, il n'y a pas de courant de musiques électroniques qui ait directement influencé Roche Ovale.

21 Pour une étude plus approfondie du dubstep voir Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. N.Y.C. : Perseus Books, 2012. Il ne faut pas confondre le dubstep avec le dub, plus directement issu du reggae jamaïcain. Le Dub est apparu à la fin des années 1960. Il s'agit d'un remixage en temps réel de bandes magnétiques de musique reggae en utilisant des effets *delay* (chambre d'écho).

22 Merzbow, *Pulse Demon*, Release Entertainment RR 6937-2, 1996. Le titre de l'album évoque une musique rythmée extrêmement bruyante à la manière d'une danse « démoniaque ».

23 *Bruital Orgasme* de Philippe Cavaleri et Nath Cavaleri, concert à Tilburg le 10 avril 2015.

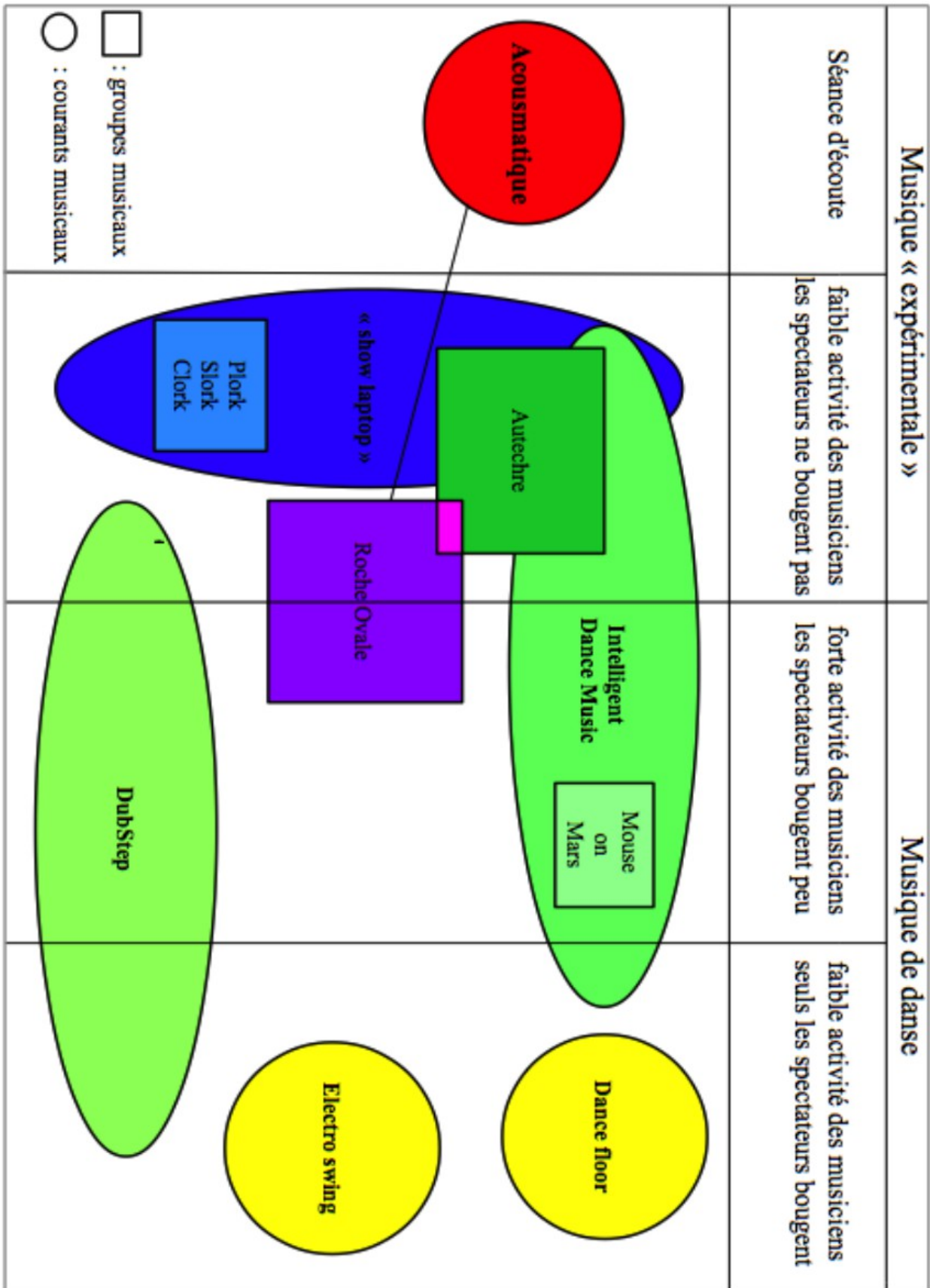


Fig. 1 : tableau récapitulatif d'après la séance d'écoute des courants de la musique électronique par rapport à Roche Ovale.

## 5.2. Toucher les sons : les outils électroniques et leur manipulation

### 5.2.1. Les différents outils électroniques utilisés

Etienne Legast et David Martin décrivent l'intégralité de leur instrumentarium respectif. Chaque instrument possède son propre nom. Il est accompagné d'une illustration (pages 301 à 306).

La **Noise Swash** est une pédale qui sert de générateur de bruit. C'est une sorte de mini-synthétiseur pouvant reproduire des effets de guitare chaotique (fig. 2).

Le **matrix mixer** est un instrument construit par David Martin. Les entrées sont à la verticale, à gauche, les sorties à l'horizontale, en haut. Avec cet instrument, le musicien peut décider d'envoyer une sortie agrémentée d'effets puis prendre les effets obtenus pour les renvoyer en entrée. Si l'on ouvre le bouton en haut à droite, un effet Larsen se déploie (fig. 3).

**Alesis Bitrman** est une pédale d'effets de guitare qui n'est pas restée longtemps sur le marché, cet outil est donc assez rare. Elle permet de faire des multi-effets bien séparés les uns les autres ou de mixer les sons ensemble. Ce sont des effets « drastiques » que l'on rencontre rarement dans une pédale de cette taille, tels le bitcrusher (distorsion), la FM (modulation de fréquence) ou le *ring modulator* (modulateur en anneau) (fig. 4).

**Eventide time factor** est une pédale d'effets de guitare datant des années 1970 qui produit différents *delay* (chambre d'échos). Il s'agit en réalité d'une double chambre d'écho avec laquelle il est possible de sélectionner divers types de réverbération (fig. 4).

Le **défibrillateur sordide 1** est une machine fabriquée par Martin. A l'origine, il s'agit d'une pédale de distorsion DS1<sup>24</sup> que le musicien a modifiée. Les modifications étaient si importantes que les circuits ajoutés ne rentraient plus dans le boîtier d'origine. Il a donc fallu changer de boîtier (fig. 5).

**Atonale patente criarde** est la première machine fabriquée par Martin. Elle est basée sur un circuit APC (*Atari Punk Consol*) souvent employé dans les années 1990 par les personnes qui commençaient à fabriquer des machines tels des générateurs de bruit très simples à deux paramètres (fig. 6).

La **grunge** est une pédale de guitare. Elle a été surnommée ainsi par Etienne Legast en souvenir du groupe Nirvana, un groupe de rock du début des années 1990. Legast dit que la pédale « chante comme une baleine quand on ne branche rien du tout en input ». Elle sert également de générateur de bruit et de distorsion (fig. 7).

La **Bass Synth** est une autre pédale de guitare (fig. 7).

Le logiciel **Ableton Live** est secondé d'un contrôleur. Il s'agit d'un clavier synthétiseur à quatre pistes situées au dessus des touches qui permettent de faire des boucles (fig. 8). Les deux premières pistes font des boucles à partir du **clavier** amélioré en **circuit bending** et des pédales. Le *circuit bending*, du verbe *to bender* (« courber »

24 La DS-1 a été conçue et commercialisée par la société de japonaise Boss à partir de 1978.

ou « tordre » en anglais), est une pratique qui consiste à détourner la lutherie électronique analogique pour trouver des sons nouveaux (fig. 12, 13, 14). Les deux pistes suivantes font des boucles à partir des autres instruments déjà cités. Le clavier produit des sons en nappes avec beaucoup de réverbération. Il contrôle également le Sherman.

Le **Sherman filterbank** est un filtre qui sert à « salir » le son et à générer du bruit en créant des mélanges sonores. Les sons émis ressemblent à ceux de la Noise Swash. La machine détecte également les attaques (fig. 8).

### 5.2.2. Comparaison entre les outils analogiques et numériques

En plus des outils analogiques, Etienne Legast joue avec le logiciel Ableton Live, tandis que David Martin travaille sur Max for Live. Ce logiciel lui permet de générer des polyrythmies avec des tempos changeants. Bien que le numérique donne des options intéressantes, les deux musiciens avouent éprouver moins de facilité à jouer avec l'ordinateur qu'avec les autres instruments. Pour Legast, il est néanmoins possible d'élaborer des savoirs avec le numérique et d'improviser avec en situation de concert. Cependant, l'analogique reste plus agréable à manipuler.

D.M. : C'est beaucoup plus plaisant l'analogique. J'ai vraiment l'impression de les connaître bien, ça devient vraiment naturel. Je ne sais pas nécessairement à 100% ce qui va arriver, mais je sais ce que je peux faire, j'ai une énorme liberté, je suis capable de toujours réagir à ce qui se passe, ce qui se passe est en avant de moi. Alors qu'avec l'ordinateur...

E.L. : il y a plein de choses derrière que tu ne vois pas. Il faut se mettre à fouiller et dans un contexte d'improvisation, tu n'as pas le temps pour ça (...). David a longtemps travaillé avec les pédales puis des trucs analogiques. Je l'envie un peu parce que je trouve que son truc est fini, il y a une liberté mais c'est fini en même temps : c'est telle pédale et ça donne un peu près ça, c'est comme si j'ai une guitare, je fais un slide... Je sais ce que mes mouvements donnent comme résultat, tandis que sur l'ordinateur, tu peux tout faire, mais t'es toujours dans un néant complet en même temps. Il y a tellement de paramètres à contrôler derrière que tu vois pas, ce qui fait que tu n'as jamais un truc fini, et tu ne peux jamais revenir en arrière. En fait, tu es comme coincé. [18 février 2014].

Il existe en effet une différence notable entre les instruments analogiques et numériques. Les premiers supposent des limites physiques, les seconds ne sont pas limités par des contraintes physiques. Quand l'action est physiquement limitée, il est possible d'aller dans le détail des effets. David Martin pense que l'ordinateur est un outil intéressant pour composer, mais il reconnaît avoir beaucoup de mal à ressentir une relation intuitive avec le numérique même en travaillant avec des contrôleurs. Il est également difficile d'apprendre tout ce que peut contenir un logiciel numérique en terme de possibilités. Martin parvient néanmoins à découvrir des possibilités inouïes en cherchant à tête reposée avec une souris d'ordinateur. Pour pouvoir improviser avec le



numérique, un musicien doit restreindre le champ des possibilités et s'imposer un cadre car la réaction du musicien doit être très brève. Il est impensable de dérouler les menus et sous-menus qui se trouvent dans la barre des fonctionnalités d'un logiciel, « quand t'as plusieurs manipulations à faire, pour toucher ce que tu veux toucher, tu as perdu le côté direct », renchérit Martin [18 février 2014].

L'ordinateur est un outil paradoxal : il permet une quantité de manipulations surnuméraires mais il n'est pas pratique pour l'exploitation de ces possibilités, à moins de disposer de beaucoup de temps devant soit. Le numérique n'est pas une chose, mais une multitude d'appareils et de logiciels. Les musiciens reconnaissent que ces techniques sont génératrices de « vide ». Contrairement aux pédales d'effets analogiques, les musiciens estiment que le numérique n'a pas su trouver sa véritable personnalité. Etienne Legast évoque justement le risque d'être submergé par l'appareil comme on le serait d'une trop grande quantité de sources sonores. Or, les musiciens affichent une volonté de contrôle sur l'objet afin d'obtenir ce qu'ils espèrent de lui. Ce n'est donc pas aux musiciens de s'effacer devant le logiciel, c'est le logiciel qui doit se plier à leurs souhaits. Roche Ovale ne cherche pas à employer des outils numériques déjà conçus, prêts à l'emploi. Aucun des deux musiciens ne s'intéressent à l'organologie numérique comme les nouvelles interfaces qui sortent régulièrement sur le marché. Ils préfèrent résoudre par eux-mêmes les problèmes techniques, en fabriquant ou en améliorant leurs propres outils.

L'adjonction des contrôleurs aux logiciels informatiques est une première possibilité pour mieux « toucher » physiquement le son et réagir plus vite, « c'est bien de pouvoir aussi toucher les instruments », dit Martin en imitant le geste avec sa main en même temps qu'il parle. [18 février 2014]. Pour arriver à leurs fins, ils ont recours à quatre procédés différents. Premièrement, ils utilisent des contrôleurs pour manipuler les logiciels à distance (manettes de jeu virtuelle). Deuxièmement, ils améliorent des pédales d'effets déjà conçues (la grunge, DS1). Troisièmement, ils fabriquent leurs propres outils analogiques (atonale patente criarde, boîte à biscuit) qu'ils relient à des interfaces numériques. Quatrièmement, ils font du *circuit bending* avec des outils analogiques déjà existants qui deviennent à leur tour des contrôleurs. La Cresta de Etienne Legast réunit trois procédés en un seul outil. Le musicien a modifié un instrument analogique pour en faire un contrôleur qui commande à distance le logiciel Osculator. Il ne s'agit donc pas de *circuit bending* au sens strict, car l'outil n'a pas été « ouvert » bien que les musiciens s'inspirent de cette technique.

### 5.2.3. *Circuit bending, data bending, micro-contact*

La fabrication ou la modification d'outils électroniques tient une part importante dans le travail de Roche Ovale. Les deux musiciens ne cherchent pas à faire du *circuit bending* pour lui-même mais pour résoudre un problème posé. Il est possible de faire

du *circuit bending* avec tout type d'instrument de musique analogique<sup>25</sup>. L'envie qui les pousse à modifier des circuits électroniques est double. Premièrement, il y a le souhait d'inventer des instruments électroniques aussi intuitif que les instruments traditionnels. Deuxièmement, le musicien poursuit l'idée de découvrir des sonorités inattendues. Le clavier analogique est une source riche en sons faciles à modifier, « c'est une belle représentation de *circuit bending* », dit David Martin. Le *circuit bending* produit principalement des sons *noisy* (« bruyants ») assez typés comme celui de la distorsion.

D.M. : J'avais fait un bouton qui était instable sur un clavier, il s'est brisé plusieurs fois, et puis ça a déclenché, c'était incroyable, ça allait chercher les sons, puis ça composait des pièces au complet très abstraites, étranges, je sais pas si tu te rappelles<sup>26</sup> ?

E.L. : Si je m'en souviens très bien.

D.M. : Improviser c'est comme réagir avec quelqu'un, et là, c'est la même chose mais avec une machine. C'est comme si la machine proposait quelque chose, puis là tu réagis à ça, elle t'influence puis te ré-influence. Aller chercher des sons que tu n'aurais pas pu créer toi-même, en amenant ces circonstances là ensemble, essai, erreur (...). Dans le *circuit bending*, il y a ça parce que tu vas essayer, et tu vas en essayer un autre, et un autre... Oh ! j'ai trouvé ! Waouh ! C'est vraiment un son. Là, je m'assure de l'enregistrer le plus vite possible pour l'avoir sur mon ordinateur, ou pire, si je ne suis pas capable de le recréer après, je peux le réutiliser dans des compositions ou improvisations. [18 février 2014].

David Martin a acheté un petit clavier jouet dans un vide grenier, qui n'a coûté que sept dollars pièces (fig. 12). L'instrument se met en marche avec un interrupteur. Le musicien a cherché à créer des distorsions en faisant du *circuit bending* puis il a ajouté un détecteur de lumière réagissant au mouvement des mains pour susciter des variations dans le son. La découverte d'un tel objet dans un vide grenier tient en partie de l'improvisation car on ne sait jamais ce que l'on va dénicher : « on ne sait jamais si on en trouve », souligne-t-il. Un deuxième instrument a également été « trafiqué » sans être pour autant du *circuit bending*. Martin montre une boîte à biscuit métallique de forme ronde. Il a modifié l'objet pour qu'il devienne un générateur de bruit. Le musicien a acheté tous les composants puis les a assemblés dans le boîtier vide. Celui-ci comporte six oscillateurs qui peuvent s'influencer entre eux (fig. 9 & 10). La réciprocité entre les oscillateurs affecte également le rythme. Cet outil de fabrication personnelle est déjà assez complexe du point de vue de sa constitution car il s'agit en réalité d'un mini-synthétiseur.

Etienne Legast sort ensuite un synthétiseur en bandoulière surnommé La Cresta. Il s'agit d'un autre exemple de *circuit bending* (fig. 12, 13, 14). Le synthétiseur d'origine a été légèrement modifié avec un contrôle sur la hauteur des notes par l'ajout de bandes

25 Nous mentionnons la principale référence à propos du *circuit bending* : Ghazala, Reed. *Circuit Bending. Build your own alien instruments*. Hoboken : Wiley Publishing, 2005.

26 Voir partie suivante 4.3.1.

de feillard. Un bout de fil de fer a été fixé le long du manche du synthétiseur. En appuyant sur le fil de fer, on modifie la hauteur telle une corde de guitare. Le synthétiseur est relié à Osculator, un logiciel installé sur l'ordinateur portable. Osculator reçoit le signal en *bluetooth*, ce qui permet les échanges de données à distance. Max for Live est utilisé en fin de parcours pour traiter et contrôler les effets sur les paramètres. Legast utilise également un accéléromètre, un *plugin* (module d'extension), placé derrière le manche du synthétiseur pour contrôler certains mouvements.

E.L. : En mettant le doigt sur le fil de fer, tu crées un court circuit : il y a des pièces dans le circuit qui sont des résistances. Si on met le doigt, le corps lui-même est une résistance. Si on connecte un bout de métal directement dessus, le courant passerait librement, donnant des sons aigus comme sur une guitare, le doigt fait une restriction sur le courant qui est retenu, créant les circonstances pour générer le son, si l'on met plus ou moins de fréquences. C'est très intuitif. [18 février 2014].

En reliant un outil électronique « très intuitif » à un logiciel informatique, il est possible de jouer du numérique de manière relativement spontanée. La question que se posent les deux musiciens, à savoir rendre manipulables les outils informatiques en situation de jeu improvisé, est en partie résolue : « toucher le son directement, donc tu t'éloignes vraiment de l'ordinateur. Mon but ça a toujours été de retrouver ça avec l'ordinateur » dit Etienne Legast [18 février 2014]. Une autre manière de rendre l'interaction avec l'ordinateur plus intuitive est d'utiliser les manettes de jeu vidéo de simulation virtuelle (console *wii*, contrôle à distance). Le contrôleur est relié à l'ordinateur et joue sur les paramètres du logiciel. Un aspect plus physique propre à l'improvisation devient possible : « c'est un pas dans la bonne direction. C'est un peu une sorte de quête, d'arriver à avoir un équilibre parfait entre les ordinateurs et l'analogique ». [18 février 2014].

L'aspect « jouet » du *circuit bending* n'est pas quelque chose que les deux musiciens recherchent dans la fabrication ou la modification d'un instrument. Cette démarche ressemble davantage aux musiciens de 8bit ou *chipmusic/chiptune* (« musique de puce informatique »). Le 8bit est un courant international qui se retrouve en Amérique, en Asie et en Europe<sup>27</sup>. Il apparaît pour la première fois en 1998 sur un site internet (*micromusic.net*) et se caractérise par la récupération et le recyclage de consoles de jeux vidéos des années 1980-90. Il y a chez les musiciens de 8bit une dimension nostalgique pour les objets électroniques ludiques non musicaux du passé. Cette esthétique minimale est différente du *circuit bending*. Celui-ci se contente de faire « sortir » des sonorités nouvelles des objets électroniques déjà destinés à faire de la musique. Il n'y a pas d'esthétique du *circuit bending*, plutôt une manière de faire et de travailler la matière.

27 Pour une description plus approfondie du courant *8bit*, voir le film de Javier Polo, *8bit, les bricoleurs du son*, distributeur : Turanga Films, 2015.

Roche Ovale ne s'identifie pas à l'objet électronique comme le feraient les musiciens de 8bit. Dans le courant 8bit, le lieu de l'identification est l'objet technique lui-même. L'objet tient aisément dans la poche comme les minis-ordinateurs que sont les téléphones portables. De cette manière, il y a un risque de fétichisation de l'outil qui dénote probablement le besoin de se repérer dans un environnement complexe en restant attaché à un objet matériel. Roche Ovale tente plutôt d'exploiter les possibilités sonores que l'on peut extraire d'un objet. Il faut cependant se méfier du terme « détournement » dans le cas du numérique et plus particulièrement de la notion de « réappropriation ». Le terme a été lui-même récupéré par les concepteurs de l'outil. Ceux-ci supposent qu'un client se réappropriera nécessairement l'ordinateur qu'il a acheté, car cet outil sera personnalisé par son utilisateur.

Roche Ovale pratique également le *data bending*. Cette pratique est un corollaire du *circuit bending* avec des outils informatiques. L'idée de « détournement » reste la même, mais la manipulation est différente. Elle consiste à prendre un fichier informatique vidéo et de l'ouvrir en audio avec un logiciel inadéquat. Photoshop est un logiciel d'illustration et de retouches photographiques qui se prête particulièrement bien au *data bending* car les fichiers non compressés sont riches en données visuelles. Il en va de même avec les fichiers texte très volumineux. Une fois passé dans un logiciel de son, les musiciens regardent le résultat et l'enregistrent au cas où ils le trouvent intéressant. Ils peuvent ensuite le retraiter puis le réutiliser dans des improvisations futures. Bon nombre de manipulations sont possibles en enregistrant le fichier puis en le ré-ouvrant et ainsi de suite. David Martin utilise généralement les sons obtenus par *data bending* pour engendrer des rythmes préenregistrés ou des polyrythmies<sup>28</sup>.

*Marée Noire* est un concert réalisé par le duo en collaboration avec deux autres musiciens<sup>29</sup>. C'est une œuvre plus théâtrale et moins improvisée que les autres prestations de Roche Ovale. Les musiciens étaient dans l'obscurité, les spectateurs ne voyaient pas les gestes ni les visages. La prestation scénique n'était donc pas le but recherché. A cette occasion, les musiciens ont étudié de manière plus approfondie la relation existante entre la matière physique et les sons. Ils ont mélangé de la fibre de maïs et de l'eau pour créer une « matière visqueuse » qu'ils faisaient vibrer avec un haut-parleur fixé sur un baril. En frappant dessus, cela provoquait un effet de réverbération. Lorsqu'un coup survenait, la matière devenait solide pour, ensuite, redevenir liquide. Cette matière est en réalité un liquide non newtonien<sup>30</sup> capable de se transformer en générant des formes abstraites filmées par une caméra. La vidéo était projetée en direct sur un grand écran.

A leur début, Roche Ovale utilisait une autre technique, celle du micro-contact ou micro piézoélectrique. Ils ont expérimenté en mettant le micro-contact dans des haut-parleurs, « on mettait également des micros à travers les objets, comme ça il y

28 🎵 Voir un exemple filmé de *Data Bending*. [dossier *Roche Ovale*, extrait n°1].

29 *Marée Noire*, concert le 5 avril 2012 à l'Usine C. Avec François Pedneault, David Martin, Etienne Legast, Eric Andrade. 🎵 Voir un extrait de *Marée Noire* [dossier *Roche Ovale*, extrait n°2].

30 Un liquide non newtonien possède une viscosité qui varie en fonction de la pression mécanique qu'on lui fait subir. Le sable de plage mouillé est un exemple de liquide non newtonien.

avait un larsen mais à travers un objet », dit David Martin [18 février 2014]. En tenant le fil à une certaine distance et en le laissant tomber dans le haut-parleur, le micro-contact rebondissait sur la surface. Les musiciens jouaient ainsi en changeant le rythme suivant le mode de pression. Par exemple, ils pesaient sur le micro-contact ou l'écrasaient dans le fond du haut parleur pour moduler le son. Plus on pèse fort sur le micro, plus le son est aigu. Plus la main est collée sur le micro, plus la réponse est rapide. Avec un tel traitement, le matériel finit par casser rapidement. A ce propos, Etienne Legast dit : « Tu touches vraiment le son, on peut vraiment le dire, tu sens, tu as tes doigts qui modulent ». Martin ajoute : « On ne peut pas le toucher plus que ça. Un des côtés intéressants de l'analogique, c'est de pouvoir toucher ». [18 février 2014].

Les deux musiciens insistent chacun sur la notion de « toucher », notamment lorsqu'ils évoquent les outils analogiques. Le numérique est moins « tactile » et c'est précisément ce dernier point que les musiciens cherchent à améliorer. Ils émettent une corrélation entre le travail qu'ils effectuent en tant que plasticiens du son et les divers textures obtenues avec les outils électroniques. Pour avoir une emprise sur le son comme matériau, il est indispensable que les outils soient facilement manipulables. Dans un premier temps, la faculté de « toucher » physiquement les sons leur a été donnée par le micro piézoélectrique. Par sa petite taille, le micro-contact peut s'infiltrer et pénétrer la personnalité sonore des matériaux utilisés<sup>31</sup>. L'approche révèle un lien fort avec les musiques écoutées. Le noise, par exemple, est un genre musical qui inspire de temps en temps les musiciens. Le chaos sonore et la volonté de « salir » les sons évoquent cette démarche.

Les deux musiciens ne se sentent pas appartenir à l'univers des *circuit benders* (fig. 15). Pour David Martin, l'intérêt pour le *circuit bending* vient du livre téléchargé sur internet, *Electronic Hardware Hacking* de Nicolas Collins [Collins, 2004]. De la même manière, il ne se sent pas proche de la communauté des hackers de Montréal. Sa connaissance des techniques de détournement s'est élaborée uniquement grâce au visionnage de tutoriels sur internet. Cependant, la relation que les deux musiciens entretiennent avec les objets techniques demeure critique. Par exemple, aucun des deux musiciens n'avait de téléphone portable en 2014. Autre exemple : ils choisissent d'utiliser des moteurs de recherche garantissant une certaine confidentialité sur internet. Ils ne veulent pas non plus faire de la publicité en concert pour la marque des ordinateurs. Etienne Legast met un carton devant pour que l'on ne voit pas le logo. A l'inverse, les « *shows laptop* » mettent ce signe en évidence. Le regard des spectateurs porte alors sur le logo lumineux tandis que le musicien reste figé dans l'obscurité derrière son ordinateur.

Sans pour autant employer le terme, le duo fait du DIY (*Do It Yourself*). Le DIY est une doctrine née au milieu des années 70 dans le sillage du punk rock, reprise par

31 A ce sujet, Nicolas Bernier a rappelé, au cours de l'atelier sur le piézoélectrique (séances des 3 et 10 février 2014), l'expérience de placer un micro-contact dans un récipient rempli d'eau mit au congelée. Le micro est emprisonné dans la glace après avoir capté les sons de la matière en formation..

les groupes de rock alternatifs à partir des années 1980<sup>32</sup>. L'expression fut inventée par Abbot Hoffman dans son livre *Steal This book*, sorti en 1971. Le DIY ne concerne pas uniquement les activités extra-musicales (fabriquer ses propres outils, par exemple), il affecte la musique elle-même, comme par exemple, fonder son propre groupe sans savoir nécessairement bien jouer de son instrument. Depuis les années 1970, toutes les musiques qui ont cherché à échapper à l'industrie du disque peuvent se revendiquer du DIY. Aujourd'hui l'expression n'est plus utilisée dans son sens d'origine qui était beaucoup plus politisée. Il s'agit simplement de se « débrouiller » par soi-même. Cela renvoie principalement à la notion de « faire », la fabrication de ses propres objets ou l'autopromotion de ses propres disques. Roche Ovale a hérité de cette courte maxime sans la revendiquer instamment.

Fig. 15 : exemple type de *circuit bending* à partir d'un objet sonore électronique (jouet)  
[Source : <http://www.instantschavires.com/dysfonctionnements/>].

---

32 Description du DIY : « Faites-le tout seuls, par vous-mêmes... La force communicative, l'immédiateté et l'apparente facilité d'exécution des morceaux des Sex Pistols (...) donne à une multitude d'adolescents sans moyens financiers l'envie d'exprimer leurs frustrations, leurs haines, mais aussi leur volonté de ne pas en rester là, de sortir des anciens modèles. Dès la fin de 1976, beaucoup forment des groupes de rock ou s'improvisent graphistes, écrivent dans des fanzines, montent des labels locaux... Les disquaires indépendants, alors nombreux dans les villes, relaient le mouvement (...) » [Tandy, 2015, 27].



## Les outils électroniques utilisés par David Martin



Fig. 2 : Noise Swach



Fig. 3 : Matrix Mixer





Fig. 4 : Alesis Bitrman (gauche), Eventide time factor (droite).



Fig. 5 : Défibrillateur sordide 1





Fig. 6 : Atonale Patente Criarde



Fig. 11 : synthétiseur en *circuit bending* avec un détecteur de lumière.



Fig. 9 : synthétiseur dans une boîte à biscuit.

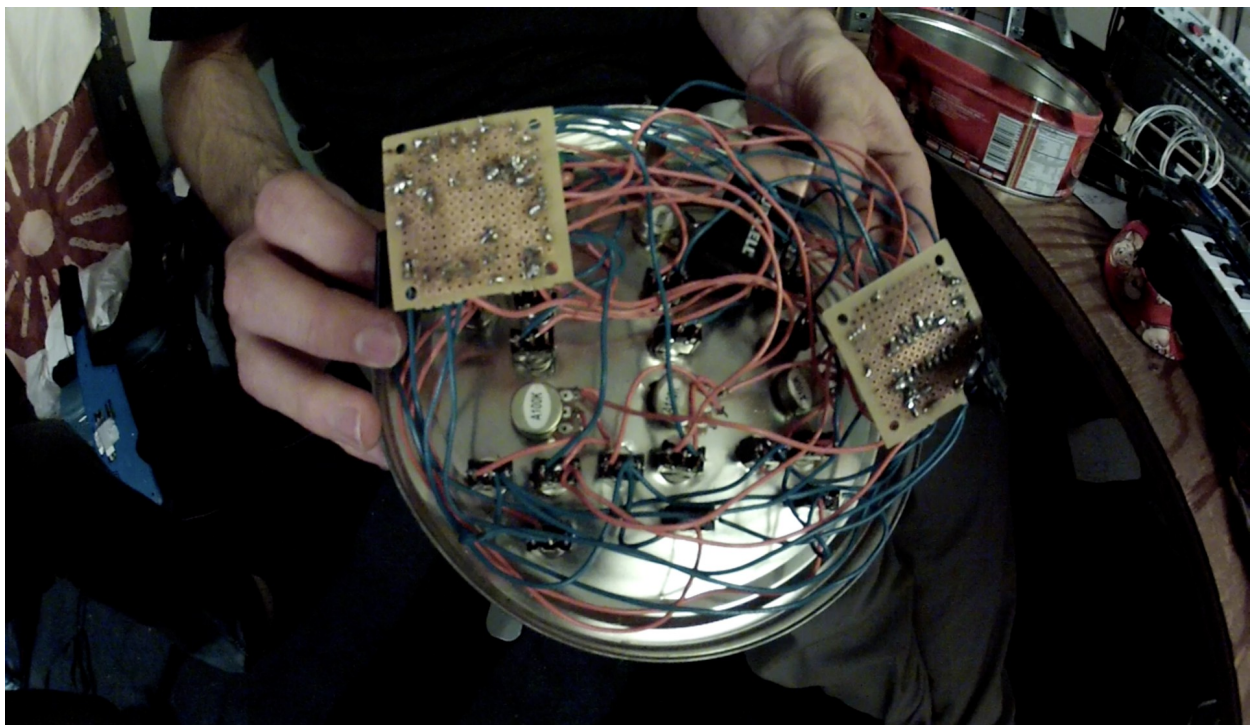


Fig. 10 : intérieur de la boîte à biscuit.



## Les outils électroniques utilisés par Étienne Legast



Fig. 7 : pédale Bass Synth (haut) et La Grunge (bas).



Fig. 8 : synthétiseur contrôlant le logiciel *Ableton live* et Sherman filterbank (haut).



Fig. 12 : clavier bandoulière en *circuit bending* La Cresta.



Fig. 13 : *plugin* ajouté au dos du manche.



Fig. 14 : fil de fer le long du manche.

### 5.3. La recherche de la surprise en musique

#### 5.3.1. *Expérience d'écoute*

Nous avons proposé aux musiciens de faire une séance d'écoute. L'expérience a eu lieu le 18 février 2014. Cette expérience a pour but de faire entendre des extraits musicaux pour, d'une part, mieux cerner l'esthétique du duo ; d'autre part, voir si les musiciens se reconnaissent dans cette esthétique<sup>33</sup>. La séance d'écoute se décompose en deux temps. Dans un premier temps, les musiciens proposent et commentent leur propre musique passée (albums et expériences de *circuit bending*) : trois extraits sont proposés par les musiciens, un extrait issu de leur discographie est proposé par nous. Dans un deuxième temps, les musiciens sont confrontés à des musiques pouvant se rapprocher par certains aspects à leur esthétique musicale. Nous observons alors leur réaction. Le premier extrait est issu du deuxième disque du duo, *Démographie*<sup>34</sup> (I). Le second et le troisième extraits sont des exemples de *circuit bending* réalisés par David Martin et Etienne Legast<sup>35</sup> (II). Le quatrième extrait est issu du premier disque du duo, *Quedisun Poindeu*<sup>36</sup> (III). Enfin, le quatrième extrait est une œuvre du compositeur Iannis Xenakis, *S. 709*, datée de 1994 (IV).

**I. Du début à 1'20" :** le matériau de l'album *Démographie* est au départ une *jam* en duo qu'ils ont enregistrée en multipiste, remixée et éditée sur disque. Au début, nous entendons un son de cornemuse électronique avec un effet de bourdon persistant. A certains moments, les musiciens eux-mêmes ne savent plus si telle partie est improvisée ou non. Ils demandent à l'un et à l'autre s'ils reconnaissent les instruments utilisés pour obtenir ces effets. Cette séquence rappelle un autre passage de l'entretien où les musiciens disent l'un après l'autre :

E.L. : Au début, on s'installe, puis, moi, je commence toujours par tapoter quelque chose, un bout de *patches*. Et tout à coup, on se rend compte que l'on est en train d'improviser et on se met à enregistrer.

D.M. : Quand c'est bon, il y a une ambiance qui arrive, ça marche physiquement, il y a un moment d'adaptation et on arrive à autre chose. Mais l'idée de base, c'est de ne pas penser au résultat, bien qu'il importe.

**II. De 1'20" à 4'10" :** le son est obtenu au prix d'une détérioration du clavier en *circuit bending*. La modification brûle le clavier et le circuit s'amenuise, détruisant au passage les condensateurs, « ça coulait, il y avait de l'acide pur », dit David Martin. Il s'agit d'une exécution unique impossible à retrouver même si l'on connaît la procédure.

33 🎵 Voir expérience d'écoute [dossier Roche Ovale, extrait n°3].

🎵 Entendre les extraits seuls [dossier Roche Ovale, extraits 4 & 5].

34 Roche Ovale, *Démographie*, autoproduction, sorti le 27 février 2010.

35 Inédit. Les extraits sont présentés à titre d'expérimentations, ils ne sont pas audibles sur disque et appartiennent aux archives du duo qui comprend 26 expérimentations différentes. Nous reproduisons une seule expérimentations dans les annexes audiovisuelles.

36 Roche Ovale, *Quedisun Poindeu*, autoproduction, sorti le 16 septembre 2009.



En effet, à chaque fois que l'on reproduit cette distorsion, le clavier perd de sa capacité à rejouer ce qu'il vient de faire d'où la nécessité de l'enregistrer au plus vite. On entend cette détérioration à l'oreille dans l'agonie du système car la pulsation va en se délitant de plus en plus. Pour les musiciens, il s'agit d'un hasard particulièrement heureux. La complexité harmonique et rythmique des deux extraits peut faire penser à une volonté de composition délibérée. En dehors de la préparation de l'outil à engendrer de l'imprévu, il n'y a aucune intervention humaine dans la suite du déroulement. L'enregistrement de ce matériau de base peut être réinjecté dans le cours du jeu improvisé.

**III. De 8'45" à 11'40" :** leur premier album s'intitule *Quedisun Poindeu*. Contrairement à *Démographie*, ce disque a été largement postproduit. L'improvisation est donc « noyée » dans le travail de recomposition ultérieure. Le duo hésite quelquefois à éditer les pièces à partir de matériau brut, l'improvisation seule, car il y a trop d'imperfections. La plupart du temps ils préfèrent réaliser un montage des pistes enregistrées. « Quedisun » est un anagramme de « disque un ». Comme ils font de la postproduction, les musiciens trouvent le titre du disque après coup puis l'écrivent sur la pochette. Il en va de même pour les titres des morceaux. Le goût pour les anagrammes (la plupart des titres du premier disque en sont) leur vient en grande partie du poète québécois Claude Gauvreau, une source d'inspiration langagière pour le duo. Le poète avait inventé une langue nommée l'exploréen dont les premières ébauches remontent à 1945<sup>37</sup>.

L'exploréen est une ludolecte riche en phonèmes qui « explore » les sonorités inconnues de la langue française. Pour entendre la « musique des mots », la prononciation importe beaucoup. Le sens devient secondaire. David Martin aime le côté incompréhensible de cette « langue » tout en ayant l'impression de savoir de quoi on parle. En effet, Claude Gauvreau a voulu reproduire une langue proche du français sans que cela en soit. L'auditeur croit alors reconnaître des termes familiers telle une hallucination auditive, « comprendre quelque chose à travers une espèce d'écran pour que la personne puisse interpréter plein de choses », dit Martin. Les spectateurs ne peuvent donc que retenir une impression sonore de « quelque chose de connu ». Le nom du duo Roche Ovale est lointainement issue de Ravachole, le nom du trio de base. Il n'y a pas de sens particulier. La démarche musicale du duo se rapproche de l'idée d'exploration sonore qui peut parfois déstabiliser l'auditeur. La déstabilisation devient alors une donnée à laquelle on se repère. Pour exprimer cela, Martin dit que la musique vient stimuler son imagination et qu'elle lui procure des images auditives.

D.M. : ça va chercher des choses que je ne suis pas capable d'identifier, le sentiment que ça crée ou ça m'amène dans une ambiance qui n'est pas claire pour moi, que je pourrais ré-identifier mais que je ne suis pas capable de décrire.

<sup>37</sup> Voir page 175 pour la référence aux automatistes et à Claude Gauvreau.

IV. **De 11'40" à 14'** : David Martin aime beaucoup la musique de Iannis Xenakis bien qu'il ne connaisse pas ce morceau. Il remarque que le traitement est très analogique. Les deux musiciens disent qu'il y a un rapport évident entre ce morceau et les deux précédents. Martin imagine qu'il y a une « espèce de geste incompréhensible, pas humain ». Pour lui, c'est une découverte, il aime être déstabilisé par des « ambiances indescriptibles »<sup>38</sup> en musique. Etienne Legast est plus sceptique. Après des années d'écoutes de musique « pétées et complètement abstraites », son oreille a changé. Il apprécie toujours ce genre de musique mais il avoue avoir envie désormais de quelque chose de plus mélodique pour ne pas rester en permanence dans la surprise, le fait d'être « bêtement surpris ». Actuellement, il ressent moins le besoin d'être déstabilisé à tout prix. Il ne souhaite pas se poser constamment la question de savoir où il en est dans le flux sonore.



### 5.3.2. Description d'une séquence improvisée à partir de la naissance d'une idée

#### a) Présentation des deux morceaux formant la séquence improvisée

Les musiciens devaient réaliser une pièce de musique pour une commande. Ils se sont réunis dans le studio d'Etienne Legast pour improviser et enregistrer la matière sonore de ce qui est devenu par la suite le morceau *Fossile*<sup>39</sup>. Dans un premier temps, les musiciens sont partis d'un essai avec les instruments puis ont commencé à explorer les différentes possibilités offertes par le clavier *circuit bending*. Le son de départ fait l'objet d'une première improvisation. Dans un deuxième temps, ils démarrent un

38 Nous mettons cette description en parallèle avec celle de la découverte de la pièce en 1994 : « Après avoir conçu et développé le logiciel GENDY3, Xenakis a étendu ce logiciel en y ajoutant des possibilités de modulation des paramètres dynamiques stochastiques de synthèse algorithmique. Avec cette version du logiciel, Xenakis créa S. 709. S.709 fut créée pour la première fois en concert à la maison de la Radio à Paris en décembre 1994. Son titre vient simplement du nom de la séquence numérotée 709. (...). Dans un entretien à la Radio, Brigitte Robindoré, après avoir entendu la pièce aux Ateliers UPIC, dit à propos de S. 709 : « C'est inédit ». (...). Dans la même interview, Robindoré mentionne que S.709 « produisit une polémique dans l'assistance ». Ce n'est pas surprenant, ce travail est extrêmement original et le matériau utilisé ne ressemble à aucune autre pièce de Xenakis que j'ai pu entendre » [Luque, 2009, 83].

39 Roche Ovale, "Fossile", compilation MTL Tapes released on La Cohu, 2014. Pour des exemples plus aboutis de la musique du duo, se référer à la discographie des musiciens.

second morceau avec une autre idée directrice. Les musiciens développent plus longuement la cellule de base et une structure musicale apparaît au fur et à mesure. Nous tenons à souligner qu'il s'agit d'un travail en cours de la part des musiciens qui ne saurait être abouti. Les deux étapes, la première et la seconde improvisation, se retrouvent dans un unique morceau final après le montage<sup>40</sup>.

#### b) *Note au sujet de l'analyse filmique*

Pour filmer le travail de la matière sonore avec des instruments électroniques, nous avons choisi de procéder au tournage d'une technique matérielle et de faire le montage des différents plans pour un film d'une durée de 5'39". Nous avons réalisé le film en quatre plans. (i) Le premier plan est resserré sur les instruments qui vont servir à la naissance d'une idée musicale. Il montre les musiciens en train de faire un essai avant de se lancer dans l'improvisation. (ii) Le second plan est cadré à hauteur des musiciens pour voir les gestes qu'ils effectuent et les regards échangés pendant l'improvisation. (iii) Le troisième plan cadre un détail de la Cresta jouée par Etienne Legast. Il permet de voir le cheminement du son à partir de cet instrument, le traitement par le logiciel Ableton live jusqu'à sa dissolution dans la masse sonore. (iv) Le quatrième plan cadre un détail des différents instruments de David Martin qui lui servent à noyer le son pré-entendu dans un flux électronique<sup>41</sup>.

#### c) *Note au sujet de l'analyse musicale*

Nous avons rédigé l'analyse qui suit. Elle suit le déroulement de la séquence filmée en mentionnant le chronométrage correspondant à chaque événement. L'analyse ne traite que du développement et de la transformation des deux idées directrices mentionnées. Elle tient également compte du temps du morceau de musique réalisé ultérieurement, *Fossile*, en précisant à quels endroits de l'enregistrement se situent les événements rencontrés dans le film. Nos propos ont été validés par les musiciens.

Lorsque les deux musiciens répètent ensemble, ils commencent d'abord par jouer chacun de leur côté. Il n'y a pas d'idée préconçue concernant le morceau à venir. En fait, ils improvisent déjà, tout en faisant sonner leur outils électroniques. La période indécise où les musiciens tâtonnent fait partie de la méthode d'improvisation du duo. Le studio personnel de Etienne Legast est le lieu où les musiciens répètent la plupart du temps. Dans cet espace, il est possible d'observer les étapes d'une musique en formation hors de toute représentation publique. Les étapes de la préparation comprennent l'installation, le branchement, la mise en réseau des outils entre eux, les différents essais pour tester le bon fonctionnement des appareils, les recherches individuelles faites par les deux musiciens séparément. La période qui précède le jeu est le moment où les musiciens s'accordent mutuellement.

40  Entendre le morceau [dossier Roche Ovale, extrait n°6].

41  Voir le film [dossier Roche Ovale, extrait n° 7].





i



ii



iii



iv

**Au départ :** les musiciens commencent par jouer quelques notes, ils s'accordent avec leurs outils sonores électroniques. C'est également une période d'essai pour voir si les instruments fonctionnent bien.

**57" :** les musiciens décident de prendre un son émis par le clavier *circuit bending* de David Martin pendant la période d'essai. La naissance de la première idée musicale a lieu. Les musiciens fixent alors une première direction. Le son que l'on entend se retrouvera à 30" dans le morceau final. Il est utilisé pour ouvrir la pièce.

**A partir de 1' :** il y a un changement de plan. Dans le cours de la session improvisée, les musiciens se sont arrêtés puis ont recommencé à partir d'une autre idée musicale, plus ponctuelle cette fois-ci. Contrairement à la première, qui ressemble à un glissando électronique, celle-ci se cristallise sous la forme d'un essaim de notes que l'on va entendre sporadiquement tout au long de la seconde improvisation. Les musiciens prennent le temps de mieux développer cette idée. Elle se retrouvera à 4'30" dans le morceau final durant lequel les deux idées musicales seront entrecoupées par un élément que l'on entend à 2'55". Il s'agit d'un « refrain » acoustique cuivré évoquant un grand ensemble de free jazz. Ce « refrain » a été ajouté par la suite.

**Entre 1' et 4' :** les musiciens développent la seconde idée musicale. Leur improvisation ressemble à une errance. Ils se cherchent sans se trouver véritablement. Le film montre les instants d'incertitude que l'on observe quelque fois en improvisation.

**À partir de 4' :** les musiciens ont démarré une troisième improvisation. Le plan prend l'improvisation en cours. Les deux premières idées sonores disparaissent pour faire place à un rythme qui se disloque au fur et à mesure. Celui-ci ne se retrouvera pas dans le morceau final. Il ne s'agit donc pas d'une idée retenue comme étant directrice. La Cresta de Etienne Legast émet des sons proches de ceux de la première idée. Le musicien enregistre ces sons pour les réinjecter plus tard dans le cours de l'improvisation. Ceux-ci sont traités par le logiciel Ableton live.

#### 5.4. Relation de Roche Ovale avec la scène montréalaise

Le duo ne possède par réellement de réseau sur Montréal. Les deux musiciens se disent plutôt isolés par rapport au reste de la scène. Leurs relations sont plutôt éparpillées et ils ne possèdent pas de liens durables. Pour les répétitions, le duo loue quelquefois des locaux mais il enregistre prioritairement dans le studio d'Etienne Legast, au sous-sol de sa maison. Ils ont joué à MUTEK pour le spectacle *Dislocation*<sup>42</sup>, un exemple de musique semi-improvisée en collaboration avec deux autres musiciens. Ils pensent que le contexte des festivals est plus confortable car ils ne doivent pas tout faire eux-mêmes (promotion, communication, spectacle, son, etc.). Roche Ovale essaye donc de se relier à ce genre de structures.

42 Roche Ovale + Thierry Gauthier, *Dislocation*, autoproduction, sorti le 23 août 2015. Avec Thierry Gauthier : synthétiseur et traitements analogues ; Etienne Legast : échantillonnage et traitements analogues ; David Martin : boîte à rythme, échantillonnage, synthétiseur ; Marc-André Provencher : échantillonnage, guitare, synthétiseur, voix.

# Chapitre 8

## Trois analyses comparatives : préparation, performance, transmission

### Sommaire

---

---

1. Première analyse. Temps 1 : étape de la préparation.....	315
1.1. La filiation du rock et de ses dérivés.....	315
1.2. La filiation de l'improvisation libre.....	320
1.3. La filiation des musiques électroniques.....	326
2. Deuxième analyse. Temps 2 : étape de la performance.....	330
2.1. Gestes instrumentaux et place du corps.....	330
2.2. Improviser avec un autre que soi (humain ou machine).....	339
3. Troisième analyse. Temps 3 : étape de la transmission.....	351
3.1. Réseaux de retransmission technique.....	351
3.2. Réseaux de lieux à Montréal.....	360
3.3. Réseau interpersonnel.....	367

---

---



## 1. Première analyse. Temps 1 : étape de préparation

### 1.1. La filiation du rock et de ses dérivés

L'audiotactilité suppose une exposition de la part d'un musicien à différentes sources sonores. Dans cette partie, nous allons nous donc intéresser aux influences reçues par les artistes au cours des années de formation. Le rock est une source d'influence récurrente chez cinq des musiciens interrogés : Nicolas Bernier, Alexandre St-Onge, Dominic Thibault, le duo Roche Ovale. Très jeune, Bernier s'est intéressé au post-rock après avoir écouté du rock progressif et du métal progressif. Au sein de ses propres groupes musicaux, il a joué dans chacun de ces styles. Ses premières références sont : Godspeed You! Black Emperor, Primus et Tortoise. St-Onge fut membre du Shalabi Effect, un groupe de rock improvisé. Cependant, le rock n'est pas la musique qu'il cite en priorité lorsqu'il évoque ses années de formation. À l'inverse, Thibault et Etienne Legast sont issus du punk rock avant tout autre style de musique. À ce sujet, Legast cite les principaux groupes l'ayant influencé : Crass, Subhumans et Sonic Youth, une formation plus expérimentale. Enfin, David Martin vient de heavy metal et débuta à la batterie rock. Le trio Ravachole (Legast, Martin, Marc-André Provencher) était un mélange des diverses influences des trois musiciens.

Les cinq musiciens présentés sont nés entre les années 1975 et 1985. Tous les musiciens ne donnent pas une même importance à l'influence du rock dans leur musique respective. Cet idiome est, en quelque sorte, une *porte d'entrée* vers d'autres genres musicaux. À ce titre, le grand ensemble HodeKestra fut une plateforme d'échange pour les deux musiciens de Roche Ovale. HodeKestra mêle différents types d'improvisation (*free, jam, battle* entre musiciens) et se réclame autant de la *jam* rock que de la tradition orphéonique ou des fanfares de collège<sup>1</sup>. Chez la plupart des musiciens rencontrés, le rock a, en quelque sorte, « détrôné » le jazz dans l'imaginaire sonore collectif. Il existe même une désaffection, voire une déception vis-à-vis de l'idiome « jazz » sous sa forme académique, si l'on se réfère en particulier aux dires de Dominic Thibault, Etienne Legast et David Martin, les trois plus jeunes participants de l'enquête. Pour eux, le jazz ne représente plus qu'une variante de la musique savante que l'on apprend au conservatoire et où l'improvisation est moindre, car assujettie aux contraintes de la tonalité. Or, dans les années 1930, le jazz était encore une musique populaire. Ce phénomène musicale parvenait à regrouper une grande variété de styles sous un même vocable.

Si nous énumérons les différents styles, nous observons une multiplication des sous-genres du rock à partir des années 1970 : rock progressif, punk rock, metal progressif, post-rock (fig. 1)<sup>2</sup>. Cette démultiplication semble principalement due à la

1 Le site internet de HodeKestra mentionne simplement « Improvisation collective et dirigée ». Site de la formation. (2016). HodeKestra. Repéré le 21 mars 2016 à <https://hodekestra.wordpress.com/>.

2 Merci à Caroline Traube pour nous avoir suggéré l'animation didactique-ludique *100 years of rock*, illustrant les différentes filiations du rock. Le document permet de voir de façon immédiate la formation des styles par

reproductibilité technique car le nombre d'enregistrements s'accroît substantiellement à chaque décennie jusqu'à l'aube du XXIème siècle. Si l'on ne tient pas compte du caractère dynamique de cette histoire, avec l'hybridation des styles et les transformations successives, nous risquons de générer une vue d'ensemble artificielle. Cette évolution n'est pas linéaire mais, au contraire, buissonnante et les nombreuses formations dites « rock » empruntent également à d'autres genres musicaux.

Fig. 1 : les différents sous-genres du rock cités et leur ramifications :  
rock, expérimental, punk, metal, alternatif.  
[Source : <http://www.concerthotels.com/100-years-of-rock/>].

Parmi les ouvrages en musicologie des musiques populaires, Allan F. Moore adopte une démarche particulièrement intéressante<sup>3</sup>. Il commence par faire une distinction entre les notions de « styles » et de « genres » en se plaçant du point de vue de celui qui reçoit la musique. Le « genre » correspond à la musique proprement dite, tandis que le « style » concerne prioritairement les comportements physiques et instrumentaux des musiciens et des auditeurs. L'auteur explique que le rock est avant tout la musique d'un public car les auditeurs l'aident à la construire. Musique de danse,

---

rapport à des souches communes (spiritual, gospel, musique classique, jazz, folklores, etc.). La figure 1 (page ci-contre) est extraite du document. 100 ans de rock. (2016). *From Gospel to Grunge, 100 years of rock in less than a minute*. Repéré le 21 mars 2016 à <http://www.concerthotels.com/100-years-of-rock/>.

3 L'ouvrage de Allan F. Moore prend place dans une collection intitulée « *Popular Music in Britain* », pays où le rock eu une importance considérable : *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham and Philadelphia : Open University Press, 1993 (2001). L'ouvrage est à la fois général, concernant les courants du rock et postérieur à la période historique des années 1960-1970.

les auditeurs apprennent à bouger sur les morceaux et le style vestimentaire joue un rôle aussi important que les sons dans la reconnaissance des différents courants. Une telle approche a pour intérêt d'éviter une conception globalisante en différents genres qui ne font jamais l'unanimité parmi les auteurs.

Dans l'histoire du rock, Allan F. Moore opère une distinction entre, d'une part, le rock progressif (chapitre 3) ; d'autre part, une « profusion de styles » (chapitre 4). Le passage de l'un à l'autre se fait au cours des années 1970 avec le développement des technologies dans le domaine des enregistrements studio. Le rock progressif correspond à une complexification du rock des années 1960 avec un fort développement de l'harmonie, des arrangements et une recherche sur les sonorités. L'instrumentarium peut également intégrer la lutherie des orchestres symphoniques [Moore, 1993, 56-103]<sup>4</sup>. La profusion de styles concerne les transformations ultérieures : punk, hard rock, heavy metal, etc. Cette distinction sous-tend l'ensemble des styles rencontrés chez les artistes enquêtés. Pourtant, les musiciens ne se revendiquent pas d'un style unique. Ils ne sont donc pas assimilables aux comportements d'un groupe social d'amateurs.

L'avènement du punk vers 1976 est fondamental pour comprendre quel a été l'élément de rupture avec le rock progressif. Le punk se distingue du rock de la première moitié des années 1970 par un retour à une plus grande simplicité de style (*riffs*<sup>5</sup> accrocheurs, saturation des timbres, morceaux raccourcis, etc.) et une instrumentation volontairement rudimentaire (guitare, basse, batterie) [Moore, 1993, 112-127]. Le punk revendique également une plus grande indépendance économique vis à vis des maisons de disques. Sa survie est due à la quantité de petites étiquettes. Le punk est un ensemble de référents et de significations socio-économiques qui façonnent un style : l'attitude, la coiffure, les habits, les fanzines, etc<sup>6</sup>. Toute musique comprend évidemment des aspects sociologiques qui lui sont indissociablement liés. Cependant, il existe la plupart du temps une différence notable entre les praticiens et les spectateurs. Avec le punk, nous débordons du strict champ musical pour envahir celui du mode de vie *similaire* aux musiciens et aux spectateurs.

There was a homological relation between the trashy cut-up clothes and spiky hair, the pogo and amphetamines, the spitting, the vomiting, the format of the fanzines, the insurrectionary poses and the 'soulless', frantically driven music. The punks wore clothes which were the sartorial equivalent of swear words, and they swore as they dressed (...). [Hebdige, 1979, 114]<sup>7</sup>.

4 Concernant la rencontre du rock et des musiques électroniques dans les années 1970, nous pouvons évoquer les recherches effectuées par Robert Fripp, guitariste du groupe King Crimson, lors de sa collaboration avec Brian Eno. Dès 1974, Fripp commença à utiliser un système appelé « frippertronics », un ancêtre de la pédale générative de boucles préenregistrées. Merci à François Tholot, animateur de radio et spécialiste du rock progressif, pour nous avoir indiqué l'existence du duo FrippAndEno et du frippertronics.

5 *Riff* : « refrain » en anglais.

6 Voir page 300, note 32, sur la question du DIY.

7 L'ouvrage de Dick Hebdige, paru en 1979, est une étude sociologique du punk au moment où celui-ci se développe : *Subculture : The meanings of style*. Londres : Methuen 8 Co. Ltd., 1979. Allan F. Moore consacre également un chapitre sur la question de la signification du rock (*Meanings*).



la DREAM TEAM NONCHALENTE présente la ZZZ PARTY

**ZU** (ITALIE) KINGZ OF JAZZ RAUQUE NOÏZE

**ZÉA** (PAYS-BAS) l'autre groupe du chapeau de THE EX ÉLECTRO-PUNK-POP-BREAKS DÉBRAYÉE!!

**JEAN LOUIS** (PARIS) ZUPER POWER TRIO HARSH-JAZZ-NOÏZE

**RANIPCHEN-FIT** (PAYS-BAS) POST-POP CLASSI & ABRAZIVE EUSE

mardi 18 MAI à 20H précisez!  
@ GRRNDZERO

infos, lieu, mp3: [www.grrndzero.org](http://www.grrndzero.org) 7€

S.K. records et Grrnd Zero HLM célèbrent à la maison :

S.K. records  
**20**  
YEARS  
of practicing  
#1



**THÉORÈME**  
(no-wave contaminée / Lyon)

**SATHŌNAY TRIO**  
(saz psyché pop / Lyon / RELEASE PARTY I)

**CANTENAC DAGAR**  
(banjo/bouche/KT / Toulouse / RELEASE PARTY I)

**JEU 23 MARS**

adresse : [jesuisanxieux@gmail.com](mailto:jesuisanxieux@gmail.com) / infos : [www.grrndzero.org](http://www.grrndzero.org) 20h - 6/7€



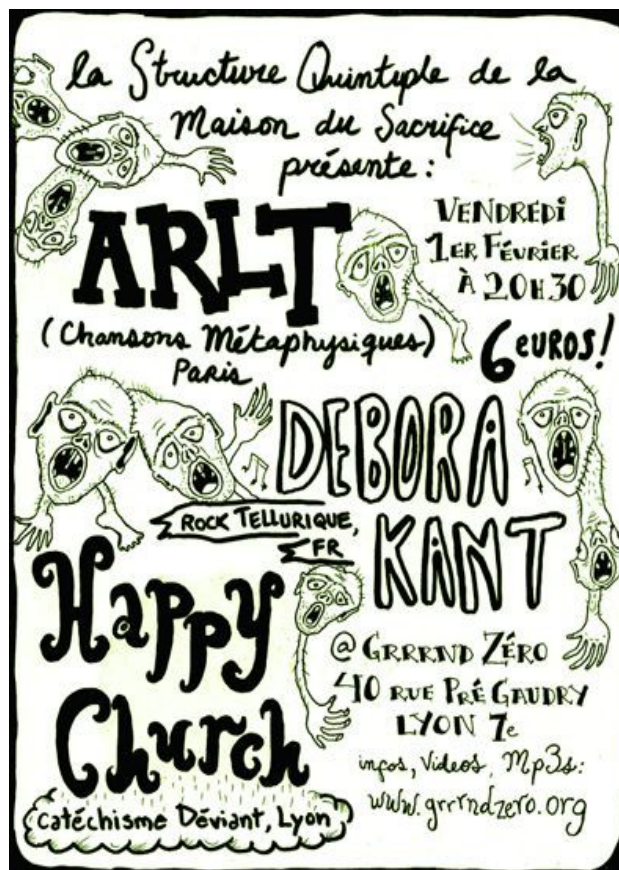
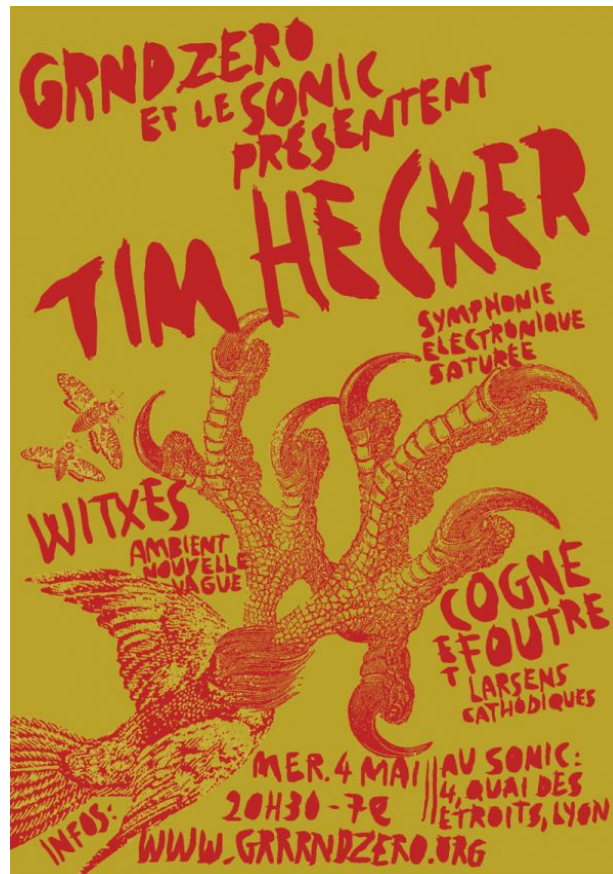


Fig. 2, 3, 4, 5 : exemples d'affiches de concert avec les noms de styles musicaux fictifs  
[Source : <https://www.grrndzero.org/index.php/agenda2/agenda-passe>].

Les programmes actuels reflètent le nombre exponentiel des pratiques musicales. Comme nous l'évoquions dans le contexte général de la recherche, la profusion de styles musicaux est, telle une amplification, de plus en plus grande, au point de provoquer une réelle confusion. La notion de « genre » est alors tournée en dérision par les artistes eux-mêmes<sup>8</sup>. En France, le fait de nommer chaque concert par un pseudo-style hybride est devenu habituel dans les salles non institutionnelles. Un même nom peut désigner subjectivement différents styles tandis qu'une variété de termes renvoie à des groupes au style similaire. Par conséquent, vouloir retracer les filiations exactes des diverses formations est impossible. La méthode irait à l'encontre du souhait de la plupart des musiciens qui disent, d'après nos enquêtes, ne pas vouloir se laisser « enfermer » dans une catégorie précise. Naît alors une volonté affichée de jouer avec les mots, tout en rivalisant d'inventivité dans le graphisme et la typographie, tel un « échantillonnage » visuel pour annoncer les concerts à venir (fig. 2, 3, 4, 5).

L'identification des différents styles et sous-genres à l'intérieur du rock de la fin du XX<sup>e</sup> siècle reste une démarche importante. Cependant, cette méthode s'avère rapidement inefficace pour le début du XXI<sup>e</sup> siècle. La classification en styles ou en sous-genres n'est pas pertinente car elle constitue des notions extrêmement floues. Actuellement, le champ musical est « immergées » dans un flot de pratiques variées et, parfois, faussement diverses. Une première conclusion porte alors sur la reconnaissance d'une perception éclatée et fragmentée en de très nombreux styles. Une deuxième conclusion tend à montrer qu'il est important d'observer le passage d'un idiome à un autre car la mémoire sonore de chaque musicien est éclectique.

## 1.2. La filiation de l'improvisation libre

### 1.2.1. *Les grands ensembles free et la genèse de l'improvisation libre*

En nous concentrant sur les influences reçues chez les musiciens de l'enquête, nous chercherons à éviter l'écueil de l'universalisme propre au concept de musique « non idiomatique »<sup>9</sup> : une « musique mère », de laquelle seraient sorties toutes les autres telle une langue originelle sans assignation précise. Un second écueil doit être évité : l'assignation d'une musique à une place géographique donnée intangible. En parlant de « musiques improvisées européennes », expression largement répandue

8 Par exemple : « rock noise larsen sueur » ou le « freture bluesy folkly intimiste ». Ces deux expressions ont été trouvées sur une affiche de concert : *Pouch Musique*, avec les groupes *Tendance King Kong* et *One Lick Less* à la salle Le Rigoletto, le 6 avril 2012, située au 337 rue de Belleville, Paris 20<sup>e</sup>me.

9 Derek Bailey explique : « S'il est difficile de désigner de façon appropriée la musique librement improvisée, il est encore plus compliqué de désigner l'activité elle-même. La diversité est la caractéristique la plus évidente de cette musique. Celle-ci, en effet, n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » [Bailey, 1999, 98]. Bailey donne une bonne définition de l'improvisation libre qui correspond plutôt aux idiomes ou styles personnels de tous les musiciens qui la pratiquent et qui peuvent s'influencer entre eux. La question de l'improvisation non idiomatique a déjà été largement débattue. Récemment, un séminaire fut donné sur le sujet, *Improvisation libre non idiomatique : pratique et transmission*, organisée au conservatoire de Vincennes du 19 janvier au 17 mai 2016.

dans les études à ce sujet, nous spécifions une origine « culturelle »<sup>10</sup>. À la place, nous devons arriver à penser des attachements multiples. Un musicien peut exceller dans différents styles, et un idiome musical peut engendrer plusieurs traditions à sa suite de la même manière qu'une personne peut avoir plusieurs enfants. Nous devons, au contraire, considérer les divers courants d'un même idiome musical en train de se faire et mettre en exergue les liens existants entre eux. Il est donc préférable de s'intéresser aux inter-genres plutôt qu'aux « confettis » musicaux qui ne valent que pour désigner un concert ou un disque.

Les relations intercontinentales entre l'Amérique et l'Europe dans les domaines des musiques improvisées prennent toute leur importance pour les musiciens québécois ayant reçu des influences musicales de part et d'autre de l'Atlantique. Le vocable « européen » date des années 1970. À l'époque, l'improvisation libre voulait se distinguer du free jazz américain qui l'avait en partie engendrée. *This is Our Music* (C'est notre musique) est le titre d'un album de Ornette Coleman sorti en 1960, un mot d'ordre suivi par un grand nombre de musiciens<sup>11</sup>. Il faut rappeler l'importance des formations britanniques comme AMM et « Joseph Holbrooke » au début des années 1960 dans l'éclosion de l'improvisation libre dite « européenne ». Derek Bailey, qui participa à Joseph Holbrooke, se souvient<sup>12</sup> :

En gros, Oxley, suscita notre intérêt pour l'évolution du jazz de l'époque – de Bill Evans à John Coltrane, Eric Dolphy et Albert Ayler, Gavin Bryars pour la musique contemporaine : Messiaen, Boulez, Stockhausen, Cage et leurs disciples. Cette combinaison d'intérêts, d'enthousiasmes, d'obsessions qui partait, bien sûr, dans toutes les directions, déboucha de façon logique et organique sur la musique librement improvisée, seul terrain d'entente possible. [Bailey, 1999, 100].

Les *big bands* free jazz ont également été des plateformes d'échanges permettant à de nombreux musiciens de se rencontrer. Le Globe Unity Orchestra, une formation fondée en 1966 par Alexander von Schlippenbach, avait vocation de réunir les musiciens de jazz nés en Europe qui s'intéressaient de près aux bouleversements du free jazz de l'autre côté de l'Atlantique [Rouy, 2016, 185-186]<sup>13</sup>. The Celestial

10 C'est le cas du site, par ailleurs très documenté, *European free improvisation pages*. (2016). Repéré le 24 mars 2016 à <http://www.efi.group.shef.ac.uk/>.

11 Ornette Coleman, *This Is Our Music*, Atlantic SD 1353, 1961. Pour une étude approfondie de la présence du free jazz en France, par exemple, voir : Cotro, Vincent. *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*. Paris : Outre Mesure, 2000. Le contrebassiste Didier Levallet précise à ce sujet que le free jazz a fonctionné tel une « boîte de pandore » qui, en désinhibant la pratique de l'improvisation, permit à des musiciens non américains de faire du jazz leur propre musique sans que celle-ci ne soit un ersatz ou un succédané du jazz américain [Levallet dans les notes de pochette du disque du groupe Percetion, *Mestari*, Le Chant du Monde LDX 74555, 1973]. Perception témoigne de l'intégration de l'électronique dans les musiques improvisées à partir de 1970.

12 La formation Joseph Holbrooke (1963-1966) était constitué de Derek Bailey : guitare ; Tony Oxley : batterie, percussions ; Garvin Bryars : bassiste.

13 Extrait de la présentation d'Alexander von Schlippenbach par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli : « Ses influences : Edgard Varèse (importance des percussions), Karlheinz Stockhausen, Sun Ra, John Coltrane (Ascension), Ornette Coleman (le double quartet de Free jazz), Luciano Berio, etc. » [Carles & Comolli, 1971, 314]. Le Globe Unity Orchestra a par la suite réunit des artistes européens et américains. L'utilisation d'une lutherie électronique n'est pas attestée.

Communication Orchestra du contrebassiste Alan Silva va encore plus loin dans ce sens en réunissant des musiciens des deux continents, Europe et Amérique<sup>14</sup>. Le free jazz ne peut être réduit à une forme de nationalisme politique car il fut une ouverture pour de nombreuses musiques à venir. Il reconduit le principe même du jazz qui est de trouver son identité en s'altérant et en multipliant ses sources d'inspiration.

### 1.2.2. *Imitation acoustique des sons électroniques*

Contrairement aux autres musiciens de l'enquête, Hélène Prévost n'a pas de filiation avec le rock. Pour les besoins de son travail et à titre personnel, elle fut une auditrice attentive des musiques improvisées de la fin du siècle dernier. Elle peut alors émettre un commentaire avisé sur l'évolution de ces musiques. Selon elle, l'électronique a eu une influence notable sur le geste et la pratique instrumentale acoustique. Elle parle d'« écho » ou de « retour d'ascenseur » pour signifier la réciprocité existante entre les deux types de sons, électroniques et acoustiques, soit la machine et le corps animé<sup>15</sup>. Dans certain cas, l'utilisation qu'un instrumentiste fait de son instrument, à corde ou à vent, témoigne de son écoute des musiques électroniques et de la manière de traiter cette influence. Il peut s'agir d'une imitation de bourdon, en imprimant une continuité sonore par le truchement de la respiration circulaire<sup>16</sup> ou par l'utilisation de l'archet. Le musicien peut également répondre à un dispositif électronique<sup>17</sup>. Si l'être humain joue à imiter la machine, celle-ci peut-elle se mettre à jouer comme lui ?

14 Extrait de la présentation de Alan Silva : « il s'est attaché, en ses œuvres, (...) à préparer et susciter rencontres et superpositions de plusieurs plans sonores qui s'organisent, se relaient, s'accumulent en une sorte de plain-chant instrumental où le solo n'a plus que valeur d'accident (...) » [Carles & Comolli, 1971, 307]. Ecouter l'exemple de *Seasons*, concert enregistré en concert (pièce de 2h30) au Studio 104, à la Maison de L'ORTF à Paris, le 29 décembre 1970 [Alan Silva & le *Celestial Communication Orchestra*, *Seasons*, BYG Records 529.342-43-44, 1970]. La présence d'instruments électroniques ou électrifiés est notable, particulièrement dans la dernière partie de la pièce (part 6). L'orchestre réunit 22 musiciens parmi les plus célèbres, toutes nationalités confondues. : Michel Portal : saxophone alto, clarinette ; Robin Kenyatta : saxophone alto, flûte ; Alan Silva : contrebasse, violon électrifié, Sarangi électrifié, composition, arrangements, conducteur ; Kent Carter : violoncelle ; Irene Aebi : violoncelle, celesta ; Don Moye : batterie, percussion ; Jérôme Cooper : batterie, percussion, [Bronte] ; Dave Burrell, Joachim Kühn : piano ; Joseph Jarman : saxophone ténor, flûte, basset ; Roscoe Mitchell : saxophone alto, flûte, hautbois ; Steve Lacy : saxophone soprano ; Ronnie Beer : saxophones ténor et soprano, flûte ; Oliver Johnson : timpani, percussion ; Alan Shorter : trompette ; Lester Bowie : trompette, flugelhorn ; Bernard Vitet : trompette, french horn ; Jouk Minor : alto électrifié ; Dieter Gewissler : violon électrifié.

15 Par exemple, nous signalons l'existence de la formation MIMEO (*Music In Movement Electronic Orchestra*), formée en 1997, qui réunit des improvisateurs de différents âges. Il s'agit d'un exemple récent retraçant les évolutions de l'improvisation libre avec l'utilisation de l'électronique. Les musiciens de MIMEO : Phil Durrant : software synthesizer, digital sampler ; Christian Fennesz : ordinateur ; Cor Fulher : piano, électroniques, orgue ; Thomas Lehn : synthesizer analogique ; Kaffe Matthews : ordinateur ; Jérôme Noetinger : dispositif électroacoustique ; Gert-Jan Prins : électroniques, radio, TV, percussion ; Peter Rehberg : ordinateur ; Keith Rowe : guitare préparée ; Marcus Schmickler : ordinateur, synthesizer ; Rafael Toral : électroniques. MIMEO est un héritier direct de *Musica Elettronica Viva*, fondé en 1966.

16 Evan Parker est célèbre pour sa technique de respiration circulaire au saxophone soprano. Nous mettons en parallèle la notion de « respiration » avec celle d'« animation ». L'animation partage avec les mots « âme » et « animal » une racine commune qui vient du latin *animare*, dérivé de *anima*, qui signifie « souffle vital », lui-même apparenté au grec *anemos* voulant dire « vent » ou « air ». Voir chapitre 8. 2.2.2

17 À titre d'exemple ancien, Steve Lacy, dans son premier solo enregistré en public, répond à un poste de radio et joue avec les fréquences et les grésillements de l'appareil (*Stations*). Le première pièce du disque s'intitule simplement *Breath* (« souffle ») [Steve Lacy, *Solo, théâtre Du Chêne Noir*, Avignon, Emanem 301, 1974].

Hélène Prévost relate un concert qui eut lieu le 19 mai 2001 à la 18ème édition du FIMAV. Il s'agissait d'un trio acoustique comprenant le saxophoniste britannique John Butcher, le clarinettiste français Xavier Charles et le trompettiste allemand Axel Dörner<sup>18</sup>. Pour Prévost, le trio s'aventurait dans une recherche musicale aux « frontières de la matière acoustique et électronique »<sup>19</sup>. Prévost précise que les musiciens énonçaient une manière de penser la musique dans l'instant en même temps qu'ils la jouaient. La musicienne évoque un deuxième concert ayant eut lieu le 21 mai 2001 au cours de la même édition du festival. Il s'agissait également d'un trio, à la fois acoustique et électronique : Dörner, à la trompette et à l'ordinateur, Sophie Agnel au piano préparé, ErikM aux platines<sup>20</sup>. Prévost écrit que les sons acoustiques se mélangeaient aux sons traités à l'ordinateur et à ceux des platines<sup>21</sup>. Ces deux concerts sont un exemple des liens existants entre les musiques électroniques et les sons acoustiques au sein des musiques improvisées, tant dans le traitement des sons acoustiques avec un dispositif électronique que dans l'imitation des sons électroniques par des instruments acoustiques. Une confusion auditive et cognitive s'installe alors, même chez l'auditeur averti qui ne sait plus distinguer les sonorités entre elles.

Le guitariste improvisateur Pascal Marzan pense que les sons électroniques « vieillissent » bien plus vite que les sons acoustiques<sup>22</sup>. Marzan note que l'oreille des auditeurs évolue, elle apprend à reconnaître les différentes époques dans l'utilisation que l'on peut faire, entre autre, de la synthèse sonore. Il dit, par exemple, que le bruit blanc était très présent dans les productions des années 1990. Or, à la même époque, un musicien tel que Axel Dörner imite le bruit blanc pour son jeu à la trompette sans avoir recours à aucun dispositif électronique, seulement en mêlant différentes techniques de souffles. La relation entre sonorités acoustique et électroniques est-elle historique dans le cas de l'improvisation libre ? Afin de vérifier les dires d'Hélène Prévost et de Pascal Marzan, nous avons recherché un exemple plus ancien appartenant à la génération des années 1970 : Evan Parker qui s'inspira des recherches en électroacoustique dans l'élaboration de son jeu au saxophone soprano.

Evan Parker, qui joua dans le Globe Unity Orchestra, dit qu'il existe une « connexion de longue date en Angleterre entre l'improvisation libre et l'électronique » [Jazzman, mars 2008, 48]. Son premier disque en solo au saxophone soprano date de 1975<sup>23</sup>. Parker développa, dès le début des années 1970 un jeu très dynamique en combinant les effets multiphoniques au soprano, le fait de chanter dans l'instrument

18 Concert diffusé le 23 décembre 2001 dans l'émission Le Navire « Night ».

19 Hélène Prévost. (2001). Archives de Le Navire « Night ». Repéré le 23 mars 2016 à <http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/emission01.html>.

20 Concert diffusé le 24 février 2002 dans l'émission Le Navire « Night ».

21 Hélène Prévost. (2001). Archives de Le Navire « Night ». Repéré le 23 mars 2016 à <http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/emission01.html>.

22 Discussion avec Pascal Marzan, le 18 février 2002.

23 Evan Parker, *Saxophone solos*, Incus 19. Re-released on Chronoscope CPE2002-2, psi 09.01. *Psi records* est une étiquette de disque fondée en 2001 par Parker, hébergé par Emanem/Orkhêstra. Le musicien a ainsi pu rééditer d'anciens albums sortis dans les années 1970 [Jazz magazine, février 2006, 51]. Parker associa pour la première fois la technique de réenregistrement avec son solo au soprano à l'occasion d'un disque sorti en 1991 [*Process and reality*, FMP CD 37].



avec la technique de la respiration circulaire, à des faux doigtés et des sons fendus<sup>24</sup>. L'utilisation extrêmement poussée que Parker fait de l'instrument peut sembler « inhumaine » tant la respiration circulaire, qui permet au musicien de ne jamais reprendre son souffle, donne l'illusion d'une musique générée algorithmiquement. A ce sujet, le saxophoniste précise qu'il s'agit d'un « *work in progress* » (« chantier en cours »)<sup>25</sup>, débuté il y a une quarantaine d'années. Il se perpétue dans son œuvre discographique jusqu'à aujourd'hui.

Pour avoir été proche des musiciens de l'étiquette montréalaise Ambiances magnétiques, Alexandre St-Onge est la deuxième personne interrogée à bien connaître l'histoire des musiques improvisées et de l'improvisation libre dans le domaine, plus spécifique, de la contrebasse. Ainsi, il a mélangé tout au long de son parcours musical diverses influences musicales improvisées, empruntant aussi bien aux musiciens expérimentaux américains en électroacoustique, Gordon Mumma, Alvin Lucier et Robert Ashley, qu'au tenants de l'improvisation libre : Barry Guy<sup>26</sup>, Peter Kowald, Gary Peacock, William Parker, Barre Phillips. De cette manière, St-Onge cite les noms des contrebassistes ayant marqué l'histoire de l'instrument depuis les années 1960, que ce soit dans le free jazz ou l'improvisation libre en Europe et aux Etats-Unis.

### 1.2.3. Le « réductionnisme »

Pour comprendre les filiations qui irriguèrent la fin du XX<sup>ème</sup> siècle dans le domaine des musiques improvisées, nous devons signaler l'existence d'un phénomène appelé « réductionnisme » qui se retrouve de façon diffuse chez un grand nombre de musiciens improvisateurs de la période<sup>27</sup>. Le réductionnisme, ainsi nommé par la critique spécialisée, est apparu simultanément à différents endroits du globe : Berlin, Vienne, Londres et Tokyo. Le tromboniste autrichien Radu Malfatti, né en 1943, en est le principal initiateur : « Bien que Malfatti se défende d'être le père spirituel d'une nouvelle scène berlinoise (...), on l'a quand même qualifié de parrain du « réductionnisme » (...) » [Robert, 2014, 280]. Musicien complet, Malfatti a appris tous les styles du jazz (dixieland, swing, bebop) avant de se consacrer au free jazz, notamment dans le grand ensemble de Chris McGregor, Brotherhood of Breath

24 Voir description d'un son fendu, page 75, note 28.

25 Evan Parker s'adressant aux spectateurs après un solo effectué le 1er avril 2005 au festival Banlieues Bleues, Aubervilliers, France.

26 Voir l'analyse du solo de Barry Guy dans son imitation de sons électroniques avec la contrebasse acoustique à 10" et 1'20", concert du 21 février 2012 aux Instants Chavirés [Chapitre 1. 2.2.2.].

27 Nous avons reconstitué une liste (non exhaustive) de quelques improvisateurs arrivés au tournant des années 1990/2000 : Birgit Ulher (trompette, Allemagne), Kyle Bruckmann (hautbois, Etats-Unis), Andrea Neumann (piano, Allemagne), Annette Krebs (guitare, électroniques, Allemagne) Sachiko M (électroniques, Japon) ; la scène d'improvisation libre de Beyrouth : Christine Sehnaoui (saxophone alto, Liban/France), Sharif Sehnaoui (guitare, Liban), Mazen Kerbaj (trompette, Liban) ; en France : les saxophonistes Jean-Luc Guionnet (alto), Heddy Boubaker (alto). Guillonnet forme un duo avec le percussionniste Seijiro Murayama (Japon). Le trio *X-Brane* peut évoquer par moment l'esthétique réductionniste (Bertrand Gauguet : saxophone alto et soprano ; Jean-Sébastien Mariage : guitare électrique ; Mathias Pontevia : batterie). Tous les musiciens cités ne se réfèrent pas explicitement au réductionnisme.

(« fraternité de souffle ») à partir de 1972 [Entretien avec Malfatti, 2013]<sup>28</sup>. Au cours des années 1980, il remet en question sa pratique des musiques improvisées. Il rejeta progressivement les préceptes de l'improvisation libre avec la réintégration de l'écriture.

Le vrai changement est intervenu au début des années 1980, quand j'ai commencé à réintroduire des parties écrites dans mes travaux – je ne tiens pas encore à parler de « composition », ça ce sera pour après (...). J'ai commencé à ressentir un certain dogmatisme dans la façon de jouer et de penser. Ça a été un tournant important et à partir de là j'ai cherché à faire des choses neuves, et parfois même inconfortables pour moi, ce qui était nécessaire à la poursuite de mes activités. Et plus je me suis enfoncé là dedans, plus j'ai aimé ça, ce qui m'a finalement mené à trouver la voie que je continue à suivre aujourd'hui et qui m'a rapproché des musiciens du Wandelweiser. [Entretien avec Malfatti, 2013].

En 1994, Radu Malfatti commence par collaborer avec le collectif de compositeurs de Wandelweiser à Berlin qui font du silence le principal aspect d'une œuvre musicale<sup>29</sup>. Enfin, le disque *Ohrkiste*<sup>30</sup> témoigne des recherches en ce sens et de la naissance du phénomène appelé « réductionnisme ». Le réductionnisme se caractérise par une recherche minimaliste en musique, généralement très pianissimo avec l'intégration de longues plages de silence. Des textures sonores infimes sont juxtaposées les unes aux autres avec une imitation du traitement électronique plus poussée encore que dans les années 1970 ou 1980. L'influence de la musique électroacoustique se fit particulièrement sentir chez les instrumentistes à vent qui obtiennent parfois un grain instrumental microtonal auquel s'ajoute des effets multiphoniques : « (...) l'importance du silence dans l'articulation entre forme et structure, ainsi qu'aux micro-sonorités pouvant en naître quand on prend le temps de les laisser surgir » [Robert, 2014, 280]. Les improvisateurs montréalais ont pu recevoir cette influence par l'intermédiaire d'un festival comme le FIMAV et de l'émission Le Navire « Night » qui retransmettait un grand nombre de concerts.

Le terme « réductionnisme » doit être employé avec précaution car certains musiciens ne se reconnaissent en aucun cas dans cette esthétique. L'appellation « réductionnisme », comme celle de « musique non-idiomatique » avant elle, est devenue abusive au fil du temps en cherchant à rassembler un nombre conséquent de musiciens. Birgit Ulher, généralement associée à cette nébuleuse, ne manque pas de critiquer ce terme : « Ce type d'approche repose trop souvent sur des règles strictes qui peuvent conduire à un certain formatage »<sup>31</sup>. Depuis 2010, elle dit que le réductionnisme est une expérience appartenant désormais au passé. Les « musiciens

28 Entretien en deux parties avec Radu Malfatti. (2013). *Le son du Grisli*, décembre 2012, janvier 2013. Repéré le 24 mars 2016 à <http://grisli.canalblog.com/archives/2012/12/01/25904005.html>.

29 Entretien en deux parties avec Radu Malfatti. (2013). *Id.*

30 Radu Malfatti, *Ohrkiste*, ITM 950013, 1992.

31 Interview de Birgit Ulher par Jean Dezert, juillet 2009. (2009). *Le son du Grisli*, 30 septembre 2009. Repéré le 23 mars 2016 à <http://grisli.canalblog.com/archives/index.html>.

sont allés dans d'autres directions » précise-t-elle<sup>32</sup>. En 2011, cependant, le critique musical Vincent Faugère affirmait que cette famille de musiciens était en « pleine expansion »<sup>33</sup>. Il n'y a donc pas de consensus clair sur ce terme et ce phénomène. L'expression « réductionnisme » désigne seulement un moment dans le développement récent des musiques improvisées au sein de la tradition de l'improvisation libre.

### 1.3. La filiation des musiques électroniques

Parmi les musiciens rencontrés, trois sont sortis de la classe d'électroacoustique de l'UdeM. Il s'agit de Nicolas Bernier, Dominic Thibault et Etienne Legast. L'improvisation existe historiquement dans la musique concrète dès la fin des années 1940 : « Les compositeurs enregistraient des séquences jeux souvent improvisées afin de créer des matériaux qu'ils recombinaient ensuite dans leurs œuvres » [Couprie, 2012, 149]. Pierre Couprie souligne le caractère hybride de l'improvisation électroacoustique, avec une forte perméabilité entre les disciplines artistiques à partir des années 1990, au moment où la musique s'ouvre aux techniques numériques : « (...) l'accès facilité aux technologies numériques portables a mis en avant un ensemble de pratiques intégrant l'interactivité, l'improvisation libre et la collaborations avec d'autres formes artistiques » [Couprie, 2012, 149]. Pour différencier les diverses appellations de la musique concrète, nous nous référons au texte édité par l'INA GRM sous la direction de Michel Chion qui définit les musiques suivants plusieurs critères [Collectif, 1977, 120]. A cette époque, l'improvisation n'était pas encore reconnue comme elle l'est aujourd'hui dans ce domaine .

MUSIQUE...	DEFINITION PAR...
CONCRETE	la démarche, la source
ELECTRONIQUE	la source, la nature technique
ELECTROACOUSTIQUE	la technique
EXPERIMENTALE	la démarche
ACOUSMATIQUE	le mode d'écoute
POUR BANDE	le support
DE STUDIO	le mode de fabrication
DE HAUT-PARLEURS	le mode de diffusion

Depuis l'explosion des techniques numériques, la musique électroacoustique a subi deux bouleversements majeurs se suivant l'un l'autre. Premièrement, la manipulation de la matière sonore est devenue bien plus accessible qu'elle ne l'était auparavant. Le support numérique permet une souplesse accrue dans les pratiques sonores. Le rôle de la bande magnétique est caduc dans la présente liste.

32 Interview de Birgit Ulher par Jean Dezert, juillet 2009. Id.

33 Vincent Faugère. (2011). *Citizen Jazz*, « météo » trace la carte d'esthétiques nouvelles, 29 septembre 2010. Repéré le 23 mars 2016 à <http://www.citizenjazz.com/Meteo-trace-la-carte-d-esthetiques.html>.



Deuxièmement, les techniques audionumériques ont consécutivement amené à une personnalisation du studio, les compositeurs pouvant travailler à partir de chez eux. Enfin, la résultante de ces deux premiers changements est l'apparition des pratiques improvisées électroacoustiques en situation de concert : la matière sonore étant plus flexible, il devint possible d'amener le studio, ou sa version réduite, sur scène. Les musiciens de l'enquête sont donc arrivés à un moment crucial de l'histoire des techniques de reproduction sonore, au milieu des années 1990. Ils ont également bénéficié de l'implantation historique de la musique électroacoustique à Montréal.

L'improvisation électroacoustique ne vient pas uniquement de la transformation des supports et des techniques ou de son antécédent historique, la séquence jeu. Elle représente plutôt une discipline extérieure à laquelle les électroacousticiens peuvent désormais se confronter s'ils le souhaitent. Les musiciens de la génération actuelle jouissent d'un double statut : premièrement, celui de pouvoir faire de la musique de studio chez soi et en concert ; deuxièmement, celui de pouvoir mélanger les différentes sources d'inspiration. Par exemple, Dominic Thibault dit faire de la *sound-based music*. Cette appellation réunit un nombre considérable de pratiques susceptibles d'englober un grand nombre de styles et de démarches différentes allant de l'électroacoustique au noise. En même temps que les approches se complexifient, les époques musicales se confondent. La tradition électroacoustique issue de la musique concrète est déjà très diversifiée en elle-même. Elle prouve la capacité des musiciens à pouvoir faire de la musique sur différents supports, à partir de matériaux hétérogènes et en de multiples situations (approches installatives, scénographies, studio en scène, musique mixte, dispositif électroacoustique, etc.).

Si l'époque actuelle se caractérise par la profusion des productions dites « culturelles », il serait pourtant faux de croire à une effervescence artistique. L'enthousiasme des débuts du *home studio* a laissé la place à une circonspection de la part d'un spécialiste comme Jean Piché.

La valeur de l'expérimentation pure a chuté vertigineusement depuis la démocratisation des moyens de production. N'importe qui peut désormais créer une matière sonore inusitée, incestueuse, alléchante, improbable, assommante, illuminante ou essoufflante. La raison d'être de la musique électroacoustique dépend de cette matière sonore. Depuis les premières aventures de détournement de la technologie audio à des fins musicales (avec la musique concrète en France et la musique électronique en Allemagne au début des années 1950), on peut voir jusqu'à quel point les compositeurs tenaient un rôle d'explorateurs sans peur des limites de l'audible et du musical. Ces limites étaient toujours établies par les capacités - plus ou moins avancées - des outils utilisés, qu'il s'agisse du tourne-disque, du magnétophone ou des premiers ordinateurs. Pousser les frontières de la réalité sonore était une fin en soi. Cependant, beaucoup de silicone a coulé sous les ponts depuis cette époque. (...). La montagne du son a été gravie et nous débouchons sur un plateau qui s'ouvre devant nous à perte de vue. Cet état des lieux, en apparence anodin, sonne pourtant une alarme inquiétante pour une musique dont le vocabulaire même a toujours été tributaire des outils qui la font parler. Le son, en soi,

n'est plus une valeur négociable. La technologie musicale numérique est devenue trop souple et trop facile d'accès pour qu'on puisse y trouver un critère de nouveauté qui pourrait à lui seul définir le « *modus vivendi* » de toute une pratique. [Piché, 2003, 41].

Nicolas Bernier dit, par exemple, s'être opposé à ce qui se faisait communément au début de la décennie. Les productions d'alors voyaient dans l'électronique un renouveau et concentraient leurs efforts sur un nouveau médium, le *laptop*. Bernier rappelle une anecdote significative de l'état d'esprit qui régnait à l'époque : « T'avais pas le droit de mettre un instrument de musique, c'était illégal » [20 février 2014]. Or, Bernier était moins attiré par l'outil lui-même. Il préconisait déjà le mélange des genres musicaux avec l'intuition d'une musique électronique plus organique qui intégrerait davantage le corps au cours de la représentation. Actuellement, les musiques électroniques mêlent toutes sortes d'idiomes et de techniques, l'engouement des débuts pour le tout numérique semble s'être apaisé. En revanche, il devient difficile de définir, d'un point de vue musicologique, ce qu'est la *musique électronique*.

Si nous nous référons aux goûts personnels des musiciens de l'enquête, Dominic Thibault apprécie le noise, bien qu'il ne se consacre pas exclusivement à cette pratique. David Martin s'intéresse également à ce courant mais ne pense pas, à l'instar d'Etienne Legast, que la musique de Roche Ovale soit à proprement parlé du noise. Enfin, Alexandre St-Onge, le dernier musicien interrogé à s'être intéressé au noise sans le rechercher pour autant, pense qu'il s'agit d'une issue inévitable lorsque l'on improvise avec des outils électroniques sans faire de drone. Le noise se caractérise par une puissance sonore que seule l'amplification permet d'atteindre. L'intérêt d'une telle musique, avant tout sensorielle, réside dans sa capacité à *flirter* avec les limites, qu'elles soient physiques ou légales<sup>34</sup>. Le noise semble être devenu hégémonique au sein des musiques expérimentales, mais contrairement aux autres musiques, il s'agit d'un style bien identifiable. A cause de la saturation des timbres, il y a une perte manifeste de dynamique. Il peut s'agir d'une éventuelle illustration de la stagnation des productions actuelles, la saturation des données étant préjudiciable à une réelle réinvention des arts.

Comment faire le tri parmi tous les stimuli sonores qui nous arrivent par la voie des technologies, à plus forte raison lorsque l'on officie dans le domaine des arts électroniques ? Ainsi, l'appellation « musique électro » veut à la fois *tout dire et rien dire*. Les musiques étudiées ont en commun d'être des performances scéniques, à *voir* et à *entendre*. Elles peuvent être acoustiques et amplifiées, utilisant des techniques analogiques et/ou numériques. Pour reprendre la classification de L'INA GRM, les musiciens rencontrés se situent tous, sans exception, dans un paradigme expérimental. Le studio oriente la question sur les seuls objets techniques. Les autres définitions spécifient plutôt l'objet d'un point de vue du genre musical. L'étude de la pratique musicale personnelle était donc prioritaire.

34 Un concert de noise peut aller jusqu'à 130 décibels, la légalité française autorise jusqu'à 115 décibels.

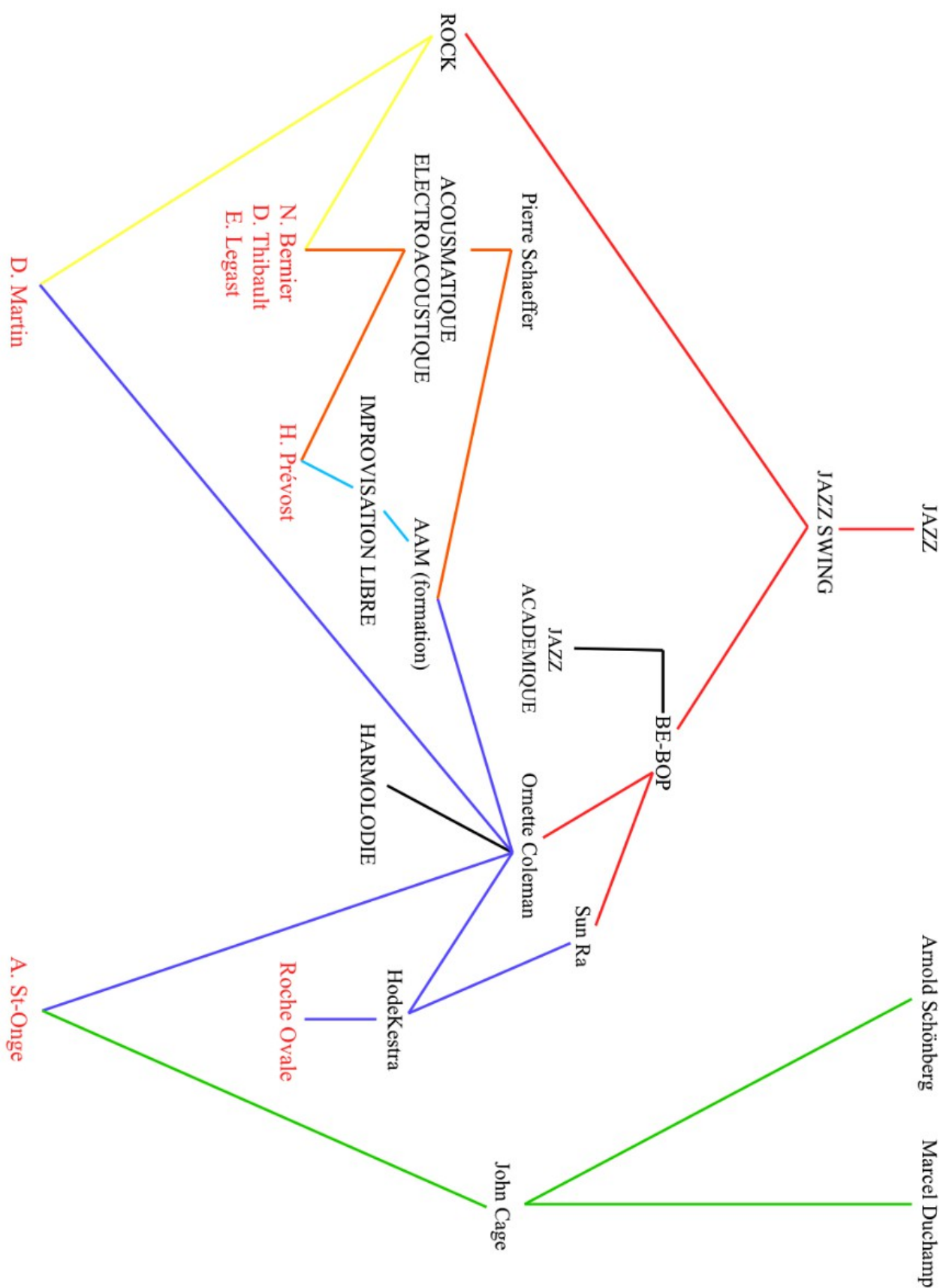


Fig. 6 : principales filiations, directes et indirectes, décelées chez les musiciens (jazz, rock, free jazz, improvisation libre, musique concrète, écrite). Afin de rendre compte de leur synchronie, les années d'apparition des styles n'y figurent pas.

## 2. Deuxième analyse. Temps 2 : étape de la performance

### 2.1. Gestes instrumentaux et place du corps

#### 2.1.1. Réintroduction du corps dans les musiques électroniques

Lorsque l'on fait de la musique, les gestes fonctionnels et les mouvements du corps sont reliés et ne peuvent être dissociés. Les seconds facilitent les premiers dans la fabrication de la musique en scène. Tous les musiciens interrogés sont unanimes pour dire leur refus d'une musique électronique désincarnée où l'on verrait le musicien sur scène sans qu'aucune activité physique ne soit perceptible. Ce n'est pas la question de la pulsation qui est ici soulevée car notre enquête porte principalement sur des musiques rythmiques. Les musiciens mettent en cause la pauvreté corporelle des concerts qualifiés de « *shows laptop* » : une personne immobile sur une scène dans le noir et sans projection, derrière un ordinateur portable. Le fait que l'ordinateur soit un outil qui demande un effort physique moins grand que les instruments traditionnels risque de faire perdre à la performance sa dimension proprement physique. D'une part, nous ne comprenons plus le lien fonctionnel qui existe entre ce que nous entendons et ce que le musicien est en train de faire ; d'autre part, nous n'apprécions plus l'expressivité du geste non fonctionnel accompagnant la musique.

L'origine de l'expression « *shows laptop* », employée tout d'abord par David Martin et Etienne Legast, n'est pas attestée. À la place, Nicolas Bernier parle de « *laptop performance* ». Les autres musiciens n'emploient pas tous la même expression, mais ils sous-entendent la même critique. En effet, si les spectateurs ne voient pas le musicien bouger, le son n'est-il plus qu'une séquence préenregistrée que l'on diffuse dans la pièce ? Pendant ce temps, il se peut que le musicien fasse tout autre chose, comme, par exemple, « regarder ses courriels sur scène », dit Dominic Thibault en pensant que la comparaison vienne de Bob Ostertag. Or, si la plupart des musiciens rencontrés cherchent à dissimuler une partie de la fabrication de leurs sons, ils ne veulent pas pour autant *tricher* avec la performance. Ils tiennent à offrir un spectacle où le musicien prend un minimum de risque sur scène en improvisant. Pour évoquer le moment de la performance, Hélène Prévost emploie une expression personnelle, le « processus spectacle ». Ce processus concerne aussi bien la lutherie employée que le corps du musicien lors des performances scéniques. Les manifestations corporelles sont plus ou moins estompées suivant le type de musique que l'on joue.

Dans le cas de la conception sonore, le deuxième métier d'Alexandre St-Onge, la présence du musicien sur scène est inexistante. En revanche, son travail en tant qu'improvisateur est entièrement orienté vers une plus grande présence physique de l'artiste. Les recherches actuelles des musiciens pourtant issus de l'école acousmatique (Nicolas Bernier, Dominic Thibault, Etienne Legast) portent sur le caractère physique du jeu musical et non sur la dimension spatiale du phénomène sonore. A ce propos, le

cas de Bernier est particulier car il dit être revenu, après la *chambre des machines*, à une utilisation moins hybride de l'outil informatique. Il opère un discret retour à la mise en espace du son avec la « *laptop performance* ».

### 2.1.2. *L'absence de limites physiques des techniques audionumériques*

Le toucher ou la fonction haptique est la dernière étape du geste *fonctionnel*<sup>1</sup>, celui qui permet de produire un son. Le toucher, associé aux vibrations mécaniques du son, procure une sensation particulière à celui qui manipule l'outil sonore. Les « objets sonores », au sens schaefferien du terme, sont des phénomènes vibratoires et non des objets physiques. Les gestes fonctionnels mettent en action le corps sonore (instrument ou objet physique) producteur de son. Le son est un objet en soit et l'enregistrement, dans ce cas, en est la représentation. Dorénavant, les techniques de production et de reproduction audionumériques redéfinissent le rapport au corps et à l'espace scénographique dans la musique. Le numérique ne représente pas un instrument unique comme le phonographe. L'organologie électronique et les moyens de reproduction sonore se confondent désormais en un seul et même objet, l'ordinateur, à travers une multitude de logiciels n'ayant aucune forme extérieure. L'interface étant une notion trop générale, le système de représentation personnel chez un musicien doit lui permettre de rendre les techniques audionumériques plus accessibles afin de pouvoir jouer avec et ne pas perdre la dimension physique propre à la performance scénique.

En 1999, Claude Cadoz rédige un texte fondateur sur la sensation physique avec des outils audionumériques<sup>2</sup>. Ceux-ci sont fortement liés à la fonction « relais » dont la triode de Lee de Forest (1906) est « l'archétype technologique » [Cadoz, 1999, 170]<sup>3</sup>. La fonction « relais » est inséparable des notions d'« amplification » et de « signal ». Comme le souligne Cadoz, l'engagement corporel et le son produit ne sont pas reliés comme dans une situation instrumentale acoustique ou analogique, réunissant dans un effet de boucle élémentaire, le musicien, l'instrument et le son. Ainsi, l'intensité d'un son est indépendante du geste fonctionnel, car le résultat obtenu ne dépend nullement de la force de frappe de l'homme sur le clavier. Or, l'auteur démontre que les auditeurs associent constamment le son à sa cause même lorsque la source d'émission n'est pas visible comme dans la musique acousmatique. Les expériences réalisées au sein du centre de recherche ACROE<sup>4</sup>, qui débuta dans les années 1970 en France, prouvèrent

1 Dans la suite du texte, nous emploierons les termes « fonctionnel » et « non-fonctionnel » pour désigner les gestes effectués par le musicien.

2 Cadoz, Claude. « Continuum énergétique du geste au son - simulation multisensorielle interactive d'objets physiques ». In *Interfaces homme-machine et création musicale*, édité par Hugues Vinet et François Delalande, 165-181. Paris : Hermes Sciences Publications, 1999.

3 Jean-Claude Risset rapporte ce fait historique : « Naissance de l'électronique : Lee de Forest invente la lampe triode, appelé audion, car il visait la production d'ondes sonores par des moyens électriques. La triode permet d'amplifier un signal électrique. L'amplification électrique sera au point dans les années vingt favorisant le développement de la radio » [Risset, 1999, 21].

4 Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression.


que l'ordinateur devient un moyen de représentation dont le musicien ne peut se passer dans sa relation physique et tactile à l'appareil technique : « Avec l'ordinateur, l'homme représente ses représentations. Ignorer ce nouveau degré conduit à se fourvoyer dans un réseau de confusions (...) » [Cadoz, 1999, 179]<sup>5</sup>.

### 2.1.3. *Le corps vis à vis de l'outil informatique*

#### A. L'absence de l'outil informatique sur scène

Hélène Prévost a, par exemple, imaginé un dispositif électronique qui la dispense de jouer avec l'outil informatique. Elle l'utilise uniquement avant ou après la performance. L'artiste soutient que son regard précède de peu le geste. Les mains suspendent leur trajectoire, ce sont principalement les yeux et la tête qui bougent. Selon Prévost, il serait éventuellement possible d'anticiper chacune de ses actions musicales par l'observation de son regard. Dans ce cas, le corps et ses différentes parties, traduisent la représentation d'une pensée en acte que la musicienne nomme « écoute des yeux ». Le geste est ici pratiquement imperceptible, il est à la fois fonctionnel et expressif. L'observateur doit tenter de se substituer au regard de l'artiste à la manière d'une vue subjective. Cependant, lorsque Hélène Prévost s'imagine être au maximum des capacités de volume des outils électroniques, il existe une dissociation entre le geste et la pensée car le son effectif est apparemment doux.

Prévost s'intéresse particulièrement à la manière dont se prennent les décisions dans le jeu improvisé. Il s'agit, pour elle, de comprendre ce qui la pousse à agir de telle manière. Il est peu probable qu'une telle étude aboutisse car de multiples décisions se prennent au même moment et la discrimination des possibilités se fait dans l'instant. Pour cela, la musicienne aimerait inventer un appareil capable d'enregistrer directement à la source de la pensée. Cet appareil lui permettrait d'entendre la musique à laquelle on pense ou celle que l'on imagine en rêvant<sup>6</sup>. Prévost emploie même les termes « fichiers » pour parler de ses connaissances acquises comme pour susciter une analogie entre elle et la machine, un substitut à ce qu'elle ne parvient à faire seule.

5 Nous avons également mené une expérience hors-enquête avec trois personnes afin de confirmer les propos de Cadoz. Dans un premier temps, nous faisons entendre un extrait sonore en improvisation libre. La personne se demande alors comment ces sons peuvent être produit. Dans un deuxième temps, la personne regarde des images d'un batteur en train de jouer sans le son. Les personnes disent parfois ne pas croire ce qu'elles entendent, elles demandent à vérifier s'il s'agit bien de sonorités acoustiques ou électroniques. Il existe une dissociation entre le geste et le son que seule l'image parvient à rétablir ou tout autre système de représentation.  Voir exemple choisi pour l'expérience, trio BTR, le 22 juin 2012 aux Instants Chavirés [dossier **Physicalité**, extrait n°1].

6 La démarche rappelle le *Corticalart* de Roger Lafosse. Pierre Henry a réalisé une série d'improvisations avec ce dispositif en 1971. Pierre Henry : mise en musique du Corticalart de Roger Lafosse. (2016). *Sonhors E-Zine chroniques*. Repéré le 19 juin 2016 à <http://sonhors.free.fr/kronik/corticalart.htm>.



Exemple n°1 & 2 : à 1'03" et 8'38", en concert ou dans son atelier, Hélène Prévost suit du regard les gestes qu'elle effectue avec les mains gauche et droite. Ce geste exprime, par exemple, la résolution d'un problème ou le fait d'avoir trouver une direction.

Le travail de Bernier appartient bien à la performance scénique et non à l'art installatif ou au *design* sonore. La présence du musicien est obligatoire contrairement à celle de l'ordinateur. Ainsi, l'outil informatique se situe généralement en dehors de la scène. C'est particulièrement vrai du spectacle *La chambre des machines*, en collaboration avec Martin Messier. Cependant, nous rappelons que le dispositif de Bernier varie d'une fois sur l'autre, il n'y a donc pas de place définitive assignée à l'ordinateur. Pour l'improvisation dans la cuisine, l'ordinateur est bien visible. Bernier utilise un contrôleur pour improviser avec.



Exemple n°3 : à 2'08, la main gauche de Bernier esquisse un geste qui accompagne subséquemment le geste fonctionnel, tandis que la main droite joue du contrôleur.



Alexandre St-Onge s'efforce, lui, de dissimuler l'ordinateur durant les concerts pour que les spectateurs puissent pleinement apprécier la performance physique du musicien. L'ordinateur est munit d'un capteur de mouvements qui intercepte chaque geste du musicien. Ainsi, les gestes accompagnateurs non directement fonctionnels deviennent des gestes effecteurs car ils produisent également du son par l'intermédiaire de ce dispositif spécial. Il n'y a donc pas de différence réel entre les deux types de gestes. La seule restriction à l'intérieur de ce procédé revient au musicien lui-même lorsqu'il décide ou non de se mettre devant la capteur de mouvement.



1.



2.

Exemple n°4 : à 5'54", position de la main gauche captée par le Leap motion.

Etienne Legast du duo Roche Ovale, utilise un ordinateur lorsqu'il se produit en public, mais il cache l'appareil derrière un carton recouvert d'un papier peint. Le musicien dissimule du même coup la manière dont il fabrique les sons qu'il utilise. Les spectateurs voient surtout le musicien en train de manipuler les instruments analogiques. Si Legast dissimule l'ordinateur sur scène, la présence de la machine est pourtant bien réelle. L'outil informatique n'est pas uniquement un moyen de contrôle. Il lui permet de réinjecter des sons au cours de la performance avec le logiciel Max/MSP. Le choix de dissimuler l'ordinateur correspond également à une volonté de ne pas montrer la marque de l'appareil. En revanche, David Martin joue plus rarement de l'ordinateur sur scène. Il existe cependant des exceptions comme dans la vidéo du concert *Dislocation*.



Exemple n°5 : à 32", Etienne Legast envoie une séquence préenregistrée au cours du jeu.



## B. La présence de l'outil informatique sur scène

Dominic Thibault est le seul musicien à installer l'ordinateur sur scène parmi les autres outils de son dispositif, mais il ne souhaite pas que l'appareil soit au centre. Il manipule l'ordinateur à distance à l'aide d'un contrôleur et ne touche pas le clavier au cours de la performance. L'outil informatique devient lui-même un contrôleur strictement visuel pour permettre au musicien de déterminer lorsqu'il y a un effet Larsen. En s'interdisant de manipuler l'ordinateur en concert, il parvient à mieux développer son jeu physique avec les autres outils et rester ainsi dans le feu de l'action.



Exemple n°6 : à 6'34", Dominic Thibault regarde l'interface de l'ordinateur sur sa gauche.

### 2.1.4. *L'expressivité musicale avec les outils électroniques*

Les deux musiciens de Roche Ovale entérinent la critique déjà formulée concernant les *shows laptop* d'une manière plus précise. L'expérience d'écoute qu'ils ont proposé met en évidence leur relation aux autres musiques électroniques sur la question spécifique de la présence du corps en scène. Contrairement à la musique de *dance floor*, il semblerait qu'il y ait une aberration au sujet des musiques électroniques expérimentales. Dans les musiques de *dance floor*, le DJ bouge peu alors que les spectateurs dansent. Dans les musiques expérimentales, le musicien peut ne pas bouger et pourtant la musique ne se prête pas à la danse. Dans ce cas, où est l'intérêt qu'un musicien monte sur scène ? Pour Etienne Legast et David Martin, les spectateurs doivent, non seulement, sentir ce qui se passe et ce que le musicien est en train de faire, mais la représentation doit également offrir quelque chose à regarder sur le plan de l'expressivité corporelle. En cela, le concert du 14 juin 2014 à l'université McGill est un contre exemple<sup>7</sup>. Le tromboniste George Lewis, qui participait au concert, ne bougeait absolument pas pendant le concert. Seul l'aspect programmatique était pris en compte au détriment de la dimension corporelle de la rencontre musicale. Or, Lewis est également un improvisateur qui utilise le trombone dans des performances physiques.

<sup>7</sup> Voir page 223, note 29. Voir également *Improvising Technologies – A Machine Performance Summit* en annexe.

Dominic Thibault pense qu'il y a eu une prise de conscience de la notion de « corps » dans les musiques électroniques depuis une dizaine d'années. D'après lui, elle n'affecterait pas uniquement les musiques improvisées, mais l'ensemble des productions dans le domaine. Il précise que les musiciens de sa génération n'ont plus envie d'entretenir une relation passive au son. Le terme de « physicalité » revient souvent dans ses propos<sup>8</sup>. Lorsque Thibault parle de « physicalité », il s'agit du corps dans la musique, c'est-à-dire des gestes accompagnateurs et non directement fonctionnels qui favorisent l'expression musicale. Le désir de physicalité n'est pas seulement dû à la fatigue de l'outil informatique, elle se comprend également par l'évolution technique des interfaces numériques depuis la deuxième moitié des années 2000<sup>9</sup>. De fait, les outils deviennent plus facilement manipulables, les contrôleurs se multiplient et sont économiquement plus abordables. Les outils numériques sont désormais susceptibles de se prêter à l'improvisation musicale. Thibault avance alors l'explication suivante : ce sont en partie les outils numériques, plutôt inconfortables, qui empêchaient la manifestation du corps dans les musique électroacoustiques avant les années 2000.



1.

2.

3.

Exemple n°7 : à 9'50", la mémoire angulaire chez Dominic Thibault, le bras gauche se courbe en trois points au cours de la manipulation.

Dominic Thibault comme Nicolas Bernier et Etienne Legast sont issus de l'école acousmatique de Montréal. Ils ont donc étudié à l'intérieur d'une certaine tradition musicale. Cet enseignement ne les a pas empêchés de faire une toute autre musique par la suite. Leur activité actuelle représente même une probable continuité de la tradition des musiques électroniques à la différence que les musiciens intègrent désormais la notion de « corps » précédemment décrite. Cependant, c'est en quittant l'académie que Thibault avoue s'être intéressé à cet aspect de la musique. Il pense en effet que le fait de jouer avec son corps ne lui a pas été transmis par ses professeurs et qu'il a dû

8 Le notion de « physicalité » correspond à une tendance actuelle. Par exemple, la 2ème biennale internationale des arts numériques (BIAN) à Montréal, du 1er au 19 juin 2014, avait pour thème la « physicalité ».

9 La thèse de Jean-Michel Couturier, *Utilisation avancée d'interface graphique dans le contrôle gestuel de processus sonores*, soutenue à l'université d'Aix-Marseille en 2004 est un exemple de l'état de l'art des interfaces existantes à l'époque juste avant l'apparition, à partir de 2003, des nouveaux outils électroniques modulaires à interface tactile tel que le *Reactable*.

apprendre par lui-même. À ce sujet, il cite son aîné, Bernier, comme l'exemple d'un musicien ayant compris avant lui l'importance du corps dans les musiques électroniques.

Aujourd'hui Les musiques électroniques sont peut-être plus physiques, mais elles ne le sont pas toutes de la même façon. Ces musiques recherchent plutôt l'expressivité du mouvement corporel comme lorsqu'un musicien de rock exagère les gestes indépendamment du contenu musical. La tactilité des matériaux n'est pas non plus une règle pour les pratiques électroniques contemporaines et les musiciens étudiés représentent un type de création bien particulier dans le recours à la sensation tactile. A titre de contre exemple, le compositeur Patrick St-Denis s'intéresse au corps et à l'électronique sans avoir, pour autant, recours à la tactilité du matériau ni à la présence systématique d'un musicien sur scène<sup>10</sup>. Pour son œuvre *City ?*, le compositeur met en scène une présence humaine numérique physiquement absente<sup>11</sup>. A sa manière, *City ?* semble interroger l'absence de corps dans le développement des outils numériques, remplacé par une hybridation entre l'homme et la machine. La présence physique devient alors fantomatique.



1.



2.

Contre-exemple n°1 : un visage humain se forme et se déforme à travers un nuage de pixels selon les impulsions du souffle de Patrick St-Denis

Les musiques électroniques restent néanmoins moins physiques que le jazz que ce soit dans les gestes fonctionnels, accompagnateurs ou bien encore la danse des spectateurs. Sun Ra a, par exemple, exploité cet aspect jusqu'à ses dernières limites évoquant les phénomènes de transe dans les églises baptistes noires-américaines<sup>12</sup>. Chez le musicien, le « cosmos » sert à désigner l'étendue des possibilités sonores et les

10 Patrick St-Denis est un compositeur canadien basé à Montréal. Il est diplômé du conservatoire de musique du Québec à Montréal et La Haye. Il a obtenu un doctorat en composition à l'UdeM en 2014. Il s'est produit à la BIAN en 2014. « [Patrick St-Denis] imagine des installations interactives conçues premièrement pour le concert. Ses inventions audio-réactives prennent des formes pouvant s'échelonner de l'installation vidéo au dispositif robotisé à grande échelle. Ses performances font appel à différentes formations musicales afin de piloter par le son ses installations situées au frontières du concert et de l'art numérique ». Extrait de la biographie de l'artiste. Société de Musique Contemporaine du Québec. (2016). Repéré le 15 avril 2016 à [http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/s/saintdenis\\_pa/](http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/s/saintdenis_pa/).

11 🎵 Voir démonstration et explication de l'oeuvre [dossier Physicalité, extrait n°2].

12 🎵 Voir extrait d'un concert de Sun Ra [dossier Physicalité, extrait n°3].

multiples trajectoires que la musique du futur pourra emprunter grâce à l'appareil technique. En 1968, Phill Niblock avait déjà tenté de filmer au plus près le mouvement des musiciens de l'Arkestra de Sun Ra<sup>13</sup>. Les très gros plans sur les visages, les mains et les instruments (clés, baguette, cordes) tentent de montrer les micro-mouvements effecteurs du jeu instrumental d'une musique en train de se faire. Les images des musiciens apparaissent en négatif suscitant une présence fantomatique de la personne humaine. Ce film est uniquement intéressant d'un point de vue expérimental. Nous retrouvons également un côté théâtral proche du rock dans les musique électroniques principalement dans le noise lorsque le musicien choisit d'exprimer fortement son ressenti physique.

1.

2.

3.

Exemple historique n°1 : en plus des gestes emphatiques, Sun R tourne sur lui-même  
[Source : Robert Mugge. *Sun Ra : A Joyfull Noise*, 1980].



1.



2.

Exemples hors-enquête n°1 : Mats Gustafsson en train de jouer avec des outils analogiques aux Instants Chavirés, le 19 février 2012 avec le groupe *Fire !* (Gustafsson : saxophone ténor et électronique ; Johan Berthling : basse électrique ; Andreas Werliin : batterie)  
[Source : vidéo G. Lavergne].

<sup>13</sup> Phill Niblock featuring Sun Ra and his Solar Arkestra, *The Magic Sun*, 1968.

## 2.2. Improviser avec un autre que soi (humain ou machine)

### 2.2.1. L'écoute de soi et de l'autre

La plupart des musiciens enquêtés sont solitaires, ils revendiquent tous un son particulier, un dispositif électronique qui leur est propre et qui les caractérise. L'individuation des pratiques musicales est au centre de l'enquête de terrain. Pourtant, chaque musicien mentionne dans les monographies au moins une collaboration ou avoue avoir déjà joué avec autrui en situation de concert. Il était alors indispensable de parler des collaborations artistiques au sein de notre recherche même si celles-ci s'avèrent minoritaires. Ce n'est donc pas un choix de notre part : les musiciens revendiquent leur solitude mais ils sont également amenés à collaborer avec d'autres. Les collaborations ont principalement lieu pendant l'étape de la performance car le travail dans l'atelier est solitaire la plupart du temps. La distinction entre les phases d'expérimentation et de performance correspond alors au changement du nombre de personnes et de lieu. Le duo Roche Ovale fait exception puisque les deux musiciens travaillent ensemble dès la phase d'expérimentation.

Une improvisation à deux peut-elle être proche d'une discussion entre amis ? Hélène Prévost dit que lorsque l'on improvise dans une relation en binôme, les protagonistes en présence s'aperçoivent qu'ils viennent de « faire du sens au bout d'un certain temps ». Le « sens » évoqué par la musicienne est métaphorique. La musique n'étant pas un langage, la notion de « sens » n'intervient pas de la même manière que lorsque l'on parle car, comme le souligne la philosophe Suzanne K. Langer, « la musique a toutes les qualités d'un symbolisme véritable, sauf un : l'existence d'une connotation assignée (...). L'articulation est sa vie, non l'assertion, la capacité d'exprimer mais non l'expression » [Langer citée par Schütz, 1984, 27]. Tout d'abord, les musiciens établissent quelquefois une sorte de communication par les gestes leur permettant de rendre intelligible leur action aux yeux de leur partenaire de jeu ou des spectateurs. Si le geste contient une signification sociale pré-langagière, il ne s'agit pas pour autant d'un vocabulaire établi.

La question de la musique et du langage a suscité une grande quantité de textes, notamment ceux de Jean-Jacques Nattiez en sémiologie de la musique. Nous ne souhaitons pas entrer plus avant dans ce domaine. Notons, cependant, que « la musique n'a pas pour fonction de véhiculer des significations, mais joue seulement avec les possibilités syntaxiques offertes par le système de référence (tonal ou autre) » [Nattiez, 1971, 7]. Par ailleurs, Nattiez fait une distinction intéressante entre « langue » et « parole » puis « improvisation » et « œuvre » : « il semble que, à la distinction langue/parole puisse correspondre, en musique, la distinction système de référence/production musicale, et que l'on puisse séparer, en musique, l'improvisation et l'œuvre, comme on sépare paroles linguistiques et œuvres littéraires » [Nattiez, 1971, 12]. Cette distinction évoque également la différence entre le *processus* et le *produit* de



l'improvisation que serait l'œuvre enregistrée. Derek Bailey lui-même compare l'improvisation à une syntaxe préétablie dans laquelle il suffirait, pour le musicien, d'aller puiser des formes musicales.

Une fois un vocabulaire relativement homogène élaboré, une fois qu'il se révèle fonctionnel et utilisable dans un contexte musical, on peut y inclure n'importe quels éléments musicaux, du moins pendant un certain temps. Cela est même nécessaire, un improvisateur ayant constamment besoin d'idées. Il est essentiel de maintenir l'impression de renouveau, et la meilleure façon d'y arriver est d'inclure des éléments inédits. (...). En fin de compte, tenter d'analyser son jeu de cette façon révèle entre autres les limites de l'analogie avec le vocabulaire et le langage. [Bailey, 1999, 118].

Si syntaxe il y a, celle-ci se constitue dans l'instant et non dans une antériorité de la pratique car, comme le dit justement Derek Bailey, le but de l'improvisation libre est de se renouveler sans cesse. Il y a probablement une contradiction à considérer d'une part, un « vocabulaire relativement homogène » et, d'autre part, chercher sans cesse à « démolir » ce vocabulaire en suscitant de l'imprévu et ne donner qu'une « impression de nouveauté » aux auditeurs. Bailey est par ailleurs très critique à l'égard des improvisateurs qui se reposeraient uniquement sur des formules déjà apprises. En réalité, la véritable surprise, semble-t-il, vient de l'« autre », quel qu'il soit (partenaire de jeu, public, environnement ou logiciel informatique, etc.). Tout ce qui est présent dans la pièce, au moment où l'on joue, peut intervenir dans le cours du jeu, soit pour l'étoffer, soit pour l'interrompre. Il faut donc souligner le caractère inclusif de l'improvisation, capable de se nourrir de tout ce qui est extérieur à elle. La musicologue Sophie Stevance a su saisir cette particularité dans le domaine spécifique de la musique actuelle au Québec, dont l'identité est précisément d'être multiple. Elle fait du « dialogisme » le cadre théorique de sa recherche sur la musique actuelle.

Ces questions relatives à l'existence nécessaire de plusieurs voix au sein du même énoncé, s'énoncent donc, dans ce contexte, en deux temps : tout d'abord, par le *dialogisme discursif*, qui est la prise en compte de l'autre dans la construction du discours, ensuite par le *dialogisme intérieur*, puisque, selon Bakhtine, la langue que nous utilisons ne résulte pas uniquement de notre individualité : elle est également, peut-être même surtout, imprégnée des intentions de l'autre. Ainsi les mots se composent sous la pression du « déjà-dit » dont nous héritons (Bakhtine, 1979, 103)<sup>14</sup>. [Stevance, 2012, 118].

Il serait donc vain de vouloir trouver un langage corporel et musical comportant une grammaire distinctive. D'une part, nous décomposerons le mouvement car la pratique doit être analysée comme une forme animée ; d'autre part, nous risquerions de rejoindre l'écueil d'une musique structurée comme un langage. En revanche, cela ne

<sup>14</sup> Sophie Stevance fait référence à l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine : *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1979.

veut pas dire qu'une pièce de musique improvisée ne présente pas certaines caractéristiques plus ou moins formelles, à commencer par la non-préméditation dans l'agencement des sons entre eux. La chaîne parlée est elle aussi non-préméditée. Il est possible que ce ne soit pas l'improvisation qui ressemble au langage, mais plutôt le langage qui s'avère être une improvisation parlée. Nous devons alors trouver une référence qui traite à la fois de linguistique *et* d'improvisation musicale.

Jacques Coursil est à la fois trompettiste et linguiste. Il appartient à la génération des free jazzmen de la deuxième moitié des années 1960<sup>15</sup>. Ses travaux en linguistique portent en partie sur *la fonction muette du langage*<sup>16</sup>. La fonction étudiée exprime l'idée que l'écoute est à la base de tout discours et que le dialogue est avant tout un « espace de silence » avant d'être un « lieu de parole » [Coursil, 2000, 13]. Le sujet parlant doit lui-même s'écouter pour dire ce qu'il a à dire tandis que le sujet qui ne parle pas, doit écouter ce que l'autre est en train de dire pour pouvoir continuer à dialoguer avec lui : « celui qui parle entend aussi : autrement dit le parlant est également entendant » [Coursil, 2000, 13.]. Le fait de parler arrive en second dans le langage, il s'agit d'un *événement*, alors que le fait d'entendre est une *constante*. La fonction muette est donc celle d'entendant, elle-même activité de langage. Or, le premier acte de l'improvisateur consiste à écouter avant de jouer pour précisément se mettre à jouer. Les nombreuses heures d'écoute accumulées au fil des années sont la marque de son apprentissage, un prérequis pour toute pratique à venir. Nous retrouvons là le principe audiotactile qui s'appuie également sur le préalable de l'écoute musicienne.

Jacques Coursil ne réduit pas pour autant le langage à une écoute qui aurait seulement accumulée des notions, tel un réservoir de mots ou de phrases. L'auteur dit que la parole est un « acte improvisé qui ne procède pas d'une construction réfléchie » [Coursil, 2000, 19]. L'improvisation comme le langage ne correspond pas non plus à une réserve d'idées fixées une fois pour toute. C'est un des reproches infondés formulé à l'égard de l'improvisation : celle-ci ne serait qu'une suite de phrases apprises par cœur ou de poncifs rabâchés. Il faut se garder d'enfermer la pratique dans un trop grand luxe de prédispositions ou de savoirs acquis, bien qu'ils existent, mais garder à l'esprit qu'il s'agit avant tout d'un art de l'instant. Pour bien comprendre ce fait, Coursil prend l'exemple du trait d'esprit dans le langage : « la verve est un état artistique qui confirme, si besoin est, qu'on peut affiner le manque de préméditation, mais qu'on ne peut pas s'y soustraire » [Coursil, 2000, 22]<sup>17</sup>.

Le principal acquis d'un improvisateur est d'apprendre à jouer avec l'instant. L'écoute l'aide à anticiper cet instant. Ce caractère propre à l'improvisation doit être

15 Le trompettiste a réalisé deux disques dans les années 1960. Jacques Coursil, *Way Ahead*, Actuel-19, 1969. *Black Suite*, Actuel-49, 1969.

16 Coursil, Jacques. *La fonction muette du langage*. Matoury : Ibis Rouge, 2000.

17 A ce sujet, voir l'ouvrage de Vladimir Jankélévitch sur la question de la verve dans le jeu improvisé : *La Rhapsodie verve et improvisation musicale*. Flammarion, Paris 1955. Nous renvoyons également à un texte fondamental de Henri Bergson qui rejoint par bien des aspects la position que nous essayons de défendre : *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1998. Cependant, nous choisissons de nous concentrer sur les aspects musicologiques. Merci à Romain Bernard pour avoir fait le lien entre notre recherche et la référence à Bergson.

souligné au cas où l'on espérerait dévoiler une construction interne, à la manière d'une analogie mécaniste, avec le discours improvisé, d'une part, et les soubassements qui le soutiennent, d'autre part. Au contraire, l'improvisation musicale est en constante transformation, il n'y ait pas de préalable sûr et certain. Nous pouvons dire que si l'improvisateur joue avec une syntaxe préétablie, il en ignore tout jusqu'au dernier moment avant de s'exécuter : l'ordre, l'articulation, voire sa composition exacte. Bien que le musicien a appris à jouer de son instrument et qu'il joue à partir d'une mémoire sonore, cette mémoire ne peut fonctionner à la manière d'un magnétophone : rien ne sera refait exactement à l'identique de ce qu'il a déjà entendu ou réalisé par le passé. C'est alors la réactivation des acquis qu'il s'agit d'étudier dans l'improvisation.

Cependant, il n'est pas question de considérer l'improvisation comme un pur instant de grâce mais comme une pratique, parfois rébarbative, jouant avec l'imprédictibilité des événements telle une pensée en action. L'étude de l'improvisation revient à analyser cette pensée dans la trace laissée par les enregistrements. Pour étayer cette assertion, nous mettons en relation deux citations, l'une de Jacques Coursil ; et l'autre, de Carl Dahlhaus, un auteur déjà cité en introduction de la recherche<sup>18</sup>.

Le moi conscient, contrôleur et constructeur, est hors jeu de la parole effective ; ce n'est pas lui qui commande, ce n'est pas lui qui parle, ce n'est pas lui le sujet parlant (...). Le parlant est nécessairement à l'écoute de ce qu'il dit lui-même, puisqu'il ne dispose pas de coup d'avance sur la chaîne (...). La parole, c'est heureux, n'est pas programmée. Le sujet parlant n'est pas réductible à un système prédictible, déterministe et contrôlable. [Coursil, 2000, 22].

L'improvisation se concentre sur le détail ; elle est suspendue au moment musical et, dans un but compensatoire, reste attachée à des schémas simples du groupement ou bien, dans un retournement brusque dans l'autre extrême, tend à détruire la forme, à promouvoir un déroulement musical qui représente moins une construction claire qu'un processus dans lequel l'auditeur est tiré et dont la fin n'apparaît pas comme conclusion ni comme but, mais plutôt comme cessation ou comme rupture. [Dahlhaus, 2004 (1973), 196].

Ces deux citations montrent que l'improvisation n'appartient pas à l'art des ingénieurs ou des bâtisseurs. Le rapprochement est néanmoins séduisant, mais l'improvisation ne dispose pas de plan d'action, en vue d'une élaboration à venir car elle est un processus en elle-même. L'improvisation est une concrétion ou un agglutinement d'éléments, l'écoute de soi et des autres reste à la base de cet apprentissage. Si un musicien classique se produit trop souvent en concert, il oublie de travailler son instrument et son jeu s'en ressent. À l'inverse, un improvisateur s'entraîne chaque fois qu'il joue de son instrument sur scène ou dans son atelier. Ce fait démontre que les savoirs de l'improvisateur sont à chaque fois remis en jeu. L'improvisation est donc

---

18 Voir page 39.



contemporaine à elle-même, il ne peut y avoir un avant ou un après. Dans ce cas, l'analyse de l'improvisation proprement dite ne peut commencer qu'à partir de la seconde étape, la performance ou l'expérimentation dans certains cas, lorsqu'elle s'apparente à une performance en solitaire.

Nous le répétons : un musicien n'improvise jamais à partir de rien. C'est la connaissance tactile de l'instrument qui permet de retrouver ses marques à chaque fois qu'il improvise. Puisque la genèse de l'œuvre vient à manquer dans le cas de l'improvisation, nous devons trouver une autre trace visible ou audible qui témoigne de son élaboration. L'essai devient particulièrement intéressant dans ce cas, comme lorsque un instrumentiste s'échauffe avant de se mettre à jouer réellement. Il existe peu d'enregistrements du travail préliminaire chez un improvisateur. Le lieu de l'atelier semble alors plus approprié pour une étude de ce genre, y compris lorsque le musicien décide de se mettre à jouer une fois qu'il arrête de s'entraîner. La segmentation en étapes, utile lorsque l'on écrit sur le sujet, ne suffit plus. Pour les besoins de l'enquête, il fut possible de jumeler les étapes d'expérimentation et de performance en demandant à chaque musicien de jouer dans son atelier en notre présence. Cette présence altère l'expérimentation qui devient, de fait, une performance devant un spectateur unique. Puisque nous filmions la scène, la trace enregistrée a permis de reconstituer une part de ce savoir et de voir ce qu'exprime une improvisation momentanée. Dans ce cas, il est évident que ces performances ne sont pas les plus réussies parmi toutes celles réalisées par les musiciens. Puisqu'une improvisation ne se commande pas, nous devons tenir compte du contexte et du caractère « artificiel » de notre demande.

La performance est l'improvisation que les spectateurs peuvent voir. Elle est la partie visible dans l'agglomérat des précédentes improvisations. Dans un second texte plus musicologique, Jacques Coursil parle des « principes cachés de l'improvisation » [Coursil, 2015, 2]<sup>19</sup>. Les deux principes sont, comme nous l'avons vu, la non-préméditation et la synchronicité de l'écoute des différentes personnes en présence. Cette synchronicité interdit de penser le temps de l'improvisation de façon linéaire, avec passé présent et avenir. Pour Coursil, l'improvisation n'est pas seulement une pratique, elle est un art. Nous disions qu'il existait une différence entre les notions de « processus » et de « produit », l'enregistrement ne pouvant être exactement fidèle à la vie. Coursil émet une distinction supplémentaire que nous reprenons à notre compte. Pour lui, l'improvisation correspond en réalité à la phase d'expérimentation tandis que la performance suppose la maîtrise de l'expérimentation devant des spectateurs. Les « principes cachés » ne sont donc pas les fondations immuables d'une pratique, aucune régularité stricte ne peut être décelée d'une improvisation à une autre.

L'espace cesse alors d'être fonctionnel ou strictement géographique, il participe lui aussi au moment de l'improvisation. Le temps spatial est un *moment*<sup>20</sup>. La pratique

<sup>19</sup> Coursil, Jacques. *The hidden principles of improvisation*. (2016). Repéré le 31 août 2016 [http://www.coursil.com/bilder/3\\_language/Language Theory/Coursil\\_Hidden principles of improvisation.pdf](http://www.coursil.com/bilder/3_language/Language%20Theory/Coursil_Hidden_principles_of_improvisation.pdf).

<sup>20</sup> Le terme vient du latin « *momentum* » or le *momentum* est issu par contraction, de *movimentum*, lui-même dérivé de *movere*, qui veut dire « bouger, se déplacer ».

de l'improvisation exprime intensément le sentiment du passage de la vie privée à la vie publique, le moment de rentrer sur scène, la limite après laquelle le musicien ne sait pas ce qu'il y a et où il fait ce qu'il a à faire. Afin de se nourrir de son environnement direct, l'improvisation ne peut donc se faire qu'avec un *à côté* de la musique. Ainsi, elle travaille dans le contournement des choses. A ce sujet, Carl Dahlhaus dit qu'« il n'en va pas différemment en musique qu'en politique : ce qui est présent s'impose dans la mesure où il se cache : la signification de ce qui a lieu au moment présent peut-être saisie immédiatement par le sentiment » [Dahlhaus, 1972, 192]. La partie visible suggère la partie invisible et la supplante, les choses et ce qu'il y a derrière elles.

Si l'improvisation nécessite des savoirs implicites minimums, elle ne peut en aucun cas préexister à l'espace-temps de son accomplissement. Le seul système auquel un improvisateur peut se référer est finalement sa capacité à accueillir l'imprévu. Une improvisation plutôt médiocre ne veut pas dire qu'elle était prévisible, mais que les éléments survenus au cours du jeu n'ont probablement pas été suffisamment exploités ou que ceux-ci étaient trop peu nombreux. Par leurs corps, les musiciens et les membres du public délimitent le point exact de la rencontre et l'espace de la parole. Afin d'expliquer l'échange qui a lieu, nous pouvons utiliser la notion d'« *interplay* » qui vient éclairer avantageusement le caractère social que revêt une improvisation :

La technique centrale de l'improvisation est de faire de bons choix, à savoir enchaîner ces choix en fonction d'un contexte sans cesse mouvant, fruit de l'interaction entre de nombreux paramètres, parmi lesquels s'en distingue un : l'*interplay*, la transposition en musique des relations humaines. [Loizillon, Michel, 2012, 289]<sup>21</sup>.

L'improvisation comme art concerne surtout ce qui advient. Savoir d'où le musicien part, son passé ou son apprentissage, n'est pas ce qu'il y a de plus déterminant. Bien qu'une antériorité de la pratique existe, c'est le parcours plus que le point de départ et les actions à l'intérieur même du lieu qu'il importe d'étudier<sup>22</sup>. De la même manière, le point vers lequel se dirige l'improvisation n'est pas plus important que son commencement. C'est un moment unique, une mise en espace du son dans un instant-là qui se modifie suivant les personnes en co-présence. Le musicien lui-même ne fait pas que jouer. Il assiste à ce qu'il est en train de faire pour pouvoir continuer à *faire*. Les démarcations entre passé, présent et futur s'estompent. Ainsi, il n'est pas forcément souhaitable d'établir une chronologie entre les différentes époques, l'apprentissage, le jeu et la trace enregistrée, car nous nous situons dans une

21 A ce sujet, nous renvoyons à un texte d'Alfred Schütz, un incontournable de la littérature en sociologie de la musique : « Faire de la musique ensemble, une étude des rapports sociaux ». *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales* 1 (1984) « Musique ensemble » : 27-50.

22 A ce sujet, nous renvoyons à une étude de l'anthropologue Denis Cercllet dont les conclusions sont proches des nôtres : « Le corps en mouvement comme lieu de constitution du temps ? ». In *Le corps en acte*, édité par Alain Berthoz et Bernard Andrieu, 171-185. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008. Cercllet s'appuie principalement sur les écrits du philosophe Maurice Merleau-Ponty et interroge l'idée suivante : « vivre : rester dans l'incertitude de ce qui va être l'instant suivant » [Cercllet, 2008, 181]. Merci à Bruno Auger pour la référence.

contemporanéité constante, celle de la *polychronie*. Nous allons maintenant confronter ces principes à notre modèle théorique et à la question de l'hypertextualité de l'improvisation avec des outils électroniques pendant la phase d'expérimentation.

### 2.2.2. *L'ambivalence entre le live et l'enregistrement*

Le présent est non reproductible. Le caractère hypertextuel d'une improvisation n'est donc jamais la reproduction fidèle et exacte de ce qui a déjà été dit. Il s'agit plutôt d'une inspiration dans laquelle le musicien puise ses idées au moment d'improviser. Il éprouve, quelquefois, la sensation d'avoir déjà dit la même chose mais dans un tout autre contexte. L'enregistrement est donc nécessairement une déperdition par rapport à l'improvisation à laquelle nous assistons en personne, d'autant plus que les expérimentations ont généralement lieu dans l'intimité de son atelier. Celles-ci font rarement l'objet d'un enregistrement sonore ou visuel. Dans le contexte que nous étudions, celui des pratiques improvisées en électronique, la question de l'enregistrement s'avère plus complexe. Un grand nombre d'artistes font de l'échantillonnage en improvisant, c'est-à-dire que l'enregistrement fait partie intégrante du processus, que ce soit pendant l'expérimentation ou lors de la performance. Il s'agit d'une hypertextualité au sens strict car le texte musical préenregistré se retrouve à l'intérieur d'un autre, celui que le musicien est en train de jouer.

Roche Ovale et le duo Nicolas Bernier/Martin Messier, sont les deux exemples dont nous proposons des extraits sonores<sup>23</sup>. La démarche solitaire et en duo ne s'excluent pas. De la même manière que les temps de l'improvisation se confondent entre expérimentation/performance, les espaces se mélangent également. En effet, le *home studio*, le laboratoire où s'élabore la musique, peut se retrouver sur une scène de concert. Par exemple, Roche Ovale, le seul duo permanent de l'enquête, joue sur l'ambivalence entre expérimentation et œuvre achevée par le biais de la postproduction. Le duo travaille la matière sonore en raffinant le processus de fabrication. Cependant, les musiciens cherchent à garder une forme musicale la plus fluide possible. Les références à la liquidité sont nombreuses dans leur propos car elles représentent différents corps physiques comportant des degrés de matérialité variables : acide, liquide non newtonien, marée noire, etc. David Martin tient à préciser qu'une improvisation a nécessairement un but. Pour marquer la différence entre expérimentation et improvisation, il utilise les termes « pur » et « structuré ». Pour cette raison, une improvisation donnée doit développer sa propre structure sans quoi elle resterait une matière complètement fluide telle une prononciation inarticulée. Pour Roche Ovale, il s'agit de rigidifier un chaos sonore issu de l'expérimentation.

Hélène Prévost est la personne qui travaille de la façon la plus solitaire parmi tous les musiciens de l'enquête. À l'inverse de Roche Ovale, les enregistrements doivent, pour elle, sortir de leur carcan rigide pour permettre la collaboration musicale. Elle

<sup>23</sup> Dominic Thibault et Stephen Harvey sont un autre duo régulier. Nous ne reproduisons pas d'extrait sonore.

évoque la question de la fluidité des sources sonores préenregistrées en employant le terme de « mobilité ». Quand elle joue avec quelqu'un, elle dit se sentir limitée car les sources préenregistrées ne sont pas commodes à manipuler. Prévost ne cherche pas à donner une direction au morceau pour ne pas prendre d'ascendance sur son partenaire et pour ne pas briser la spontanéité. Le jeu consiste alors à redonner de la mobilité à des « sources figées »<sup>24</sup>. Alexandre St-Onge est également proche de cette démarche. En multipliant les sources, il fluidifie le discours musical et obtient ainsi une sorte de magma sonore avec lequel il peut jouer. Dominic Thibault ne travaille pas avec l'échantillonnage mais il exprime une idée similaire car il cherche à réaliser des performances proches des enregistrements de studio. Son travail se situe alors dans une ambivalence entre le concert et l'enregistrement : la réification d'une improvisation en composition et le maintien de la spontanéité physique d'une performance.

Lorsque nous parlons de logiciel d'improvisation, il est surtout question de la capacité d'un programme à enregistrer les sons ambiants pour les rejouer dans un ordre différent. En faisant une comparaison avec la technique du magnétophone, c'est la touche *record* qui demeure prioritaire par rapport à la touche *play*. Il s'agit bien, dans un premier temps, d'écouter afin d'« avaler » de la matière sonore pour, ensuite, avoir quelque chose à proposer. La première fonction du logiciel est donc tournée vers l'extérieur. Celui-ci doit d'abord procéder à l'enregistrement de ce qu'il entend avant de pouvoir jouer. En cela, le fonctionnement d'un logiciel rejoint habilement la fonction de *sujet entendant* expliquée par Jacques Coursil. Cette comparaison souffre néanmoins d'une vision trop mécaniste des choses. Comme nous l'avons vu, l'improvisation est un système vivant ; elle n'« emmagasine » pas des idées pour les « recracher » par la suite comme le ferait un logiciel. L'être humain qui joue n'est pas non plus une machine qui refait exactement la même chose en la reproduisant d'une fois sur l'autre. Il ne peut qu'imiter ce qu'il a déjà entendu. La comparaison reste pertinente seulement si l'on considère l'ordinateur comme une forme imitant un musicien de façon très simplifiée et non si l'on pense la personne humaine comme une machine.

La méthode du rééchantillonnage en temps réel multiplie les sources sonores au point d'arriver à simuler une présence double, voire multiple. L'intérêt de ce type d'improvisation ressemble à une légère perte de connaissance de la part du musicien avec la remise en question de ses acquis. Par exemple, Alexandre St-Onge joue avec un ordinateur muni d'un capteur de mouvement. Le logiciel ne traite plus simplement les sons mais également les gestes du musicien. Le miroir de la technique consiste ici à accroître le mouvement du musicien. Plus le musicien bougera en jouant de la basse, plus les propositions sonores, à partir de la traduction de ces mouvements, lui

24 Cette problématique spécifiquement liée à l'enregistrement sonore était déjà pressentie au XVI<sup>ème</sup> siècle par l'écrivain François Rabelais lorsqu'il imagina l'existence de « paroles gelées » : « Mais nous pourrions, tout autant, faire remonter l'enregistrement du son à 1552 et au Quart Livre de François Rabelais, dans lequel Pantagruel, lors d'un voyage en mer, croit percevoir des voix venant des eaux. Intrigué, il demande à ses camarades s'il est le seul à entendre ces voix étrangement désincarnées. Le capitaine lui explique alors que ces voix proviennent d'une bataille antérieure ayant eu lieu en hiver sur cette mer glacée. Les paroles et les sons de la bataille ont gelé et maintenant fondent et ressurgissent » [Tong, 2009, 11].

permettra de ré-improviser dessus en accumulant les couches les unes sur les autres. De ce fait, St-Onge travaille davantage avec la gestualité qu'avec la tactilité. En effet, un improvisateur n'apprend pas uniquement de ce qu'il entend, mais également des gestes qu'il perçoit chez d'autres improvisateurs. De cette manière, St-Onge cherche à immiscer le mouvement dans la machine sans toucher à quoi que ce soit sur l'ordinateur.

La simulation d'un système vivant engendre une stimulation chez certains musiciens. La notion d' « automate » nous renvoie à quelque chose de merveilleux, que l'on peut nommer « animation »<sup>25</sup>. La définition d'un mécanisme correspond simplement à la combinaison d'éléments propres à générer un mouvement. Le frottement entre les divers éléments fait jaillir une « étincelle de vie ». Un automate peut être considéré comme le reflet métaphorique de notre propre biomécanique. L'outil cesse alors d'être une simple prolongation de l'homme. Dans la confrontation homme/outil, la machine peut donner l'impression d'être vivante. A force de superposer les différentes sources sonores, une confusion s'installe, surprenant aussi bien le musicien que les spectateurs. Le musicien ne sait pas toujours ce qu'il est en train de faire et ce que joue précisément l'ordinateur. En reproduisant le mouvement, un instrumentiste essaye de retrouver ce qui lui procure un réel plaisir dans la pratique musicale, celui de se voir bouger ou de jouer avec son instrument. En induisant la notion de « jeu », le plaisir facilite l'apprentissage. Le corps en mouvement dans l'improvisation est le point de départ le plus approprié pour pouvoir l'étudier en situation de performance. Cette observation évite de donner des préalables trop stricts à une improvisation, représentés par les acquis d'une syntaxe ou d'un vocabulaire fixes. Seule la délimitation du terrain, l'espace de l'improvisation, dénombre les éléments susceptibles d'intervenir dans le jeu.

Le modèle théorique utilisé ne peut plus supporter l'intégralité du processus si l'on ne propose pas une extension de celui-ci. Pour ne pas être submergé par les nombreuses sources d'inspiration, un musicien devra se contenter des seules choses rencontrées au cours de l'énonciation ou à l'intérieur de la pièce où il se trouve et qui lui suggéreront une association d'idées sur l'instant. Hormis Dominic Thibault, tous les musiciens interrogés utilisent l'échantillonnage dans leur pratique musicale. En traitant et en retraitant les données, le processus polychronique est alors contenu tout entier dans le seul temps de la performance. Si un musicien décide de se consacrer exclusivement à l'échantillonnage, il peut faire de cette pratique un idiome personnel en jouant précisément sur la métaphore selon laquelle les échantillons sonores seraient des bribes de sa mémoire sonore personnelle. Nous reproduisons le schéma de la polychronie circulaire avec des outils électroniques et l'utilisation intensive de l'échantillonnage (fig. 7).

<sup>25</sup> Voir page 16, note 322. Nicolas Bernier a cité deux ouvrages de références au cours de création numérique : Vaucanson, Jacques de. *Le Mécanisme du flûteur, automate présenté à messieurs de l'Académie royale des sciences* (1738) et Heudin, Jean-Claude. *Les Créatures artificielles: des automates aux mondes virtuels*. Paris : Odile Jacob, 2008.

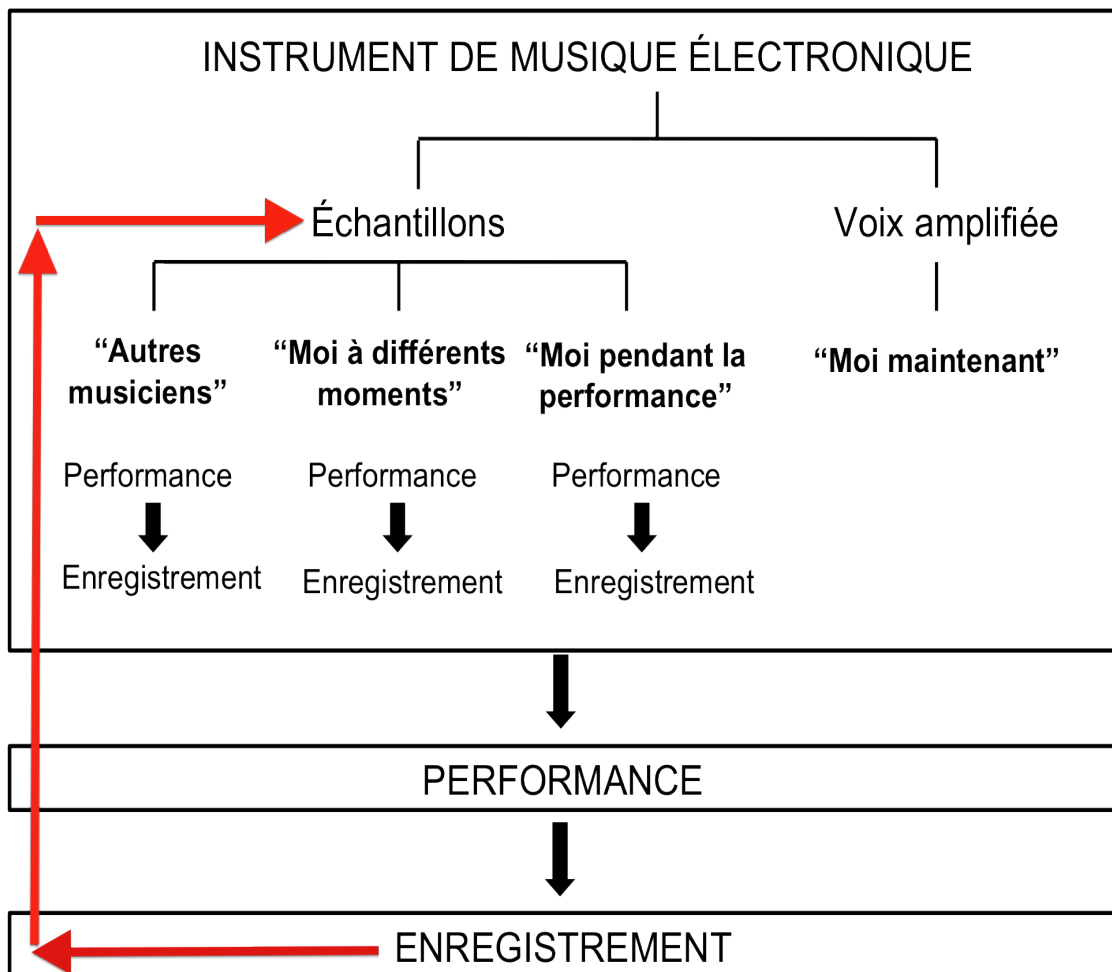


Fig. 7 : extension du modèle théorique pour le seul moment de la performance dans le cas de l'échantillonnage en temps réel et de la voix chantée (en rouge, reconduction du processus au début)

[Source : Pras & Lavergne, 2015, 9].

### 2.2.3. L'interaction et ses limites en improvisation

Les musiciens enquêtés utilisent généralement le terme « interaction » quand ils disent improviser avec autrui ou avec les outils électroniques (Nicolas Bernier, Dominic Thibaut, Alexandre St-Onge, Roche Ovale). St-Onge dit même vouloir créer une tension avec l'autre, le partenaire doit être prêt à réagir autant que lui. Pour Thibault, la redécouverte de la dimension corporelle est liée aux diverses collaborations musicales qu'il a entretenues depuis son départ de la classe d'électroacoustique. Ce n'est pas l'improvisation, mais la collaboration qui lui a fait prendre conscience de cet aspect oublié de la composition par ordinateur. De là, le corps en action l'a amené réciproquement à s'intéresser de plus en plus à l'improvisation collaborative. Thibault s'interroge même sur le lien privilégié que le geste musical pourrait entretenir avec la collaboration tant la réactivité est importante dans les musiques improvisées.

Si le logiciel « absorbe », par l'ouïe ou la vue, toute matière sonore ou éléments qui passent à sa portée, il peut se constituer une identité multiple sans déterminisme culturel apparent. David Martin dit que le fait d'improviser consiste essentiellement à réagir face à quelqu'un d'autre. Les outils analogiques lui proposent, dit-il, une gamme de possibilités intéressantes, non prévisibles par définition. Martin attend de voir ce que la machine va lui proposer pour pouvoir continuer à jouer. Cette attente place le musicien dans une expectative et une absence de savoir volontaire mettant à l'honneur sa capacité à réagir. La personne apprend avec la machine, se laisse influencer et ré-influencer par elle, de la même manière que le logiciel reçoit et redonne ce qu'il a enregistré. La similitude entre le musicien et le logiciel ne se situe pas tant dans la façon dont les propositions musicales sont redonnées que dans la mise en perspective de deux corps, l'un animé et l'autre inanimé. Dans ce cas, ce n'est pas le musicien qui apprend du logiciel mais plutôt l'ordinateur, dépourvu de mouvement, qui apprend du musicien.

En revanche, Hélène Prévost est, quant à elle, plus sévère en ce qui concerne l'interaction en improvisation qu'elle nomme le *build up*, le fait de construire et de déconstruire le jeu en permanence : « on part d'une cellule que l'on multiplie, que l'on épaissit, puis là faut que ça soit fort, que ça joue vite, puis là y'a un break » [28 février 2014]. Nicolas Bernier formule une critique similaire à l'endroit des musiques électroniques au début des années 2000. Pour lui, la tendance était au *click'n'cut*, c'est-à-dire le montage en temps réel de séquences préenregistrées dépourvues d'improvisation. Pour Prévost, l'écoute de l'autre ne doit pas être réduite à une nervosité de réaction, autrement elle risque de perdre en synchronicité et de s'abîmer dans le systématisme des questions-réponses par trop prévisible. L'interaction peut donc devenir un carcan si le musicien ne se laisse pas un temps de réflexion minimum avant d'agir pour pleinement écouter ce que l'autre a à dire. Il s'agit d'un paradoxe fréquent en improvisation qui consiste à devoir réagir à court terme, mais également anticiper sur le long terme. Le musicien doit osciller entre ses deux facultés afin de mener à bien son improvisation.

Prévost précise à ce sujet : « je peux écouter l'autre, mais je ne lui réponds pas nécessairement. Ça peut être des voies [voix] tout à fait parallèles. Mais il y a une écoute qui peut être une écoute du corps ». La confusion des homonymes est ici intéressante : aux « voix » peuvent s'ajouter les « voies », au sens figuré de « trajectoires personnelles », suivies par chacun des musiciens dans leur vie ou leur mouvement dans la pièce. Or un musicien joue avec l'intégralité de sa vie passée dans l'instant présent. A l'écoute réactive, Prévost substitue une écoute corporelle, c'est-à-dire, la manière dont le corps s'exprime lui aussi au cours d'une improvisation sans que les gestes soient forcément perceptibles. L'écoute soutenue de Prévost tout au long de sa carrière, le plus souvent avec des écouteurs, montre que l'artiste s'est laissée guider corporellement dans son écoute. L'immersion que procure l'écoute au casque a pu lui donner la sensation de « s'incorporer » dans un flux sonore qu'elle assimile à un réseau électronique et avec lequel elle ne fait plus qu'un.

Un logiciel informatique ne peut, de toute évidence, remplacer une personne physique dans la pratique improvisée, sauf si celui-ci est actionné par un opérateur/musicien. Elle risque d'enfermer la relation homme/outil dans un rapport fait uniquement d'interactions. La solitude chez soi, face à un ordinateur n'est pas équivalente au travail en collaboration avec autrui relevant d'une émulation entre pairs, que ce soit un musicien, un réalisateur de studio ou la présence de spectateurs spécialisés dans chacun des espaces où le musicien se produit : studio, atelier, salle de concert. L'écoute des enregistrements seule ne suffit pas. Par ailleurs Nicolas Bernier parle volontiers d'un mythe au sujet du musicien solitaire dans son *home studio*. Un musicien a nécessairement besoin, *au minimum*, d'un réseau de personnes avec qui jouer et pour faire entendre sa musique car la pratique musicale nécessite des rencontres et un milieu pour se développer. Bien que l'apparition du *home studio* fut une avancée technique très importante du début des années 1990, le musicien parfaitement autonome est une idée reçue.



### 3. Troisième analyse. Temps 3 : étape de la transmission

#### 3.1. Réseaux de retransmission technique

##### 3.1.1. La diffusion radiophonique

Dans cette partie, nous commencerons par énumérer tous les types de liens que peuvent entretenir les musiciens afin de démontrer, finalement, que seuls les liens interpersonnels sont pertinents à analyser pour rendre compte de la scène étudiée. Il existe, en effet, différentes manières d'observer la scène sous des angles de vues plus ou moins appropriés : réseaux de retransmission techniques, de lieux puis de personnes. Il n'est pas évident de choisir telle approche plutôt qu'une autre car avec la notion de « réseau », tout semble se valoir. Par exemple, certaines attaches réunissent les personnes à différents lieux et montrent qu'il existe des passages d'un réseau à l'autre. Nous reporterons le noms des lieux et des personnes sur un plan de la ville afin d'apprécier la distance entre chaque point.

Les musiciens enquêtés n'ont pas nécessairement de lien avec la radiodiffusion et l'émission *Le Navire « Night »*, apparue au tournant des années 2000. Par exemple, Dominic Thibault et le duo Roche Ovale ne sont pas directement ni personnellement en lien avec Hélène Prévost et celle-ci ne les connaît pas. Cependant, les plus jeunes musiciens connaissent le rôle et l'importance de cette émission dans l'histoire récente de la musique actuelle, expérimentale et électronique au Québec. Le choix des musiciens de l'enquête se justifie également par leur différence d'âge, ce qui permet de restituer le caractère hétérogène de la scène montréalaise et susciter d'autant mieux la comparaison. La génération médiane de Nicolas Bernier et d'Alexandre St-Onge, déjà professionnellement active à la fin des années 1990, a précédé celle des trentenaires sans pour autant faire figure d'« aînés ». Nous pouvons alors retracer une relation non-linéaire d'un musicien à l'autre entre ceux qui se connaissent, directement ou indirectement, et ceux qui ne se connaissent pas.

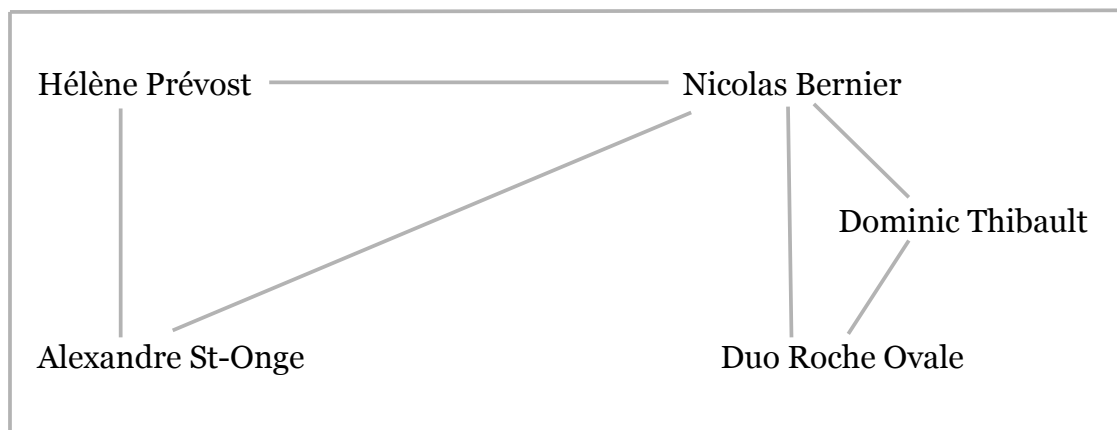


Schéma n°1 : liens interpersonnels entre tous les musiciens de l'enquête.

L'enquête n'a pas été effectuée en fonction des âges. Ceux-ci importent assez peu en définitive. Premièrement, une chronologie n'est pas la meilleure façon de rendre compte des diverses époques. Toutes les personnes vivent au même moment dans la même ville et sont différemment actives dans le milieu de la musique. Deuxièmement, il ne s'agit pas de liens communautaires. La transmission ne s'effectue pas des musiciens plus âgés vers les plus jeunes. Dans ce cas, de quels nature sont les liens reportés sur le schéma initial : amicaux, professionnels, institutionnels, etc. ? Afin de rendre les relations plus intelligibles à partir de ce petit noyau de personnes, nous considérerons prioritairement les liens institutionnels dans les lieux où ceux-ci s'élaborent. Par exemple, si Le Navire « Night » avait été un lieu de rassemblement pour tous les musiciens, la chaîne culturelle de Radio-Canada eût été une institution concernée. Néanmoins, le fait de commencer par les liens institutionnels ne signifie pas une centralité de ces institutions sur la scène montréalaise. D'une part, il n'existe pas d'institutions centrales, ni uniques ; d'autre part, celles-ci peuvent changer au cours des années. Par leur multi-polarité, les institutions jouent davantage un rôle de coordination et c'est à partir d'elles que la scène montréalaise étudiée va pouvoir se révéler.

Bien qu'il s'agisse d'une étude synchronique, la question du passé n'est pas évacuée pour autant. Jusqu'en 2004, la chaîne culturelle de Radio-Canada était une institution qui comptait dans le paysage musical montréalais. L'émission Le Navire « Night » a probablement eu une influence considérable pour une partie de la scène entre 1997 et 2004 car elle relayait nombre d'évènements musicaux du moment. Il est donc nécessaire de revenir brièvement sur le sujet afin de déterminer dans quelle mesure cette émission a été un facteur important dans la transmission des pratiques qui nous intéressent. Hélène Prévost précise que les techniques numériques commençaient à essaimer dans le domaine musical à partir de la fin des années 1990. Mario Gauthier confirme ce fait lorsqu'il évoque l'apparition de nouvelles pratiques dans la continuité du festival Montréal Musiques Actuelles, en 1990, qu'il nomme « pratiques sonores expérimentales » [Gauthier, 2011, 32]<sup>1</sup>.

Il est intéressant de constater que l'émission Le Navire « Night » portait sur les musiques improvisées et électroniques au moment même où les techniques audionumériques et la notion de « *real time* »<sup>2</sup> se développaient simultanément dans ces mêmes pratiques. Le caractère processuel de l'improvisation doit être mis en exergue pour montrer l'actualité de ces pratiques. Le terme « actuel » doit être entendu ici comme une chose que l'on fait sur le moment. Le titre de l'émission précise également que sa diffusion avait lieu la nuit, soit deux heures avant minuit. Le caractère nocturne, telle une embarcation pour un voyage sonore et onirique, donne un emplacement particulier à l'émission. Elle se situe dans une tranche horaire extérieure aux heures de grande écoute. Les œuvres diffusées touchaient un public restreint

1 Voir page 178 au sujet des « pratiques sonores expérimentales ».

2 Le *Real Audio* correspond à la diffusion de la musique grâce à la méthode du *streaming*. Le *streaming* est la technique qui permet de diffuser en continu des contenus audiovisuels sur internet.

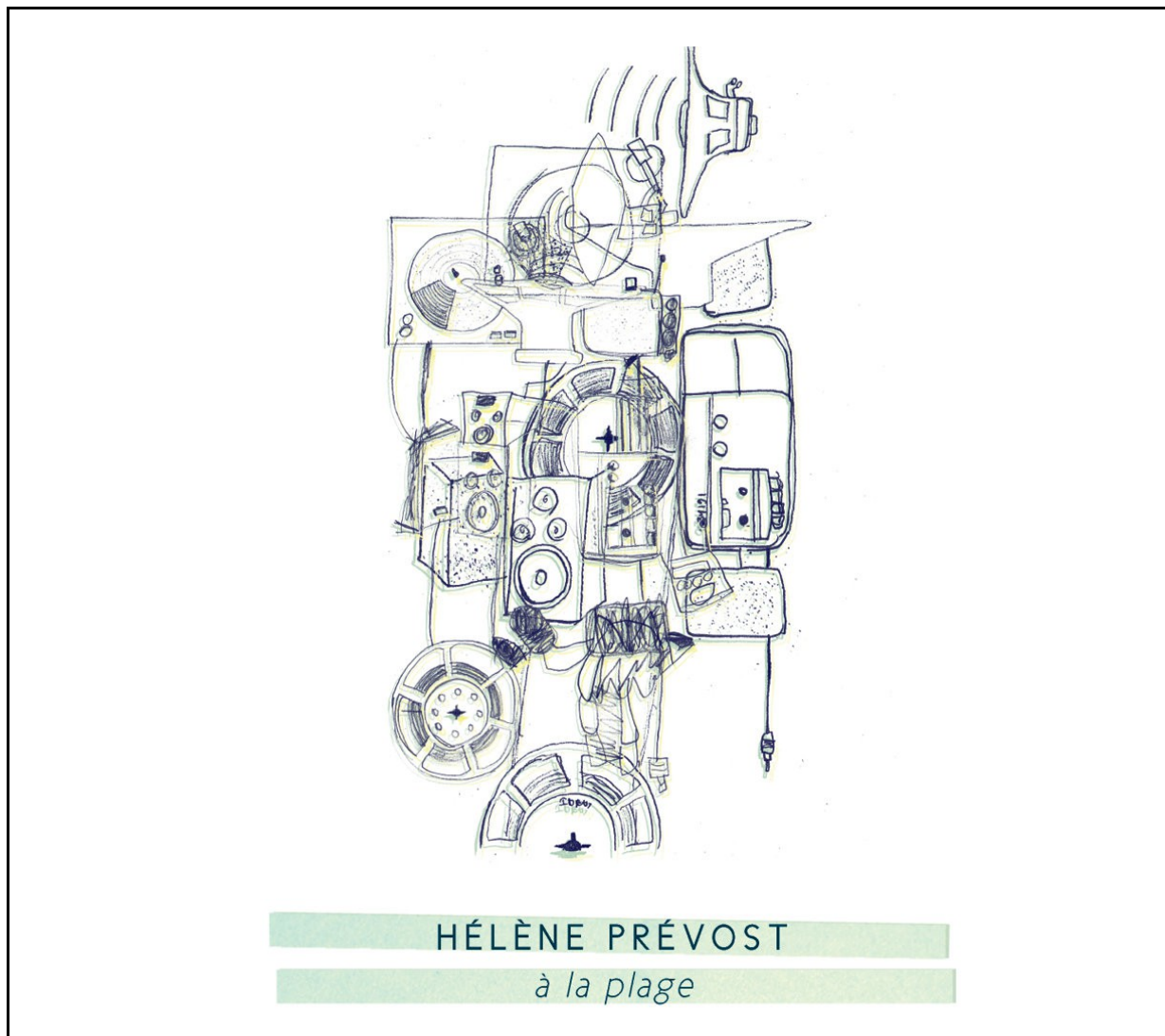
comprenant des amateurs ou des professionnels de la musique. Et les musiques étudiées sont également confidentielles et se situent hors du circuit commercial dominant.

Bien qu'elle ne se répète jamais à l'identique, une émission de radio hebdomadaire instaure une régularité dans le temps. L'aspect processuel est présent dans tout événement cyclique comme celui d'un rituel. Le temps rituel chasse progressivement le temps commun pour laisser place à un temps spécial, partagé par les personnes assistant à l'évènement, qui vient contrebalancer les heures strictement mesurées de la journée. A ce titre, une émission de radio est un rendez-vous attendu par un certain nombre de personnes qui ne se voient pas mais qui sont réunies par l'intermédiaire des ondes. Le caractère d'exception de ce moment n'empêche nullement sa répétition. Cependant, peut-on parler d'une transmission de type traditionnel au sujet des pratiques improvisées électroniques au début du XXIème siècle par leur retransmission radiophonique ?

Hélène Prévost utilise le terme de « transmission » au sujet des musiques improvisées : « Parce qu'on est habitué à jouer avec le temps, *l'a priori*, le pendant et l'après, c'est beaucoup l'art de la transmission » [28 février 2014]. Toute société possède ses propres formes de transmission et est, par définition, traditionnelle. Or, les musiciens étudiés ne représentent pas une société ni même un groupe constitué conscient de sa propre existence. Les artistes ne contribuent pas au maintien d'une quelconque vie sociale et il ne s'agit pas d'un groupe aux savoirs communs. L'émission agit pendant un temps comme pôle institutionnel au sein d'un ensemble mouvant, les acteurs de ces musiques n'étant plus exactement les mêmes que ceux du début des années 2000. Le Navire « Night » a participé à l'activité de la scène des musiques improvisées électroniques en inspirant probablement certains musiciens mais non en transmettant un répertoire avec un canevas précis. Lorsque Hélène Prévost parle de « transmission », il faut entendre l'idée du processus lui-même, celui qui reproduit la boucle temporelle en y ajoutant sans cesse des imperfections de parcours dues à son caractère improvisé.

L'album *A la plage* constitue un document sonore récent concernant le travail d'enregistrement d'Hélène Prévost. Pour exprimer les actions qu'elle a dû faire pour traduire personnellement ses sources d'inspiration en musique, l'artiste a besoin d'une association entre sa personnalité, ses propres outils, et la musique qu'elle souhaite faire. La pochette du disque à *la plage* illustre l'association des trois éléments avec la représentation d'un rouage mécanique en état de marche (fig. 8). Le chant intérieur dont parle Hélène Prévost équivaut à une parole continue. Qu'elle soit forte ou ténue, il s'agit en réalité d'une même intensité, tout dépend de la distance à laquelle on l'écoute. Il faut souligner le caractère spatial et temporel de la musique à travers, d'une part, le dispositif électronique ; d'autre part, la fréquente évocation de la notion de « temporalité » dans le discours de l'artiste. Lorsqu'elle se mit à faire de la musique, Prévost dit même avoir « bouclé la boucle », comme si ce qu'elle avait toujours entendu

en elle devenait enfin réalité à l'extérieur d'elle. La musicienne intègre à la « boucle » de sa pratique personnelle, les techniques de diffusion et d'amplification, de la bande magnétique au *cloud* informatique, qui ont jalonné sa carrière. Grâce à un raccourci poétique, le court texte écrit par Prévost accompagnant la musique du disque à *la plage*, réunit ses préoccupations. Le titre de l'album est un jeu de mot entre la plage maritime et la plage discographique. Le texte joue sciemment de la proximité consonantique de certains mots, l'alternance des temporalités et l'existence d'un vaste espace intérieur resté mystérieux.



un jeu de mots, rien d'autre. le reste tient au temps.  
mouvement découpé qui tombe de la nuit.et le jour.  
une cosmogonie. objet perçu, objet perdu.  
matériaux des sens. poussière de roche. jeu de pied.  
Dedans.

Fig. 8 : illustration de Milo et Eric Normand pour la pochette du disque à *la plage* avec le texte de Hélène Prévost à l'intérieur de la pochette.

### 3.1.2. *La diffusion et le réseautage par internet*

Bien que notre recherche concerne moins la sociologie de la musique que l'étude de la pratique musicale, il est indispensable de comprendre comment les artistes subsistent économiquement. La pratique de l'improvisation ne s'intéresse pas tant à la finalité qu'à l'instant présent. Le public de ces musiques est celui qui est physiquement présent au moment du concert. Les musiciens ne jouent donc pas pour un public cible et la popularité n'est pas une priorité car les musiciens préfèrent jouer la musique qu'ils aiment faire malgré les difficultés économiques. Aucun des musiciens rencontrés ne vivent de leur art. Celui-ci leur rapporte un revenu subsidiaire en plus de leurs autres activités professionnelles. Dominic Thibault est le seul à évoquer frontalement la question économique en précisant l'existence de trois niveaux de financements pour les artistes : les conseils des Arts de Montréal, du Québec et du Canada. L'enseignement et les bourses de recherche en arts ou en études supérieures, pour ceux qui entreprennent de faire un doctorat, permettent de maintenir une pratique artistique dans le temps.

La musique est la principale activité pour tous les musiciens bien que celle-ci n'autorise pas de revenus suffisants pour vivre exclusivement des concerts ou de la vente des disques. Un aspect important de la vie des musiciens concerne l'auto-promotion, une activité qui permet de se faire connaître dans un milieu donné. Internet est alors le principal outil pour promouvoir sa propre musique en mettant à jour régulièrement son actualité sur son site personnel<sup>3</sup>. Rien ne permet d'affirmer avec certitude le nombre exact de personnes qui suivent un musicien et les raisons pour lesquelles une personne le fait. Le réseautage par internet est devenu une forme d'économie indispensable pour entretenir une relation avec les autres, collègues ou spectateurs. Nous comprenons alors aisément le fait que le travail du musicien ne consiste pas uniquement à « faire de la musique » mais à entretenir sa notoriété au sein du milieu des musiques expérimentales en faisant sa propre « communication ».

Avec internet, les musiciens gagnent une autonomie toute relative. Cette part de leur activité professionnelle n'est pas communément reconnue comme faisant partie de leur travail artistique. Tout ce que les musiciens entreprennent pour justement pouvoir faire de la musique correspond, pour ainsi dire, à l'aspect « caché » de leur activité. En réalité, la majeure partie du métier de musicien consiste en des activités non strictement musicales qui lui permettent de rester en lien avec les autres acteurs du milieu dès le début de la période de professionnalisation. Il s'agit, dans tous les cas, d'entretenir l'état de son métier. La fonction de musicien se rapproche fortement de celle d'un gestionnaire. Nous observons alors à quel point la dimension socio-économique est prépondérante dans toute activité artistique. Celle-ci est, par exemple, très différente des aspects sociaux présents dans une improvisation lorsque l'on improvise avec autrui. Dans ce dernier cas, il s'agit d'un social, la part d'extra-musicalité, contenu dans la pratique musicale elle-même. Or, nous parlons ici de

<sup>3</sup> Voir les biographies des musiciens et les renvois à leur site personnel en bas de page [Chapitre 6. 2.].

l'activité proprement extra-musicale qui dépasse de loin le seul cadre des musiques expérimentales mais qui concerne la totalité des musiques dites « indépendantes ».

Nous répétons à nouveau que l'organologie électronique et les moyens de reproduction sonore se confondent aujourd'hui dans une seule et même technique : le numérique. L'objet du numérique par excellence, est l'ordinateur. Avec une connexion internet, cet objet permet, en plus de travailler le son avec des logiciels adéquats, de procéder à toutes sortes d'activités extra-musicales auxquelles vient s'ajouter le travail de la matière sonore : recherche de concert, envoi de courriels, entretien du site, etc. A l'ère numérique, la plupart des activités d'un musicien sont alors contenues dans un unique objet qui nie la distance entre elles par une absence de séparation claire entre les différentes étapes. L'outil informatique permet au musicien de devenir polyvalent. Nous constatons que l'intégralité de l'activité musicale, de la formation auditive par l'écoute de musique en ligne à la diffusion de son travail, peut potentiellement s'effectuer sur internet.

L'enquête a révélé que tous les musiciens se servaient d'internet d'une manière très pragmatique. David Martin est le musicien qui se réfère le plus à internet. Grâce au réseau, il a pu découvrir le document, téléchargeable en ligne, *Electronic hardware hacking* ou un tutoriel sur le *circuit bending*. Martin nous apprend qu'il n'existe pas de communauté constituée qui se transmettrait les savoirs entre membres. Les données circulent lorsqu'une personne choisit de rendre service en mettant une information sur un sujet précis sans pour autant qu'il y ait une rencontre physique. Il ne s'agit pas non plus de communauté virtuelle. Par exemple, la liste *Mus electro* est un réseau social intranet qui ne diffuse pas à l'extérieur. Elle est uniquement accessible aux inscrits. Elle permet aux personnes ayant un lien avec l'UdeM, passé ou actuel, de rester en contact avec d'autres professionnels du milieu (professeurs, étudiants et musiciens).

En réalité, la communauté est éclatée en divers îlots que constituent les personnes. Il faut donc rappeler l'importance du réseau et d'internet comme seul moyen de se lier aux autres dans certains secteurs d'activités comme la musique. L'éclatement et la possibilité de piocher dans une réserve de sons ou d'informations sont susceptibles d'engendrer un art autoréférenciel recyclable à l'infini, sans début ni fin. Aucun des musiciens n'est premier ou dernier dans la chaîne de transmission, il puise selon ses besoins du moment. Chez les musiciens, internet ne fait pas l'objet d'une question isolée, il n'intervient directement dans aucune des pratiques observées. Le travail des musiciens ne se nourrit pas uniquement du numérique, leur rapport à ces outils est même plutôt critique et non servile. Si l'on considère le numérique de manière isolé, nous nous apercevons que cette technique ne semble pas avoir trouvé une personnalité propre en une trentaine d'années d'existence. Sa définition reste imprécise d'un point de vue anthropologique concernant ses multiples utilisations. Il pourrait même s'agir d'un effet d'annonce, lorsque l'on supposait une révolution par le biais d'internet et des techniques numériques, mais qui s'avèrent être devenus des moyens extrêmement communs.

Les musiciens étudiés appartiennent à une époque où l'étendue des possibilités peut s'avérer trompeuse. La palette du musicien comprend désormais plusieurs activités : remix, copie, téléchargement, échantillonnage, etc. Quand il y a trop de choses, le risque d'inhibition est fort car l'ensemble confine à la saturation. Si la complexité du circuit s'accroît, la tendance à la simplification est très forte. A son tour, la simplification accroît la complexité par l'absence de réponse précise ou adéquate aux problèmes que pose la démultiplication des données. L'« enfer » de la compilation dans lequel nous nous trouvons peut mener à une fluidité absolue. Le besoin se fait sentir de « reconnecter » les différentes parties selon un ordre rationnel. Le musicien est alors un « bricoleur », autant en musique que dans le maintien de son statut social, pour vivre sa relation au son et aux autres.

### 3.1.3. Discussion sur les notions de « tradition » et de « transmission »

Le jazz s'est développé au XX<sup>ème</sup> siècle grâce aux techniques de reproduction et de diffusion sonore. Une tradition musicale est parvenue à se maintenir alors que l'origine sociale de ses acteurs a pu changer au fil du temps. Si le fonctionnement des techniques analogiques n'est pas étranger au processus traditionnel, comme ce fut le cas pour le jazz, cette situation ne peut se retrouver à l'identique avec le numérique car celui-ci comprend un plus grand nombre de fonctionnalités, doublées d'une célérité accrue dans le transfert des données. Le terme tradition est emprunté au latin *traditio*, dérivé de *tradere*, formé de *trans*, « au-delà » ou de « part en part », marquant le passage et le changement, et *dare* « donner » : « faire passer à un autre, remettre », donc l'acte de livrer quelque chose. La transmission réalise pleinement l'acte de confier ou de remettre quelque chose à quelqu'un à un instant précis. Tous les mots commençant par le préfixe « trans » ont une racine commune avec celui de « tradition ». Le traducteur, emprunté au latin *traductor*, « guide », et le *tradetur*, « traître », qui est la francisation du latin *traditor*, « celui qui enseigne, transmet », finissent inmanquablement par se rejoindre. En effet, passer d'un idiome à un autre, le fait de traduire, suppose une inévitable trahison. La tradition ne se répète donc jamais à l'identique, l'objet transmis se transforme de main en main, bien qu'il conserve une part intangible au fil du temps.

Une tradition désigne davantage l'avenir que le passé. Chaque société, traditionnelle par définition, se doit de récolter les moments du passé afin d'en vivre d'autres. Effectivement, lorsque la destruction d'un groupe humain est subite, les chances de se renouveler sont maigres. Seulement, une tradition peut se réinventer n'importe où. Ainsi les lieux communs à l'ère industrielle et à la société de consommation peuvent également devenir le théâtre d'une tradition naissante (garage, clubs, *lofts*, etc.). Il faut interroger ici la « modernité » du processus traditionnel pour ne pas opposer les deux termes de façon arbitraire. Deux conceptions du temps s'affrontent : celle d'un temps cyclique et celle d'un temps linéaire ou en progrès. Une

tradition dit que quelque chose est *en train de se passer*, elle permet de revivre le passé au temps présent, celui-ci n'est donc pas encore passé. A l'inverse, le temps chronologique fait vivre le présent dans le passé, exprimant l'idée que quelque chose a déjà eu lieu. Dans une conception progressiste du temps, la réification de la tradition (ou le traditionalisme) guette inévitablement une société qui pense pouvoir se remettre en question, génération après génération, car l'effort de mémoire et d'incessante reconduction est trop grand. Il faut donc trouver une solution qui évite à la mémoire de faire un tel effort.

Les ethnologues donnent à la mémoire un statut d'une grande importance au cours de la récolte de données. L'exemple que nous allons prendre va nous permettre d'éclaircir notre position vis-vis de l'enregistrement audiovisuel et d'explicitier l'inscription des techniques de reproduction en général dans un processus traditionnel. Concernant les photographies de Claude Lévi-Strauss, Emmanuel Garrigues dit « la photo était pour lui un aide-mémoire qui lui permettait de faire « remonter » les souvenirs » [Garrigues, 2008, 8]. L'astuce mnémotechnique s'effectue ici grâce à la technique photographique. Néanmoins, le risque de figer les images à un instant donné reste fort. L'autre risque est de faire de la mémoire toute puissante, elle-même un instrument d'oubli. Parce que nous cherchons à trop nous souvenir, des détails se perdront inévitablement. Emmanuel Garrigues souligne alors les défauts que Lévi-Strauss attribuait à la photographie : « Il ne cesse de dire sa méfiance, à cause de la dimension autobiographique du procédé et de sa part d'imaginaire et de subjectivité. Il regrette de ne pas savoir ce qui se passe avant et après la prise de vue » [Garrigues, 2008, 8].

Claude Lévi-Strauss reproche à la photographie de ne pas comprendre assez bien le temps présent car l'avant et l'après chronologique subsistent. Cependant, le désir de ressentir le vivant crée chez lui une ambivalence: « il était en fait plus olfactif que visuel, regrettait que l'image ne puisse rendre compte des sensations », la technique « manque de ce que l'objectif est foncièrement impuissant à capter ». De la même manière, le travail de la matière sonore ne peut être restitué avec toutes ses sensations tactiles, surtout lorsque nous ne sommes pas nous-mêmes musicien. Finalement, Lévi-Strauss « a aussi arrêté de réaliser des films d'ethnologue, estimant que la caméra l'empêchait de voir, mais cette méfiance est logique parce qu'il se méfiait de l'écrit » [Garrigues, 2008, 8]. Rappelons que Lévi-Strauss avait, avant de devenir ethnologue, une formation philosophique. Il considérait le mythe antérieur à l'apparition de la musique car il refusait à celle-ci son pouvoir de jaillissement et sa prétention à être un possible fragment de la parole sacrée.

L'écrit est tout autant une technique de production que de reproduction. Dans la photographie comme dans l'écrit, celui qui voit ou qui parle est absent. La trace écrite permet de reproduire sa présence bien que l'auteur de ces lignes ne soit plus physiquement là. Dans l'avant propos *De la raison graphique*, Jacques Goody, Jean Bazin et Alban Bensa parlent de cet attachement à l'écrit dans le travail ethnologique,



tout en mettant en garde envers la séduction qu'il exerce. En chosifiant une action, l'écrivain extrait un élément de son environnement social. Il existe cependant une sorte de système, et pas seulement dans la tête de l'ethnologue à travers ses écrits, mais ce système ne se réifie pas la plupart du temps chez les populations observées. Elles ne le différenciaient pas d'un ensemble de significations comme on le ferait à propos d'un objet d'étude, observable de l'extérieur.

D'autre part, face à ensemble des données transcrites dont il dispose, l'ethnologue a tendance à faire comme si elles étaient assimilables au nombre fini de manuscrits d'un écrivain unique ; sous l'effet de cette illusion d'exhaustivité, la culture cesse d'être un ensemble de processus de création et de reformulations permanentes et devient un corpus achevé et immuable (...). Par les conditions même de l'analyse, on en vient à supposer qu'il y aurait derrière les phénomènes observés des véritables systèmes (symboliques, politiques, généalogiques). [Goody, Bazin, Bensa, 1983, 14-15].

L'attachement à une mémoire permanente, dont le numérique représente la forme la plus poussée, est dû à l'accumulation d'informations vieillissantes qui finissent par faire oublier la perpétuation de la vie et non de son succédané. La mémoire semble générer l'inquiétude de perdre ce qui, inévitablement, s'amenuise en chemin. En s'en remettant à l'hypermnésie numérique, elle génère paradoxalement un oubli qui n'est pas de même nature que celui de la tradition. Au contraire, celle-ci, en commençant par oublier, et non par se souvenir, tente de faire ressurgir la mémoire dans l'instant présent<sup>4</sup>. Le temps cyclique n'a ni commencement, ni fin. C'est la perte de l'écrit original qui induit une reconduction et une re-traduction puis une re-transmission de génération en génération. La tradition est aussi une mémoire, ou pour être plus juste, un *oubli mémoriel*, car elle s'intéresse au moment précis de la renaissance.

La tradition se concentre davantage au déclenchement de l'histoire, *le moment*, et, de fait, dégage une conception différente du temps. Il s'agit d'un temps qui ne dure pas, relevant plutôt d'une conception spatiale du temps, car les époques sont contenues les unes dans les autres : « un tel présent n'est présent de rien à rien, il est l'instant intensif et transversal ou vertical par rapport à la dimension de linéarité de l'articulation des moments du temps, passé/présent/avenir » [Charles, 1978, 267]<sup>5</sup>. Par l'enregistrement sonore, il est possible de redonner vie à des musiques passées, celles-ci redeviennent présentes à chaque nouvelle audition et dans chaque nouveau contexte. Bien qu'il y ait une déperdition par rapport à l'original, le moment auquel

4 Un passage du musicologue Daniel Charles porte justement sur les musiques répétitives que nous pouvons rapprocher de certaines pratiques électroniques : « Leur fonctionnalité, elles le tenaient de la fonction même de cet instant-ci, d'être présent, comme au carrefour des relations (...). Mais déjà la présence se dérobaît : on ne stationne pas au carrefour, on ne s'ancre pas dans l'instant. [264]. (...). C'est l'oubli qui s'agite et s'active dans cet instant même ». [Charles, 1978, 267].

5 Le poète Thomas Stearns Eliot résume en une strophe la complexité cyclique de cette temporalité [Noubel, 2000, 32] :

« Le temps présent et le temps passé  
sont tous deux présents peut-être dans le temps futur  
Et le temps futur contenu dans le temps passé ».

nous n'avons pas assisté en personne, le disque, dans la tradition du jazz, tend à restituer l'énergie de cet instant. Le véritable médium est alors l'outil de reproduction et de diffusion sonore, le phonographe ou le magnétophone. Ce sont, en quelque sorte, des canaux de transmission qui « court-circuite » le temps, entre passé, présent et avenir. Il s'agit là d'une description du modèle polychronique de Philippe Michel, plus difficile à retrouver dans le cas des musiques étudiées.

## 3.2. Réseaux de lieux à Montréal

### 3.2.1. Les pôles universitaires

Pour dresser une carte des lieux rencontrés durant l'enquête, nous allons, dans un premier temps, parler des lieux institutionnels puis, dans un deuxième temps, des lieux moins institutionnels. Les universités se sont révélées être des espaces de rencontres et d'échanges entre musiciens. La plupart des artistes ont un lien étroit avec l'académie bien que l'essentiel de leur activité musicale se situe dans la sphère privée. La SAT (Société des Arts technologiques) est l'une des principales institutions de la ville en arts médiatiques. Nous n'en parlerons pas car aucun des musiciens n'a expressément évoqué ce lieu lors des entretiens. Cependant, ils reconnaissent tous l'importance de la SAT comme vitrine dans le domaine numérique pour la ville de Montréal. En revanche, l'UdeM est fréquemment cité par la plupart des musiciens comme un lieu de passage. Il est donc légitime de commencer par cette première institution. Parmi les six participants, nous comptons ensuite trois institutions universitaires. Certains musiciens peuvent être actifs dans plusieurs d'entre elles, ou en être sorti depuis peu : UquaM (St-Onge), UdeM (Bernier, Legast, Martin), université d'Huddersfield en Angleterre (Thibault, Bernier). Nicolas Bernier est un intermédiaire important parmi les musiciens enquêtés, car il enseigne à l'UdeM depuis janvier 2014. Son cours, l'atelier de création numérique, voit passer un certain nombre d'étudiants, à raison d'une vingtaine par semestre, susceptibles de devenir musiciens à leur tour.

Le parcours de Nicolas Bernier réunit la recherche en autodidacte et à l'université. Bernier a choisi de venir étudier à l'UdeM en électroacoustique parce qu'il souhaitait acquérir de meilleures bases théoriques en musique. De fait, son parcours académique lui a permis de répondre à certaines questions relatives à la fabrication des sons électroniques. Sa démarche était motivée par une soif d'apprendre qu'il n'aurait probablement pas pu étancher ailleurs que dans un cadre académique. L'ACREQ joua également un rôle important dans sa formation grâce aux concerts proposés par l'association. Par la suite, Bernier a effectué un doctorat en composition à Huddersfield sous la direction de Pierre-Alexandre Tremblay, un ancien membre du groupe montréalais Iks. L'université de Huddersfield, haut lieu pour la recherche en création numérique en Europe, fait partie du réseau des institutions fréquentées par les musiciens montréalais.

Dominic Thibault a été élève en classe d'électroacoustique à l'UdeM et a également effectué un doctorat à Huddersfield avec le même directeur de recherche. Thibault et Bernier se connaissent de Montréal même s'ils n'ont pas de projet en commun. Dans ce cas, leur relation interpersonnelle ne concerne pas tant la musique que l'attachement à une même structure institutionnelle. Pour Thibault, Montréal reste essentiellement un lieu incontournable dans le domaine des musiques de recherche. Il serait plus juste de dire que Montréal est une plateforme d'échange, tout comme Huddersfield, où se mêlent musique savante et expérimentale. Alexandre St-Onge, quant à lui, est affilié à l'Uqam par l'intermédiaire de son grade de docteur en pratiques des arts. En revanche, le duo Roche Ovale a peu de lien avec l'institution après avoir fréquenté longuement l'UdeM et Le Cégep de Saint-Laurent. Hélène Prévost a anciennement fréquenté l'UdeM mais cela intervient peu dans sa démarche artistique actuelle.

Il n'existe pas de lieu institutionnel unique fréquenté par tous les musiciens. Pour cette raison, il s'agit bien de pôles et non de centres. En réalité, les institutions font office de « refuges » pour les musiciens qui ne peuvent vivre intégralement de leur musique. En dehors de la sphère privée, les institutions sont donc les lieux les plus fréquentés. Elles permettent aux musiciens de rencontrer physiquement d'autres acteurs du milieu et de sortir de la pratique individuelle. La séparation entre les musiques de recherche et expérimentale est poreuse. Les universités nord-américaines autorisent une telle porosité sachant que les musiciens actuels ont également des formations hors académie, voire extra-musicales. Toutes les personnes ont plusieurs lieux d'attaches et sont probablement plus habituées que leurs aînés à passer d'un univers à un autre. Nous verrons que les salles de spectacle ont un rôle moins important dans la construction des relations interpersonnelles.

### 3.2.2. *Les collectifs et les étiquettes de disques*

Les collectifs sont des structures semi-institutionnelles qui permettent aux artistes de se réunir hors des milieux académiques. Les personnes sont à l'initiative des différents collectifs, ce sont elles qui les maintiennent en vie. Il ne sera pas question ici de collectifs à vocation strictement musicale. Par exemple, il n'y a pas de collectifs qui se consacrent exclusivement aux musiques improvisées électroniques. Chaque personne qui participe à un collectif vient avec ses propres projets, quel que soit la discipline concernée. Les collectifs cherchent à susciter une émulation entre arts et à offrir des possibilités matérielles aux artistes, mais ils peuvent également servir d'espace pour des projets individuels n'entretenant pas de liens spécifiques avec les autres activités du lieu. Dans bien des cas, les collectifs permettent davantage une cohabitation entre artistes qu'une véritable collaboration transartistique. Nous ne souhaitons pas tracer un réseau des divers collectifs car chacun à sa propre politique et son propre mode de fonctionnement. De plus, la question des collectifs excède la seule question musicale car

il s'agit d'organismes complexes jouant éventuellement un rôle dans la vie des quartiers.

Une fois de plus, nous commençons par Nicolas Bernier car il est un membre actif au sein de plusieurs collectifs de la ville. Il a fondé Ekumen et fait partie du conseil administratif de Perte de signal qui réunit des artistes variés (musiciens, vidéastes, hackers, etc.). L'enquête porte sur les personnes qui fréquentent ces collectifs. Ils sont, comme les universités, des lieux de passage ou de séjour temporaire pour les artistes. Bernier précise néanmoins que les personnes qui fréquentent un collectif et les activités qui s'y déroulent, influencent la direction artistique générale du lieu. Deux personnes qui ne se connaissaient pas mais qui fréquentent le même lieu, peuvent collaborer à la recherche d'une esthétique commune. Il s'agit bien d'une logique en réseau et non de liens communautaires. Le collectif comme espace de travail est une figure intéressante : il permet à quelqu'un de travailler seul ou de collaborer avec autrui s'il le souhaite.

Produire ses propres disques et ceux des autres est une constante dans le domaine des musiques expérimentales car il est difficile de diffuser sa musique en dehors des circuits amateurs et professionnels. Par exemple, l'étiquette de disques Ambiances magnétiques, née en 1983, est implantée depuis longtemps dans le paysage musical montréalais. Ekumen, plus récemment, est à la fois producteur, diffuseur, collectif, étiquette de disque. Le deuxième type de collectifs rencontré durant l'enquête concerne les grands ensembles comme HodeKestra ou SuperMusique. Il s'agit de formations plus strictement musicales dans lesquelles les musiciens peuvent se rencontrer en faisant de la musique. L'instrumentarium de ces deux formations est hétérogène et ne concerne pas uniquement l'électronique contrairement aux étiquettes de disques spécialisées dans la musique électroacoustique comme Ambiances magnétiques ou DAME.

Un organisme occupe une place particulière parmi les différents collectifs, le Vivier, qui naquit en 2007. Le nom de l'organisme vient du compositeur Claude Vivier. Le Vivier est une réunion de 22 ensembles et organismes qui œuvrent dans le domaine de la musique à Montréal, tout styles confondus, dont des collectifs comme Ekumen<sup>6</sup>. Nous n'avons pas rencontré personnellement la plupart de ces structures. Une fois de plus, les musiciens apprennent à passer d'un collectif à l'autre suivant leur cheminement respectif. Ils ne se situent pas dans une seule et unique structure mais gravitent autour ou participent à plusieurs d'entre elles.

<sup>6</sup> Les acteurs participants au Vivier sont les suivants : L'Arsenal à musique, Bradyworks, Centre de musique canadienne au Québec (CMC), Circuit - Revue de musiques contemporaines, Chants Libres - Compagnie lyrique de création, Codes d'accès, Constantinople, DAME / Ambiances Magnétiques, DIFFUSION i MÉDIA / empreintes DIGITALEs, Ekumen, Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), Espaces sonores illimités (ESI), In Extension, Innovations en concert (IEC), Productions SuperMusique (PSM), Productions Totem contemporain (PTC), Quasar - Quatuor de saxophones, Quatuor Bozzini, Quatuor Molinari, Réseaux des arts médiatiques, Sixtrum - ensemble à percussion, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Société des Arts Libres et Actuels (SALA), Transmission.

### 3.2.3. *Black Sheep, contre exemple de l'enquête*

Nous souhaitons citer un contre exemple à l'enquête avec la description du collectif Black Sheep sous-titré *electro-jam*, appartenant à Pinkcloud, un organisme fondé en 2007. Pinkcloud est spécialisé dans l'organisation d'évènements culturels et artistiques, l'accompagnement des artistes et la création de projets. Avec Black Sheep, nous espérons faire ressortir plus distinctement la particularité du corpus. Ce n'est pas en tant que collectif qu'il diffère des autres, c'est sur le plan musical que nous situons cette différence par rapport à l'ensemble des pratiques étudiées. Pourtant, Black Sheep est un groupe de jeunes musiciens qui improvisent eux aussi, exclusivement avec des outils électroniques. Au cours de l'année 2014, ils se réunissaient chaque mardi dans une arrière salle de restaurant dans le quartier anglophone de la ville. Cependant, il ne s'agit pas tant de musique expérimentale mais d'expérimentations entre musiciens amateurs. Il y a une recherche de convivialité dans le jeu musical, non une volonté de susciter une émulation entre partenaires. Le *beat* entretient la « conversation » musicale. La socialisation à travers la musique est alors plus forte que la proposition musicale.

La différence ne se situe pas seulement à propos de la musique, mais sur les outils eux-mêmes. Les outils en question sont proches des interfaces déjà programmées (fig. 9). Philippe Blanchette, initiateur de Black Sheep, cherche à promouvoir un certain type d'interface durant les improvisations collectives électroniques<sup>7</sup>. Blanchette est un compositeur montréalais âgé de 24 ans. Parallèlement à son travail en création musicale, il s'intéresse à la programmation informatique. Concernant les outils électroniques, Blanchette pose la même problématique que les autres mais il n'y répond pas de la même manière. En effet, pour exploiter au maximum les potentialités offertes par les logiciels audionumériques lors d'une performance scénique, quelle interface est-elle la plus adaptée ? Nous l'avons vu, les logiciels informatiques sont la plupart du temps tributaires des interfaces utilisées, soit la souris et le clavier d'ordinateur. Or, ceux-ci ne permettent pas une rapidité d'exécution satisfaisante en situation de performance. Blanchette propose sa solution : l'apparition sur le marché des tablettes tactiles permet une utilisation plus immédiate à condition que le musicien programme et configure lui-même une interface adaptée à sa pratique. Nous parlons donc d'une interface programmée par Blanchette lui-même.

La configuration de l'interface favorise l'improvisation musicale par un contrôle en temps réel des contenus mélodique, harmonique, rythmique et dynamique grâce à une plus grande accessibilité des paramètres de contrôle, indépendants les uns des autres. La programmation privilégie l'harmonie et la mélodie et ne permet pas d'autres modes que ceux de la musique tonale, majeure et mineure. L'interface autorise également une écriture polyphonique à quatre voix et un séquenceur à notes permet de

<sup>7</sup> Philippe Blanchette donna une conférence intitulée « Interfaces modulaires pour outils IOS/Android », le 8 février 2014 dans le cadre d'une série de conférences nommées « Objet sonore » au Centre Phi situé au 407 rue Saint-Pierre, Montréal. Texte de présentation en annexe.

voir quelle hauteur est jouée en temps réel. D'une part, les modules de contrôle ont été assemblés pour diriger simultanément les paramètres mélodiques et rythmiques. D'autre part, les nuances sont obtenues par la manipulation du séquenceur donnant ainsi une dimension dynamique à la musique. Il est également possible de contrôler des instruments extérieurs. Cependant, il n'y a pas d'axe temporel représenté et seul le jeu tonal est autorisé. Cette interface est néanmoins plus flexible et moins prédéterminée que le *Tenori-on*, par exemple, créée par Toshio Iwaï et Yu Nishiburi en 2005<sup>8</sup>.

Fig. 9 : Contre exemple d'un instrument numérique (2011). Aucun des musiciens de l'enquête ne se situe dans le paradigme des nouvelles interfaces  
[Source : Réseau tactile de production musicale. [www.lesabattoirs.fr](http://www.lesabattoirs.fr)].

---

8  Voir un extrait de Black Sheep [dossier Trace, extrait n°1].

### 3.2.4. Salles de concerts

Tous les musiciens enquêtés confirment le fait qu'il n'existe pas de salle de concert spécifiquement dédiée à l'improvisation en musique électronique. Il n'y a pas non plus de réseau de salles spécialisées dans ce domaine. Les musiciens doivent trouver des engagements dans des salles capables d'accueillir épisodiquement ce type de création. Nous allons constater que la situation a changé depuis les cinq dernières années. Il règne aujourd'hui une absence de direction claire. Pour étayer cette assertion, nous nous sommes référés à un article journalistique récent traitant spécifiquement de la situation actuelle à Montréal dans le domaine musical et de pratiques dites « indépendantes ». L'article intitulé « Vie et mort d'un certain Montréal » est rédigé par Olivier Lalande<sup>9</sup>. L'auteur porte un regard critique et inquiet sur la situation actuelle en commençant par ces mots : « comment en sommes-nous arrivés là ? » [Lalande, 2014, 116]. Il n'existe pas encore d'étude scientifique reconnue pour confirmer ce fait. Nous verrons que les dires des musiciens corroborent en grande partie les propos tenus par Lalande.

Le fait de se référer à un article journalistique se justifie dans la mesure où les journalistes commentent la scène en temps réel. Certes, il n'y pas le même recul que dans un travail de recherche, mais les informations sur l'état actuel de la scène peuvent s'avérer précieuses. Dans l'article, Olivier Lalande parle essentiellement de la scène rock. Il y a cependant des liens importants avec les musiques étudiées dans lesquelles une certaine filiation avec le rock a pu être détectée. Nicolas Bernier fut le témoin d'une époque effervescente à Montréal. Venant du post-rock, il se trouvait en 2003 au centre de la scène montréalaise : « Or, cette année là, conséquence directe de l'arrivée de nouveaux joueurs dans les salles de concert, un plus grand nombre de ces sons s'est trouvé à venir du même endroit : Montréal » [Lalande, 2014, 116]. Au même moment, les arts médiatiques et numériques commencèrent à se développer de manière significative au Québec. En effet, en plus des espaces non institutionnels, Montréal acquit une renommée internationale grâce au festival Mutek, à partir de 2005, et à la SAT, fondée en 1996.

Au-delà d'un phénomène international suscité par le développement de l'informatique musicale et la prédominance des sons sur les textes, il existait dans la deuxième ville du Canada un terreau favorable à cet impressionnant bourgeonnement de clubs, de DJ, de veejays (video-jockey, programmeur vidéo), de disquaires, de festivals, mais aussi de galeries, de lieux multimédias, qui font de Montréal l'équivalent d'un petit Berlin. [«Le Monde» du 2 janvier 2002 cité par le rapport gouvernemental, 2007, 21].

<sup>9</sup> L'article est édité dans *Nouveau projet*, une revue québécoise récente (premier numéro, le 1er mars 2012). *Nouveau projet* a pour principale vocation de parler de la vie politique et artistique au Québec et de contribuer « à l'effervescence de la société québécoise et de la culture francophone en Amérique du Nord » [*Nouveau projet*, n°5, 2014, 5].

Nous répétons que La Casa del Popolo fut une salle incontournable dans l'histoire musicale de la ville à partir de septembre 2000. Trois des musiciens de l'enquête confirment ce fait (Nicolas Bernier, Alexandre St-Onge, Dominic Thibault). Le groupe Godspeed You! Black Emperor était à l'initiative de la structure. A cette époque, il était possible d'affirmer qu'il existait bel et bien un lieu unique pour toutes les pratiques expérimentales en musique. La Casa del Popolo s'est spécialisée dans une multitude de genres que l'on peut nommer « musique actuelle » à l'orée du XXI<sup>ème</sup> siècle. Le lieu existe encore et demeure important pour des raisons historiques. La programmation du lieu résume remarquablement le mélange de genres musicaux. Les trois musiciens sont également d'accord pour dire que la Sala Rosa, en face de la Casa del Popolo sur le boulevard Saint-Laurent, est également un lieu important où il est encore possible d'entendre les musiques improvisées.

Avant l'année 2011, Montréal comptait encore un grand nombre de *lofts* où les musiciens expérimentaux pouvaient se produire et rencontrer un public spécialisé. Actuellement, les *lofts* sont en moins grand nombre. Les plus importants étaient, La Brique, L'envers et Il Motore. Ces lieux ont fini par fermer les uns à la suite des autres à partir de 2011. Les spécialistes eux-mêmes ne savent plus ce qui se passe réellement et où cela a lieu. Cette fermeture semble coïncider avec le retour des techniques analogiques alors qu'au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, la scène était, comme le précise Bernier, beaucoup plus orientée vers le numérique.

Selon Philip Karneff<sup>10</sup>, l'acharnement des autorités contre les concerts des *lofts* a fait mal. « Il y avait un peu plus de liberté il y a cinq ans. Moins de descentes », dit-il. Evan Dubinsky<sup>11</sup> rappelle que pour bien des anglophones, Montréal n'est qu'une ville de transition [Karneff cité par Lalande, *id.*, 120].

Les artistes francophones et anglophones ne semblent pas considérer la ville de la même manière. Montréal est effectivement un lieu de passage et de rencontre. Cependant, les artistes québécois pensent davantage l'agglomération comme un centre culturel au Québec. En revanche, à l'intérieur de la ville même, il n'y a pas de lieu où pourrait indubitablement se retrouver tous les artistes de la scène dans un quartier en particulier. L'éclatement des lieux et des techniques employées ne permet plus de désigner un centre de gravité et, du même coup, une marginalité. Tous les musiciens s'entendent néanmoins sur quelques lieux de concerts susceptibles d'accueillir les musiques expérimentales : Le Cagibi, Casa Obscura, Café Résonance, Sala Rosa, Usine C. Dresser l'emplacement des lieux sur une carte de la ville permet de saisir la distance qui les sépare entre eux : institutions, salle des concerts, studio personnel des musiciens (fig. 3).

Nicolas Bernier énonce un avertissement. Il faut se garder de voir dans Montréal un mélange sans heurts. Malgré le mélange des genres, des clivages importants

<sup>10</sup> Philip Karneef est un musicien de la scène Indie Rock, habitué des *lofts*.

<sup>11</sup> Evan Dubinsky a joué dans le groupe *Bad Flirt*. Il est promoteur de la compagnie *Blue skies Turn Black*.



subsistent. L'un des plus marquants est la séparation entre les mondes anglophone et francophone. Il y a une relative indifférence et peu de contacts entre les deux. Il faut donc souligner que le principe d'inclusion ne fonctionne pas avec tous les aspects que peut contenir la scène musicale. Est-ce que la modularité des techniques est liée à la redéfinition de la scène ? Si le terrain où l'on enquête se doit d'être représentatif de la création étudiée alors la scène semble s'être déplacée dans le lieu privé, celui de l'atelier. Internet n'est pas le seul élément à mettre en cause. Il règne actuellement un flou contextuel.

Les salles de concerts, les lieux de diffusion et les institutions ne permettent pas de dresser un portrait suffisamment complet de la ville et de ses musiciens. La pratique privée est bien la première chose à observée. Il faut d'ores et déjà faire le deuil de la performance sur scène dans une salle de concert comme ce fut le cas pour le jazz lorsque le club faisait office de laboratoire de musique. La création actuelle ne fonctionne plus de la même manière et ne dispose plus des mêmes lieux d'élaboration. Si émerge il y a, nous assistons à celle d'un art individué qui ne se confronte pas directement avec ses pairs et qui s'épanouit davantage. Nous donnons les noms des principales salles de concerts à Montréal reportés sur le plan (fig. 10) :

- |                        |                           |
|------------------------|---------------------------|
| 1. Casa Del Popolo     | 7. Saint-Ciboire          |
| 2. Sala Rosa           | 8. Lion d'Or              |
| 3. Café Résonance      | 9. Upstairs               |
| 4. Laplante            | 10. Usine C               |
| 5. Le Cagibi           | 11. Eastern Block         |
| 6. Cabaret de Mile-End | 12. Il motore/Black Sheep |

### 3.3 Réseau interpersonnel

Dans cette partie, il ne s'agira pas d'une mise au point théorique sur la notion de « réseau », nous nous attacherons plutôt à décrire la singularité du réseau rencontré. Le contexte de l'enquête est la ville de Montréal et la présentation séparée des cinq acteurs retenus a déjà eu lieu. Ces personnes forment le noyau du réseau (schéma n°1). Nous tâcherons alors de rendre au mieux l'imbrication existante entre les acteurs, leur musique et la ville dans laquelle ils vivent et travaillent. Dans un réseau, chacun, en plus d'être acteur, est susceptible d'être un informateur. Suivant le nombre de liens que la personne entretient avec ses pairs, celle-ci peut devenir une source d'informations variablement utile pour continuer l'enquête. De cette manière, l'enquêteur peut aller de personne en personne comme l'on va de point en point. Ainsi, est-il possible de mieux mesurer la reconnaissance que les acteurs du réseau ont entre eux lorsqu'une même personne est plusieurs fois citée par d'autres. Par exemple, Alexandre Burton est une personnalité montréalaise qui fait le lien parmi trois personnes rencontrées. Hélène Prévost est la première à en avoir parlé, puis Dominic Thibault et Alexandre St-Onge.



Fig. 10 : plan de Montréal avec les noms de lieux et de personnes.

En l'absence d'idiome définissable, les pratiques musicales étudiées ne peuvent se transmettre dans le temps d'une personne à l'autre au sein d'un groupe déjà constitué. L'expérimentation est le seul paradigme formellement identifiable. L'espace de l'atelier est à la fois physique, par la manipulation des outils, et intellectuel, par le retour opéré par les musiciens sur leur pratique. L'expérimentation comprend les principes de l'essai et de l'erreur. Ceux-ci ne sont pas considérés comme des défauts par les musiciens, car ils sont inhérents à ce type de pratique. Nous nous situons alors à la frontière entre une improvisation exploratoire et une improvisation performative par le maintien, tout au long du processus, du principe d'expérimentation. Les musiciens ne recherchent pas un public en particulier, cette dimension intervient très peu dans leur travail. Leur démarche s'apparente plutôt à une démarche de recherche pure, sans but économique particulier, ni même la volonté de transmettre. Il s'agit plutôt d'une recherche en cours tel un apprentissage jamais terminé.

L'enquête de terrain s'est ingéniée à entrer dans le monde « intérieur » de chaque musicien en nous rendant personnellement dans leur atelier de fabrication. Tous les musiciens vivent à Montréal ou dans la proche banlieue, tel Dominic Thibault à Verdun. Il y a une corrélation entre, d'une part, l'univers personnel des artistes, et d'autre part, la ville de Montréal. Puisqu'il n'existe pas de réelle transmission entre pairs, la ville elle-même devient le véritable point commun entre tous les musiciens. Montréal dessine un lien de similarité entre les œuvres des artistes, pourtant très différentes les unes des autres. La taille, la démographie et la situation géographique de la ville, à la proche frontière des États-Unis, incite les habitants d'autres régions du Canada à venir s'installer à Montréal, pour un temps ou pour la ville entière. L'effet « boule de neige », équivalent à un phénomène récursif, que provoque la ville peut être décrit de la façon suivante : le fait que beaucoup de personnes viennent vivre à Montréal, pour entamer une carrière, attire encore plus de monde.

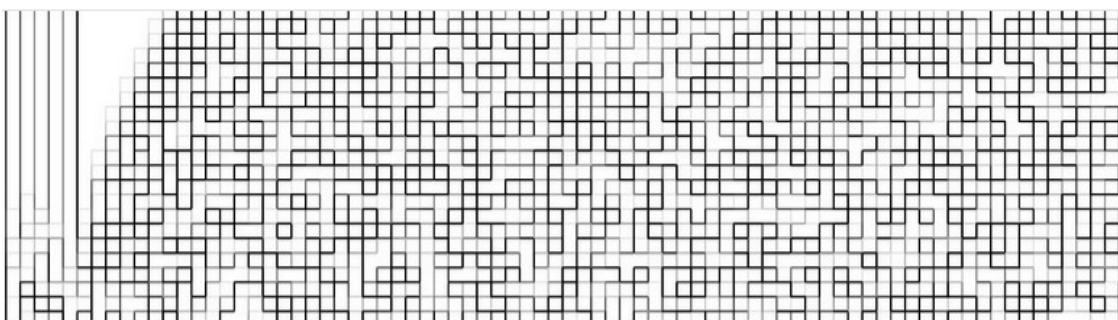


Fig. 4 : graphisme du site de Dominic Thibault  
[Source : site personnel de Thibault].

Nous avons déjà parlé d'Hélène Prévost à travers l'association entre le son, l'image et le court texte poétique laissé dans la pochette du disque. Voyons maintenant les autres musiciens. Depuis son adolescence, Nicolas Bernier a nourri une *passion* pour les sons, en particulier pour ceux qu'il ne connaît pas encore. En réalité, cette démarche est propre à tous les musiciens. Lorsqu'il nomme un morceau ou un disque,

St-Onge cherche également à inventer un vocabulaire personnel avec des mots aux sonorités étranges. Dominic Thibault a également un univers personnel dont la métaphore graphique rappelle les sinuosités d'un labyrinthe (fig. 4). Bien qu'ils aient peu de lien avec le reste de la scène montréalaise, les deux membres de Roche Ovale synthétise l'ensemble des approches.

La musique de Roche Ovale est résolument improvisée et expérimentale lorsqu'elle n'est pas acousmatique avec les Audiotopies, des pièces musicales qui épousent la spécificité du mobilier urbain montréalais (fig. 5). Avec la pièce *Reso Electro*, nous entrons plus en profondeur dans les entrailles de la ville. Or, c'est précisément l'esthétique du réseau et l'analogie avec les circuits imprimés de la machine qui caractérisent les œuvres des artistes enquêtés. La principale activité de ce type de recherche, et de *chiner* les objets et les sons autour de soit, dans sa ville ou dans son environnement proche. Dans la vidéo de Derek Holzer, une connaissance allemande de Dominic Thibault, le musicien constructeur de *circuit bending* va glaner des objets aux marché aux puces<sup>12</sup>. Puis il rentre chez lui pour chercher un son à l'intérieur de la machine. Le musicien découvre les sons par sérendipité<sup>13</sup>, c'est-à-dire par hasard. « Trouvaille » est un terme adéquat pour décrire ce type de musique. L'empirisme ne se transmet pas autrement que par le fait de toucher, et dans certains cas, en ouvrant les objets pour manipuler les circuits à l'intérieur.

Le numérique présente un défaut majeur : les circuits sont trop miniaturisés pour que l'on puisse les toucher et les transformer. Tous les musiciens utilisent le numérique, mais avec une approche critique. L'étendue des possibilités du numérique engendre un vide dans lequel le musicien peut ne jamais dépasser le stade du brouillon sans jamais atteindre celui de la trouvaille. Son geste musicien peut également s'affaiblir. Ne parler que des capacités des ordinateurs et non de ses contraintes est probablement un discours consensuel. Le risque est grand de tomber dans le raies de la machine : faire ce qu'elle veut et non pas ce que le musicien veut faire d'elle. Il est donc plus difficile d'avoir un univers personnel avec le numérique qu'avec les outils analogiques ou acoustiques : « Quand t'en as trop, tu finis par te perdre », concède David Martin le 18 février 2014, comme à l'intérieur d'un labyrinthe sans limite aucune. L'intérêt du numérique réside dans le fait que la machine peut faire quelque chose que l'homme ne peut pas faire. Tel est le lien que nous établissons entre la personne humaine et les outils numériques.

Tous les musiciens de l'enquête appartiennent à un art musical électronique expérimental. La pulsation, quand elle a lieu, marque plutôt le délitement et non une tenue rythmique. Le nœud de la problématique repose sur la capacité des musiciens à faire *chanter* ou *cracher* la machine, de l'amener hors de son déterminisme et de sa logique en lui substituant une pensée par associations d'idées, iconographie comprise. Dans ce cas, la machine devenir vivante et imprévisible pour qu'il soit possible d'improviser avec. Une des caractéristiques de l'électronique est de se demander : « qui

12 *Groove TV Circuit Bending & Beyond*, réalisé par Maren Sestro en 2012. Voir également page 284.

13 Terme dérivé de l'anglais *serendipity*, magasin où l'on trouve de tout, tel un bazar.

Fig. 5 : réseau souterrain de Montréal, espace de jeu pour une pièce des Audiotopies  
[Source : Observatoire de la ville intérieure, 2007]

fait quoi et à quel moment ? », tant la masse sonore dépasse le seul geste humain. Pour cette raison, il est audacieux de faire de l'électronique à plusieurs. Pour les musiciens de Roche Ovale, la pièce de Iannis Xenakis, entendue lors de l'expérience d'écoute ressemble, est un exemple frappant, « une espèce de geste incompréhensible, pas humain », disent-ils [18 février 2014]. Parce que l'appareil technique est détourné de sa fonction première, il revêt une musicalité étrange sans référence claire, un mélange de souffle et de circuits. Le son ne renvoie pas à quelque chose de joli mais plutôt à une angoisse. L'algorithme accouche alors d'une musique de chaos.

Faire ce que l'homme ne peut pas faire seul, puis s'assurer de capturer la trouvaille car celle-ci peut disparaître à tout jamais. Tout se fait à l'aide de l'enregistrement. En revanche, l'homme peut apporter un souffle ou une forme d'angoisse que la machine serait incapable d'éprouver. Les deux réunis engendrent l'étrangeté évoquée. Le sentiment d'angoisse comprend le fait de ne pas pouvoir tout contrôler, de perdre quelque chose en chemin ou de se retrouver seule face à une immensité. Si il n'y a plus de corps reconnaissable ni aucune image visible proche de la musique entendue, où en sommes-nous ? Les musiciens recherchent justement cette perte de contrôle, ils ne se contentent pas de l'outil lui-même. Ils ont à la fois une approche intuitive et expérimentale du matériau pour générer une représentation, à la manière d'une écriture automatique musicale qui serait l'improvisation. En 1971, dans *la nuit de la poésie*, un film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, le poète automatiste Claude Gauvreau inventa lui aussi une langue qui est une dérision de la langue comme technique de langage. De fait, elle ne veut plus rien dire.

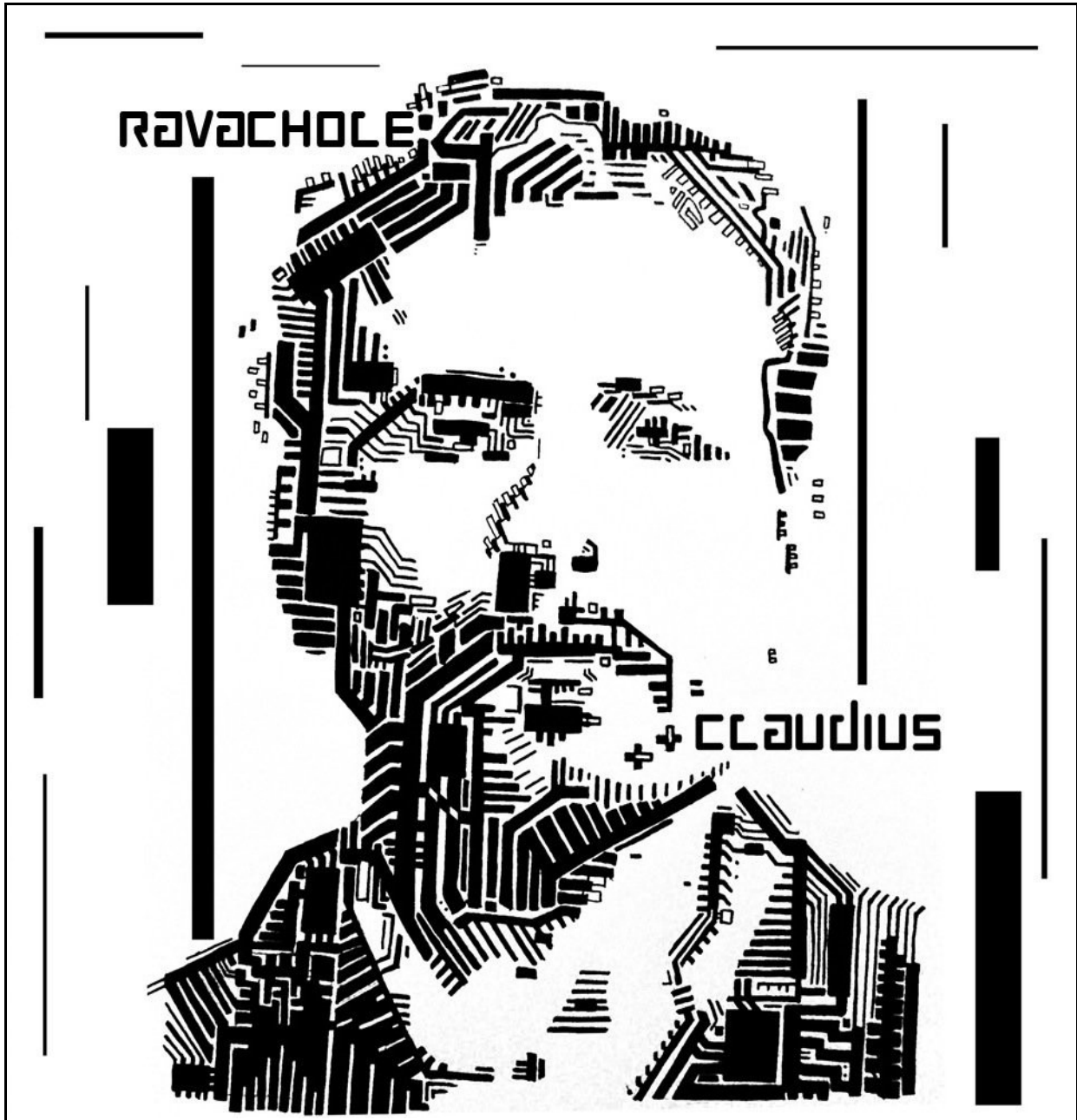


Fig. 6 : pochette de l'unique disque du groupe Ravachole, *Claudius* (2013).



# Conclusions

La thèse repose principalement sur une ethnographie de la scène montréalaise en improvisation électronique d'inspiration libre. Le but poursuivi était de présenter des pratiques musicales et une scène encore peu explorées des études en musicologie et ethnomusicologie. Le corpus que nous présentons ne représente qu'une partie des données recueillies durant la thèse. L'enquête s'effectua en même temps que nous découvriions ces musiques. Puisqu'il ne préexistait pas à la recherche, le terrain lui-même fut difficile à établir. À cause de leur caractère improvisé, nous ne pouvions également prévoir ce qui allait advenir dans ces musiques. Pour l'heure, il s'agissait donc de défricher un espace musical confidentiel, à la fois récent et difficile d'accès, qui dépasse de loin la seule scène montréalaise. Nous devons cependant trier parmi les nombreuses informations celles qui présentent une homogénéité suffisante afin de procéder à l'enquête ethnographique.

Puisqu'elle se situe à l'intersection de plusieurs disciplines, la thèse demeure en équilibre et peine à trouver sa véritable assise épistémique. Nous souhaitions avant tout rester cohérent avec les musiques étudiées qui empruntent, elles aussi, à différents styles et pratiques artistiques. La thèse est une première étape. Elle se présente comme un « chantier souple » dans lequel il y a matière à creuser. De fait, les analyses ont seulement été amorcées. Cependant, pour qu'une analyse soit pertinente, celle-ci doit avoir une utilité de portée générale et non une simple valeur académique. Notre thèse ne permettait pas de faire une analyse comparative systématique. Pour cela, il aurait fallu partir d'un corpus musical plus élargi avec des musiques proches de celles rencontrées à Montréal. De cette manière, l'étude du geste pourrait être approfondie en reprenant les références de François Delalande ou de Claude Cadoz afin d'établir des conventions et découvrir ainsi les propriétés synthétiques propres à toutes ces musiques, à condition de tenir compte du caractère animée de la pratique. L'art du



*sampling* pourrait également être étudié pour lui-même, non seulement dans ses rapports à la question de l'emprunt ou de la citation, mais surtout à travers l'idée d'un *patchwork* en cours de réalisation. À l'avenir, la recherche pourra trouver une application dans différentes disciplines : sociologie, analyse musicale, acoustique, etc. S'il l'on souhaite mener une étude réellement interdisciplinaire et aborder le sujet sous des angles d'approches variés, la présence de plusieurs spécialistes s'avère nécessaire.

L'enquête a néanmoins permis de confirmer les hypothèses et d'obtenir les résultats suivants : le caractère processuel de toute improvisation et la récursivité de ce processus dans le cas des outils sonores électroniques. Premièrement, nous souhaitons mettre en avant l'inclinaison de toute improvisation à rester « ouverte », afin de démontrer qu'il ne s'agit en aucun cas d'un résultat achevé mais bien d'une pratique dans lequel l'acte prend le pas sur la forme définitive. La difficulté d'analyser l'improvisation vient précisément du fait qu'il n'existe pas de programme car la structure se développe au fur et à mesure que le morceau avance. L'enquête consiste alors à saisir ce moment à l'aide d'une méthode adaptée. L'enjeu était de présenter un modèle général qui tienne compte du caractère changeant de l'improvisation. En effet, les musiciens doivent à chaque fois reformuler les combinaisons sonores suivant les contextes et les personnes rencontrées. Il s'agit de jouer avec les choses présentes et de « bricoler » une relation avec elles. Deuxièmement, l'instrumentation électronique influence bel et bien le processus improvisé. Le procédé d'échantillonnage permet de réaliser une polychronie en un temps réduit car le musicien peut réutiliser des bribes de son discours musical passé dans le jeu présent, la part programmée de l'improvisation qui se *recycle* elle-même.

L'approche physique se confirme de plus en plus dans les pratiques musicales actuelles par la manipulation des sources sonores électroniques au cours du jeu lui-même. La manipulation favorise la pratique de l'improvisation qui puise son inspiration dans les traditions musicales du siècle dernier. Il n'y a donc pas d'esthétique propre à l'époque contemporaine. Même le *noise* ne caractérise pas suffisamment l'ensemble des musiques expérimentales de la période. L'enquête réalisée en 2013-2014 eut lieu parallèlement à la prise en compte de ces pratiques dans le cursus en musique numérique à l'UdeM. En France, celles-ci demeuraient relativement discrètes au moment où nous réalisons l'enquête préalable en 2011-2012. Les implications théoriques et méthodologiques devaient alors prioritairement servir à mieux définir le champ des musiques improvisées et la place qu'occupe l'électronique en son sein. La scène montréalaise représente uniquement un fragment dans l'ensemble des musiques improvisées en électronique.

Les principaux aspects qui ressortent du corpus sont principalement l'hybridité des pratiques, la multi-instrumentation, le bricolage et le recyclage appliqués au domaine technologique. À cela, nous pouvons ajouter les questions relatives à l'empirisme et à l'amatorat artistiques. Si nous n'avons pas cherché à développer davantage sur les différents sujets, c'est que ces notions recouvrent des implications

politiques et économiques pouvant déboucher sur une critique sociale des techniques numériques. Il eut été difficile de soutenir une telle position avant d'établir un échantillon représentatif des musiques improvisées en électroniques. L'improvisation ne concerne pas uniquement le fait de faire de la musique, mais également celui de fabriquer son propre outil de travail. Comme dans le jeu instrumental, le musicien « bricole » son instrumentarium en recyclant des objets divers. Il s'agit de découvrir dans l'élaboration elle-même, des règles qui n'existent pas préalablement. L'individu parvient quelquefois à ne faire plus qu'un avec l'outil et l'objet sonore, tant ceux-ci sont le fruit d'un assemblage hétéroclite des plus personnels.

Dès l'introduction, nous avons précisé que le sujet et le contexte contemporain étaient problématiques en eux-mêmes. Dans une telle situation, il ne peut y avoir que des éléments de réponse, mais rien de définitif. Après avoir expliqué la difficulté d'arriver à circonscrire un terrain, il était nécessaire d'étudier une scène locale qui, pourtant, ne correspond pas à une communauté musicale. Nous avons constaté que la différence entre les notions de « réseau » et de « communauté » n'est pas pertinente pour expliquer ce nouveau type de terrain ethnographique. Ces termes peuvent être utilisés pour décrire toutes sortes d'organisations sociales dans l'histoire humaine et les auteurs ne s'accordent généralement pas sur une définition commune. Pour notre part, nous cherchions à interroger le social contenu à l'intérieur de la pratique musicale et de la machine par les gestes qui les habitent. Or, la sociologie s'attache plutôt à analyser les structures qui entourent l'objet musical, non la musique elle-même. Le problème que nous avons rencontré pour cerner le terrain vient justement du fait qu'il n'existe pas de tradition dans le champ des musiques expérimentales posant la question du renouvellement en art dans les temps à venir. La transmission, la mémoire, l'interaction avec autrui en situation de concert sont alors moins développées dans notre travail. Bien que les musiciens se connaissent entre eux, ils ne forment ni une esthétique, ni une communauté soudée. Les artistes sont souvent seuls et leur pratique demeure relativement cachée. Dans ce cas, quel peut être le point de ralliement ? Et quels sont les marqueurs formels présents à l'intérieur de la musique ?

Pour répondre à ces questions, nous proposons ici deux pistes de réflexion issues de la sociologie et de la biologie. La *théorie de l'acteur-réseau* (TAR) s'avère efficace lorsqu'il s'agit d'étudier une action donnée pour les besoins d'une enquête ethnographique. La TAR fut développée dans les années 1980 par un groupe de sociologues, anthropologues, ingénieurs français et anglais dont Michel Callon, Madeleine Akrich et Bruno Latour. Selon la terminologie de Latour, sont considérés comme *acteurs* ou *actants* humains et non-humains, c'est-à-dire tout ce que l'on récolte au cours du relevé ethnographique, les *choses* prises sur le fait : instruments de musique, objets techniques, lieux, organismes, institutions, etc. Dès qu'il entreprend quelque chose l'actant laisse une trace qui produit des effets sur les autres actants de la chaîne. De ce fait, l'actant ajoute un élément qui vient modifier la structure mouvante du réseau. En retour, le réseau peut amener l'actant à

modifier sa trajectoire. Les choses sont donc considérés du point de vue de leur capacité à agir dans un ensemble non encore constitué, mais à découvrir. Il faut ensuite établir les connexions continues, ou nœuds, en réalisant un sorte de carte du social.

Il serait illusoire de penser qu'une seule personne puisse mener une enquête sur différents réseaux dispersés sur plusieurs continents. La classification phylogénétique utilisée en biologie nous semble la plus adaptée pour synthétiser l'ensemble des données. Nous avons tenté de réaliser une « constellation » avec le schéma des filiations directes et indirectes (page 329), mais cela est insuffisant. La phylogénétique permet de réaliser des « arbres » et de penser les liens de façon buissonnante<sup>1</sup>. Pour cela, le corpus doit être étoffé avec un plus grand nombre d'artistes. À partir des noms propres, il serait possible de concevoir différents arbres et y intégrant des indices variés, sans pour autant quitter l'objet de la pratique musicale improvisée : les aspects spécifiquement sociaux (labels, lieux de diffusions, institutions, etc.), les techniques employées, les filiations esthétiques, etc. Grâce à un arbre du « vivant », nous pouvons obtenir une vision d'ensemble tout mettant en évidence les filiations entre les artistes sans risquer d'essentialiser une pratique. En effet, le fond de notre problématique consiste à savoir comment la machine devient « vivante », du moins métaphoriquement, par les gestes de fabrication et de manipulation.

Au cours de notre enquête, nous avons tenté d'étudier les approches sonores improvisées d'inspiration libre en électronique qui s'élaborent à partir d'une écoute active et d'un rapport physique aux outils. Le point de contact avec les sons s'effectue par l'action conjointe des sens de l'ouïe et du toucher. Les musiques étudiées étant peu explorées, nous avons décidé de partir d'un contexte général pour aller vers le particulier. Dans la thèse présentée ici, il s'agissait seulement d'interroger des axes déjà étudiés par les musicologues en musiques improvisées : le principe audiotactile et le modèle théorique de la polychronie circulaire. Nous avons donc délibérément choisi de présenter d'abord un modèle théorique connu afin de l'appliquer à une scène existante, en prenant soin de ne pas apposer arbitrairement ce modèle à la réalité. Le but était de discuter ce modèle dont le principal intérêt est d'être un mouvement circulaire et de ne spécifier aucune origine (support, sociale, nationale, etc.) L'analyse musicale proprement dite doit permettre de voir à l'intérieur de la musique : la manière dont elle parvient à inventer une structure tout en se développant. Aidée de l'image et du montage audiovisuel, l'analyse peut mettre en évidence les gestes en rapport avec le cadre théorique exposé.

L'audiotactilité est la condition nécessaire permettant d'appréhender un phénomène aussi complexe que les musiques de la période actuelle tout en évitant l'écueil de la représentation en genres musicaux. Comme nous l'avons vu, la réutilisation des sons préexistants est une pratique très fréquente en électronique.

<sup>1</sup> Cette méthode a déjà été employée dans le domaine de l'ethnomusicologie : Bomin, Sylvie, Guillaume Lecointre, et Evelyne Heyer. « The evolution of musical diversity : the key role of vertical transmission ». *PLoS ONE*, 11(3) (2016) : e0151570.doi:10.1371/journal.pone.0151570.

Ainsi, un artiste sonore ne travaille pas uniquement à partir des sons qu'il produit mais surtout à partir de sons ayant déjà fait l'objet d'un enregistrement. Il reproduit donc lui-même les musiques ou les sons qui lui plaisent dans sa propre musique. Cette approche n'est possible que dans une ère de reproductibilité technique généralisée où la rapidité de sélection n'a d'égale que la quantité d'objets sonores à la disposition du musicien.

L'intégration du matériau sonore à un imaginaire propre peut s'apparenter à une « appropriation » personnelle. Comme plusieurs couches sonores et plusieurs courants se superposent, il devient difficile d'en retracer les filiations. Cependant, il existe toujours une part non incluse, celle, par exemple, qui n'intéresse pas suffisamment le musicien pour qu'il puisse la retenir. De cette manière, il a été possible de situer les artistes dans les différents courants des musiques expérimentales, électroniques, improvisées, etc. Puis, en commençant par parler des personnes et de leur pratique, nous avons pu éviter un écueil : celui de faire de l'outil électronique le point de départ de l'enquête. Ainsi, nous avons choisi de ne pas centrer la recherche sur le seul thème de la « technologie ». Cependant, nous développons deux critiques concernant le modèle théorique. Celles-ci composent l'essentiel des conclusions apportées à la thèse.

### **1. Critique du principe audiotactile**

Le principe audiotactile pose la question du médium, c'est-à-dire l'instrument de musique. Dans le cas de l'instrumentation électronique, il est nécessaire de prendre en compte la multiplicité des outils sonores. L'assemblage des outils et des sons entre eux témoignent de la personnalité d'un artiste. Les artistes sonores ne sont donc pas identifiables à un seul instrument. La référence aux outils techniques, comme point de départ unique, doit alors être relativisée. De l'audiotactilité, nous retenons principalement le fait qu'il exprime une relation physique entre le musicien et l'outil qu'il manipule. Ce principe démontre que la lutherie électronique n'est pas moins « incarnée » que les instruments acoustiques. La question du corps est même un souci constant chez les musiciens étudiés. Cependant, il peut y avoir un malentendu concernant les tablettes proprement numériques. Bien que ce nouvel outil se prête particulièrement bien au jeu tactile en touchant l'écran, cela ne veut pas dire qu'il soit plus adapté à un apprentissage audiotactile que n'importe quel autre instrument. La coïncidence des termes entre le nom du principe et la digitalité des tablettes ne doit pas prêter à confusion. En réalité, l'instrument dont on parle est celui que l'artiste se fabrique lui-même, adapté à sa personnalité et à son corps. Il se peut même, comme le dit Yves Citton, que les outils électroniques permettent une gestualité comparable, mais différente, à celle des instruments non électroniques.

L'enquête s'est révélée nécessaire pour comprendre ce qu'il advient du principe audiotactile à l'arrivée du numérique. Pour répondre à la question posée par Philippe Le Guern, nous pensons que le numérique ne représente pas une ontologie par rapport à

l'analogique<sup>2</sup>. Bien qu'il existe une différence indéniable entre les deux, les techniques audionumériques ne sont pas nouvelles car elles peinent à trouver leur véritable personnalité. La période contemporaine reste tributaire des grands courants musicaux du passé, même si ces derniers sont sans doute plus inconscients que réellement revendiqués. Nous avons donc opté pour un cadre théorique issu de l'enregistrement et de l'improvisation en jazz pour voir s'il était possible de dépasser le modèle de base qui *sous-tend* le processus improvisé. Dans la saturation actuelle des données sonores, la musique est plutôt un moyen qui sert à recontextualiser des sons déconnectés de leur source d'origine. En ce sens, l'usage technologique va au-delà de la seule maîtrise de l'outil. Une gamme de possibilités s'ouvre alors à l'utilisateur, mais le détournement est une forme d'usage personnel devenue assez classique. En revanche, le recyclage ou la fabrication d'outils nouveaux, ce qui était autrefois dévolu aux seuls facteurs d'instruments, deviennent plus courants aujourd'hui. Dans le cas précis de notre enquête, ce sont bien les usages qui mènent aux outils, mais la pratique de l'instrument construit, en retour, une manière de faire.

## 2. Critique du modèle théorique de la polychronie circulaire

Une recherche sur le rapport physique à l'outil sonore devait s'appuyer sur un modèle théorique pouvant convenir à de nombreuses activités musicales de la période contemporaine. Pourtant, à l'ère du numérique, le modèle sélectionné ne convient plus totalement au processus de création improvisé. Les techniques audionumériques peuvent enregistrer instantanément toutes les données survenues au cours du processus. Par exemple, chaque mouvement des doigts, la trace au sens propre du terme, peut être retrouvé avec certains logiciels. Ainsi, l'audionumérique, à la fois technique de production et de reproduction sonore, est capable de réaliser une polychronie circulaire en un temps réduit en décuplant la complexité du processus, car la quantité du matériau sonore produit est proportionnelle à la rapidité d'exécution. Le phénomène reproductible s'accroît autant qu'il rétrécit la boucle temporelle. Pour cette raison, il était nécessaire de proposer une extension du modèle théorique au cours de notre enquête (page 348).

Le modèle théorique est surtout concevable dans le cas où il existerait une communauté musicale dans laquelle les savoirs, comme les enregistrements, se transmettraient entre membres. Lorsqu'il n'y a pas de communauté repérable, les enregistrements ont de fortes chances de se retrouver sur Internet. N'importe qui peut alors potentiellement s'en servir sans en référer à un groupe en particulier. C'est le cas du musicien en électronique qui utilise des boucles sonores et des bribes de musiques passées par effet d'échantillonnage ou de rééchantillonnage. Pour cela, il n'a pas besoin de citer ses sources, ni même d'en connaître les auteurs. Les extraits sont réutilisables à l'infini et leur réemploi ne constitue pas un hommage à un aîné ou un style du passé.

<sup>2</sup> Le Guern, Philippe. « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique ». *Réseaux*, 172 (2012/2) : 29-64.

Cependant, le lien que les musiques étudiées entretiennent avec le modèle théorique est le recours à l'improvisation, c'est-à-dire l'indépendance du discours musical par rapport à un texte préexistant. En partant de l'exemple historique du jazz, musique de performance et d'improvisation par excellence, nous voulions connaître les différences et les transformations survenues depuis.

Nous tenons cependant à relativiser la référence au jazz. Premièrement, comme nous l'avons dit, le jazz n'est pas une filiation unique, son héritage est sans doute plus inconscient que conscient chez les musiciens actuels. Deuxièmement, puisque le principe audiotactile est axé sur l'expertise instrumentale et l'apprentissage intensif d'un seul instrument pouvant déboucher sur un jeu virtuose, il vise implicitement l'étape de la performance, lorsque l'on joue devant un public. Cette étape est centrale dans le modèle proposé. Or, avec la généralisation de l'autoproduction et la diffusion des œuvres sur Internet, l'étape de la performance semble moins évidente aujourd'hui, y compris pour les musiciens professionnels. Il est possible que ce soit désormais dans l'espace privé que se réalise la majeure partie du processus : l'apprentissage, l'enregistrement et, quelquefois, le concert lui-même. Ce fait est d'autant plus visible chez les musiciens amateurs, une catégorie d'artistes que l'apparition des techniques numériques a contribué à faire connaître davantage. Il existe donc trois transformations majeures : le rapport à l'outil, le statut de musicien, le lieu de la performance.

La différence entre la pratique et la performance reste néanmoins fondamentale. Il faut continuer à tenir compte de la distinction entre « professionnel » et « amateur » comme nous l'avons fait en énumérant les lieux institutionnels, semi-institutionnels ou privés. Si la performance est une parole, la phase de préparation permet d'élaborer la musique que l'on a en tête afin d'être capable de s'exprimer devant un auditoire le moment venu. Dans ce cas, nous tenons pour acquis que le musicien doit devenir expert de son instrument en vue d'une représentation publique. Sa profession est d'être un musicien de concert. À l'inverse, la virtuosité n'est pas le but recherché par les musiciens qui n'entretiennent, par ailleurs, aucune fascination pour les outils en eux-mêmes. Ils les considèrent comme des moyens leur permettant d'obtenir ce qu'ils recherchent dans le domaine sonore. Si virtuosité il y a, elle concerne plutôt la capacité d'un artiste à faire le tri le plus rapidement possible parmi toutes les données qui s'offrent à lui. L'enquête tend à démontrer qu'il existe aujourd'hui d'autres formes et d'autres manières d'être musicien. Les artistes étudiés se tiennent à la croisée des chemins entre les espaces privés et publics, les pratiques amateurs, la professionnalisation et les différentes sources d'inspiration musicales.

L'inscription du geste de fabrication dans le processus poïétique est donc le fait le plus significatif de notre enquête. Les questions que nous abordons maintenant excèdent le cadre de la recherche. Puisque la fabrication d'outils ou de dispositifs prend une place de plus en plus importante, nous supposons que l'intérêt devrait, à l'avenir, porter sur des lieux à travers le monde comme les *fablabs*, les ludothèques électroniques, les bibliothèques d'outils ou les centres communautaires d'accès à

Internet. Avec l'imprimante 3D, il est probable, mais non certain, que des changements surviendront dans le domaine industriel. De la même manière que certains font de la musique sans être experts de leurs instruments, un large public peut éventuellement devenir ingénieur sans avoir une connaissance accrue des mathématiques. Ainsi, la population pourra réapprendre à fabriquer ses propres objets à la manière des personnes qui fabriquent artisanalement quelque chose.





## BIBLIOGRAPHIE

### 1. JAZZ ET IMPROVISATION MUSICALE

- Adolphe, Jean-Marc. « L'improvisation, une science occultée ». *Mouvements. Arts et politiques*, 68 (2013) « Et maintenant on fait quoi ? Maintenant on improvise » : 39-41.
- Anderson, Michael D. *The Eternal Myth Revealed. The Sun Ra Archives vol. 1. Transparency 0316* [14 CDs], 2011.
- Bachir-Loopuyt, Talia, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier, et Barbara Turquier. « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie ». *Tracés. Revue de sciences humaines*, 18 (2010) « Improviser de l'art à l'action » : 5-20.
- Bailey, Derek. *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure, 1999.
- Becker, Howard S., et Robert R. Faulkner. *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Benoit, Agnès. « On the Edge/Les créateurs de l'imprévu. Dialogues autour de la danse et de l'improvisation en spectacle » [titre du numéro]. *Nouvelles de Danse*, 32/33. Bruxelles : Contredanse, 1997.
- Bergerot, Franck. « La naissance du jazz, mythes et réalités ». *JazzMagazine/Jazzman*, 622 (2010) « Louis Armstrong et la naissance du jazz » : 28-34.
- Berliner, Paul. *Thinking in jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Béthune, Christian. *Adorno et le jazz, histoire d'un déni esthétique*. Paris : Klincksieck, 2003.
- \_\_\_\_\_. « Le jazz comme oralité seconde ». *L'Homme*, 171-172 (2004) « Musique et Anthropologie » : 443-457.
- \_\_\_\_\_. *Le jazz et l'occident, culture afro-américaine et philosophie*. Paris : Klincksieck, 2008.
- \_\_\_\_\_. « Entre science et tradition cachée ». *Mouvements. Arts et politiques*, 68 (2013) « Et maintenant on fait quoi ? Maintenant on improvise » : 42-45.
- Bonnerave, Jocelyn. « Donner à voir et faire entendre : Jazz et "musique improvisée". Pour une anthropologie de la performance musicale ». Thèse de doctorat, EHESS-Paris, 2008.
- Bregman, Robert, Leonard Bukowski, et Norman Saks. *The Charlie Parker Discography*. N.Y.C: Redwood, Cadence Books, 1993.

- Burrows, Jared. « Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation » . *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 1, 1 (2004) : 1-15.
- Campbell, Robert L. *The Earthly Recordings of Sun Ra*, vol. 1 & 2. N.Y.C.: Cadence Jazz Books, 2000.
- Cano, Rubén-López. « What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach ». Communication présentée à *L'ascolto musicale : condotta, pratiche, grammatiche. Terzo simposio internazionale sulle scienze del linguaggio musicale*, Bologne, Italie, 23-25 février 2006. Document donné par l'auteur.
- Canonne, Clément. « L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations ». Thèse de doctorat, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2010.
- \_\_\_\_\_. « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination » . *Revue de musicologie*. Société Française de Musicologie, tome 98, 1 (2012) : 107-148.
- \_\_\_\_\_, et Nicolas Garnier. « A model for Collective Free Improvisation ». Communication présentée à la *Présentation du projet Omax*, Lyon, France, 13 avril 2012. Document donné par l'auteur.
- \_\_\_\_\_. « Improvisation et processus compositionnel dans la genèse de Fenêtre Ovale de Karl Naëgelen » . *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 10, 1 (2014) : 1-28.
- Carles, Philippe, et Alexandre Pierrepont (Dir.). *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*. Paris : Outre Mesure, 2016.
- Caux, Daniel. *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*. Paris : éditions de l'Éclat, 2009.
- Charles, Daniel. « En écoutant *Rose Sélavý* ». *Musiques en jeu*, 32 (1978) : 61-66.
- Coleman, Ornette. « Entretien avec Ornette Coleman. Propos recueillis par David Aronson, N.Y.C., juin 1984 ». *Jazz Hot*, 414 (1984) : 17-21/66.
- Collectif. « Entretien avec Joseph Jarman et Roscoe Mitchell (Art Ensemble of Chicago 35ème anniversaire) ». *Secteur Jazz*. Magazine du festival Banlieues Bleues, 5 (2003) : 1-3.
- \_\_\_\_\_. « Montréal musiques actuelles » [titre du numéro]. *Circuit*. Revue nord américaine de musique au XXème siècle, vol. 1, 2. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1990.
- \_\_\_\_\_. « Musique actuelle ? » [titre du numéro]. *Circuit*. Revue nord-américaine de musique au XXème siècle, vol. 6, 2. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1995.

- Comolli, Jean-Louis, et Philippe Carles. *Free Jazz/Black Power*. Paris : « Folio », Gallimard, 2000 [1971].
- Cosson, Guy. *Rahsaan Roland Kirk*. Paris : éditions du Layeur, 2006.
- Cotro, Vincent. *Chants libres : le free jazz en France 1960-75*. Paris : Outre Mesure, 2000.
- Coursil, Jacques. *La fonction muette du langage*. Matoury : Ibis Rouge, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The hidden principles of improvisation*. Site personnel de J. Coursil. Repéré le 31 août 2016 à [http://www.coursil.com/3\\_language.htm](http://www.coursil.com/3_language.htm).
- Dahlhaus, Carl. « Composition et improvisation ». In *Essais sur la nouvelle musique*, édité par C. Dahlhaus, 191-199. Genève : Contrechamps, 2004 [1973].
- Davis, Miles, et Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. N.Y.C.: Simon & Schuster, 1989.
- Deruisseau, Pierre. « Le pharaon contre-attaque. Une approche du « mythe-science » de Sun Ra ». *Multitudes*, 51 Mineure (2013) « Musiques-f(r)ictons » : 194-200.
- Ducas, Philippe. « Allô, Ornette ?...ici Karlheinz...Third Stream, Free Jazz et Avant-garde musicale ». *Lizières*, 2 (2012) : 2-4.
- Ellington, Edward Kennedy. *Music Is My Mistress*. N.Y.C.: Doubleday, 1973.
- Evans, Rebecca. « Le temps hors de soi : l'expérience d'être ensemble temporellement dans l'improvisation musicale ». Thèse de doctorat, Université Paris 10, 2011.
- Florin, Ludovic. « Jazz(s) et..."musique(s) contemporaines(s)" : le continent négligé. Une brève histoire de relations ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, 43-58. Paris : Outre Mesure, 2016.
- Gauthier, Mario. *Fragments pour une éventuelle histoire des nouvelles musiques et pratiques sonores au Québec depuis 1960*. Étude commandée par le Groupe Le Vivier, avec l'appui du Conseil des Arts du Canada pour les Rencontres professionnelles 2011 du Vivier ayant pour thème « 50 ans de création musicale au Québec », 2011. Document donné par Hélène Prévost.
- Ghosn, Joseph. *Sun Ra. Palmiers et pyramides*. Marseille : Le mot et le reste, 2014.
- Giddins, Gary. *Celebrating Bird : The Triumph Of Charlie Parker*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Jackson, Jean-Pierre. *Charlie Parker*. Arles : Actes Sud, 2005.
- Jones, Andrew. *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics, an introduction to Musique Actuelle*. Wembley: SAF Publishing, 1995.

- Jamin, Jean, et Patrick Williams. « Présentation Jazzanthropologie ». *L'Homme*, 158-159 (2001) : 7-28.
- \_\_\_\_\_. *Une anthropologie du jazz*. Paris : CNRS Éditions, 2010.
- JazzMagazine n°567, « A.M.M. » (février 2006) : 51
- \_\_\_\_\_. n°661, « Jimmy Giuffre » (mai 2014) : 40.
- Kaplan, Fred. *Bird Lives! The Birth of Bebop, Captured on Disc*. (2005). NYTimes. Repéré le 12 juin 2016 à [http://www.nytimes.com/2005/07/31/arts/music/bird-lives-the-birth-of-bebop-captured-on-disc.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/07/31/arts/music/bird-lives-the-birth-of-bebop-captured-on-disc.html?_r=0).
- Kruth, John. *Rahsaan Roland Kirk : des moments lumineux, sa vie, son héritage*. Traduit de l'anglais par Pascal Nuoffer. Gollion : éditions Infolio, 2008.
- Lacy, Steve. « Entretien avec Étienne Brunet réalisé en français à Paris le 5 août 1996 » [livret disques]. In *Scratching The Seventies/Dreams*. Les Herbiers : Saravah-SHL 2082 [3 Cds], 1996.
- \_\_\_\_\_. *Findings (My experience with the soprano saxophone)*. Paris : éditions Outre-Mesure, 2001.
- Laubich, Arnold, et Ray Spencer. *Art Tatum. A Guide to His Recorded Music*. Metuchen: Scarecrow Press, 1982.
- Lester, James. *Too Marvelous for Words: The Life and Genius of Art Tatum*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Levaillant, Denis. *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*. Paris : Lattès, 1981.
- Lewis, George E. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Maligne, Thierry (Dir.). *Filmer le jazz*. Prolongement au 4ème colloque de Monséur (2009). Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Nettl, Bruno. « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach ». *The Musical Quarterly*, vol. 60, 1 (1974) : 1-19.
- Ninh, Lê Quan. *Improviser librement. Abécédaire d'une expérience*. Lyon : éditions Entre-Deux, 2010.
- Olivier, Dominique. « Les musiques actuelles ». *Musiques : une encyclopédie pour le XXIème siècle*, tome 1 (2003) : 1335-1346.

- Palardy Roger, Danielle. « La musique actuelle en quelques points ». *Musique et pédagogie*, vol. 20, 1 (2005). Actuellecd. Repéré le 21 février 2017 à <http://www.actuellecd.com/fr/select/blogue/?id=press-2946>.
- Parker, Charlie. *The Complete Dean Benedetti Recordings of Charlie Parker*. Enregistrements réalisés entre le 1er mars 1947 et le 1er juillet 1948. Stamford: Mosaic Records Limited Edition Box Set (#129) [7 CDs], 1991.
- Peters, Gary. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Pierrepont, Alexandre, et Yannik Séité (Dir.). *L'improvisation : ordres et désordres*. Paris : Textuel, 2010.
- Ponzio, Jacques, et François Postif. *Blue Monk. Portrait de Thelonious*. Paris : Actes Sud, 1995.
- Prévost, Hélène. « De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U ». *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 19, 1 (2009) : 71-81.
- Robert, Philippe. *Musiques expérimentales*. Marseille : Le mot et le reste, 2007.
- Robineau, Anne. « Pour une étude sociologique de la musique actuelle au Québec ». In *Musique, enjeux, sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, édité par Anne et Marcel Fournier, 199-211. Paris : L'Harmattan, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Étude sociologique de la musique actuelle au Québec : le cas des productions SuperMusique et du Festival international de musique actuelle de Victoriaville*. Thèse de sociologie, Université de Montréal, 2004.
- Rouëff, Olivier. « Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrènement de processus. Autour d'un concert de musiques improvisées ». *Temporalités*, 14 (2011) : 1-18.
- \_\_\_\_\_. *Jazz, les échelles du plaisir*. Paris : La dispute, 2013.
- Rouy, Gérard. « Libertés septentrionales ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, 183-190. Paris : Outre Mesure, 2016.
- Rusch, Robert D. « Sun Ra, les moyens de l'utopie ». Entretien pour Cadence, 1984. *Jazzman Hors-série*, 35 (1999) : 81.
- Russell, Ross. *Bird Lives! The High Life & Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. Boston: Da Capo Press, 1996 [1973].
- Saladin, Matthieu. « Esthétique de l'improvisation libre. Étude d'une pratique au sein des musiques expérimentales au tournant des années 1960-70 en Europe ». Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010.

- Stevance, Sophie. « Les femmes dans la création musicale improvisée : l'exemple des collectifs de la *musique actuelle* au Québec ». *L'éducation musicale*, 562 (2009) : 25-31.
- \_\_\_\_\_. « La construction du champ identitaire de la musique actuelle en Amérique du Nord : enquête sur la filiation avec la Semaine Internationale de Musique Actuelle ». *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 21, 3 (2011) : 75-86.
- \_\_\_\_\_. *Musique actuelle*. Montréal : Presses de l'université, 2011.
- \_\_\_\_\_. « La beauté libre de la musique actuelle au Québec ». In *Territoires musicaux mis en scène*, édité par Monique Desroches, 399-414. Montréal : Presses de l'université, 2011.
- \_\_\_\_\_. « Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique et en danse ». *Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, vol. 13, 1-2 (2012) : 117-125.
- Szwed, John F. *Space Is The Place. The Lives And Times Of Sun Ra*. Boston: Da Capo Press, 1997.
- Tatum, Art. « Extraits de témoignages recueillis par Henri Renaud au cours de l'émission "jazz nocturne" (Radio Monte-Carlo) » [Notes de pochette]. In *An Art Tatum Concert plus his first three recorded solos*. N.Y.C.: Columbia CBS 62615 [vinyle], 1966.
- Tchiemessom, Aurélien. *Sun Ra, un noir dans le cosmos*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Villavicencio, Cesar Marino. « The Discourse of Free Improvisation. A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music ». Thèse de doctorat, School of Music, University of East Anglia, 2008.
- Wilson, Peter Niklas. *Hear and Now*. Berlin : Wolke-Verlag, 1999.

## 2. TECHNIQUES ET MUSIQUE

- Bacot, Baptiste. « Pratiques de la musique électronique. High Tone et Pierre Jodlowski. Du geste technologique à la violence scénique ». Mémoire de Master, EHESS-Paris, 2012.
- Barkati, Karim, Alain Bonardi, Antoine Vincent et Francis Rousseaux. « GAMELAN: A Knowledge Approach for Digital Audio Production Workflows ». In *Artificial Intelligence for Knowledge Management*, édité par Eunika Mercier-Laurent et Danielle Boulanger, 75-80. Montpellier : ECAI, IFIP, 2012.
- Bricout, Romain. « Les enjeux de la lutherie électronique. De l'influence des outils musicaux sur la création et la réception des musiques électroacoustiques ». Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2009.

- Cadoz, Claude. « Continuum énergétique du geste au son - simulation multisensorielle interactive d'objets physiques ». In *Interfaces homme-machine et création musicale*, édité par Hugues Vinet et François Delalande, 165-181. Paris : Hermes Sciences Publications, 1999.
- Cascone, Kim. « Aesthetics of Failure. "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music ». *Computer Music Journal*, 24:4 (2002) : 12-18.
- Chadabe, Joel. *Electric Sounds: the Past and Promise of Electronic Music*. N.J.: Upper Saddle River, 1997.
- Chemillier, Marc. « Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie ». In *Cahiers d'ethnomusicologie*, 16 (2003) « Musiques à voir » : 59-72.
- Chion, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet-Chastel, 1983.
- Collectif INA-GRM. « La musique du futur a-t-elle un avenir ? Petit précis sur quelques mots-clés ». *Cahiers Recherche/Musique*, 4 (1977) : 119-136.
- \_\_\_\_\_. *Archipel. Revue de Presse*. Bruxelles : La médiathèque de la communauté française de Belgique ASBL, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Archipel. Exposition sonore et évènements sur les musiques expérimentales*. Bruxelles : La médiathèque de la communauté française de Belgique ASBL, 2010.
- Couprrie, Pierre. « Eanalysis : aide à l'analyse de la musique électroacoustique ». *JIM 2012*. Actes des Journées d'Informatique Musicale, Mons, Belgique, 9-11 mai 2012.
- \_\_\_\_\_. « Cartes et tableaux interactifs : nouveaux enjeux pour l'analyse des musiques électroacoustiques ». *JIM 2013*. Actes des Journées d'Informatique Musicale, Mons, Belgique, 13-14 mai 2013.
- Couture, Ariane. « L'hybride est-il un paramètre musical ? Une analyse de la vidéomusique Spin (1999-2002) de Jean Piché ». *EMS : Electroacoustic Music Studies Network*. De Montfort/Leicester, 2007. Article en ligne. Repéré le 27 juin 2014 à [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_CoutureEMSo7.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_CoutureEMSo7.pdf).
- Couturier, Jean-Michel. « Utilisation avancée d'interfaces graphiques dans le contrôle gestuel de processus sonores ». Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 2, 2004.
- Davies, Hugh. « A History of Sampling ». *Organised Sound*, vol. 1, 1 (1996) : 3-11.
- Davila, Thierry. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : éditions du Regard, 2010.
- Desblancs, Bernard, Claude Ribouillault, Xavier Vidal, et Jean-François Vrod. « Bricoleurs, contre-copieurs et créateurs ». In *Instruments de fortune*, édité par Claude Ribouillault, 96-107. Saint-Jouin-De-Mille : FAMDT, 1998.



- De Vaucanson, Jacques. *Le Mécanisme du flûteur, automate présenté à messieurs de l'Académie royale des sciences* [1738].
- Donin, Nicolas, et Bernard Stiegler. « Le tournant machiniste de la sensibilité musicale ». *Cahiers de médiologie*, 18 (2004) « Révolutions industrielles de la musique » : 7-17.
- Emmerson, Simon, et Denis Smalley. « Electroacoustic Music ». In *New Grove Dictionary*, 59-67. Oxford University, 2001 [2<sup>nd</sup> edition].
- Genevois, Hugues, et Raphaël de Vivo (Dir.). *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille : Parenthèses, 1999.
- Harkins, Paul. « La transmission perdue et retrouvée. Le sampler comme outil de composition et de décontextualisation de l'enregistrement » . *Réseaux*, 172 (2012/2) : 92-118.
- Hausmann, Raoul. *Sensorialité excentrique*. Paris : Allia, 2005 [1970].
- Heinrich, Marie-Noëlle. « Les ruptures technologiques ». In *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*, édité par M.-N. Heinrich, 11-51. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Heudin, Jean-Claude. *Les créatures artificielles : Des automates aux mondes virtuels*. Paris : Odile Jacob, 2008.
- Hurpeau, Laurent (Dir.). *Marie Jaëll : « Un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste »*. Lyon : Symétrie, 2004.
- Kvifte, Tellef. « Digital Sampling and Analogue Aesthetics ». In *Aesthetics at Work*, édité par Arne Melberg. Oslo: Unipub, 2007.
- Landy, Leight. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Le Guern, Philippe. « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique ». *Réseaux*, 172 (2012/2) : 29-64.
- Lista, Marcella. « Empreintes sonores et métaphores tactiles : optophonétique, film et vidéo ». In *Sons et Lumières : une histoire du son dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, catalogue de l'exposition, 63-76. Paris : Centre Pompidou, 2004.
- Luque, Sergio. « The Stochastic Synthesis of Iannis Xenakis ». *Leonardo Music Journal*, vol. 19 (2009) : 77-84.
- Macé, Pierre-Yves. *Musique et document sonore. Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Paris : Les presses du réel, 2012.
- Maisonneuve, Sophie. « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 ». *Terrain*, 37 (2001) « Musique et émotion » : 11-28.



- Miller, Paul D. *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Moholy-Nagy, László. « Produktion-Reproduktion ». *De Stijl*, La Haye, 7 (1922) : 98-100. In *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, édité par L. Moholy-Nagy, 120-123. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993.
- Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Traduit de l'anglais par Nathalie Gentili. Paris : Allia, 2005.
- Palacio-Quintin, Chloé. « Composition d'œuvres pour hyper-flûtes et traitement audionumérique interactif ». Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2011.
- Piché, Jean. « De la musique et des images ». *Circuit*. Revue nord-américaine de musique du XX<sup>ème</sup> siècle, vol. 13, 3 (2003). Site personnel de J. Piché. Repéré le 15 juillet 2015 à <http://www.jeanpiche.com/Textes/images.htm>.
- Pierre, Arnaud. « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction ». In *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, catalogue de l'exposition, 228-240. Paris : Réunion des Musées Nationaux, exposition au Musée d'Orsay, 2003.
- Pinch, Trevor, et Frank Trocco. *Analog Days : The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, et Karin Bijsterveld. « Sound Studies : New Technologies and Music ». *Social Studies of Science*, 34/5 (2004) : 635-648.
- Porcello, Thomas. « The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers' Discourse ». *Popular Music*, vol. 10, 1 (1991) : 69-84.
- Pras, Amandine, et Catherine Guastavino. « The impact of producers' comments and musicians' self-evaluation on perceived recording quality ». *Journal of Music Technology and Education*, 6/1(2013) : 81-101.
- Raymond, François. « Marcel Duchamp, la musique et les machines ». *Horizons philosophiques*, vol. 5, 1 (1994) : 1-19.
- Risset, Jean-Claude. « Nouveaux gestes musicaux : quelques points de repère historique ». In *Les nouveaux gestes de la musique*, édité par Hugues Genevois et Raphaël de Vivo, 19-33. Marseille : Parenthèses, 1999.
- Roads, Curtis (Dir.). « Interactive Composing: an Overview ». *Computer Music Journal*, viii:1 (1984) : 22-27.
- \_\_\_\_\_. (Dir.). *The Music Machine*. Cambridge: MA, 1989.
- \_\_\_\_\_. *L'audionumérique. Musique et informatique*. Traduit de l'anglais par Jean de Reydellet. Paris : Dunod, 2016.
- Roy, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan, 2003.

- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1976.
- Smalley, Denis. « Spectromorphologie: explaining sound-shapes ». *Organised Sound*, 2-2 (1997) : 107-126.
- Sterne, Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : éditions de la découverte/Philharmonie de Paris – Cité de la musique, 2015.
- Szendy, Peter. « S'arranger – de la phonographie. Les discologies d'Adorno et de Bartok ». In *Musica Practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, édité par P. Szendy, 92-98. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Thoresen, Lasse. « Spectromorphological Analysis of Sound Objects. An adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology ». *Organised Sound*, 12-2 (2007) : 129-141.
- Vinet, Hugues, et François Delalande (Dir.). *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris : Hermes Sciences Publications, 1999.
- Wanderley, Marcello M., et Marc Battier (Dir.). *Trends in Gestural Control of Music*. Paris : Ircam, Centre Pompidou [CD-Rom], 2000.

### 3. TECHNIQUES ET IMPROVISATION MUSICALE

- Abenavoli, Lorella. « Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin ». *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 23, 1 (2013) « La musique des objets » : 27-32.
- Arnaud, Gerald. « L'electrojazz ». *Jazz Hot*, 414 (1984) : 3.
- Bhagwati, Sandeep, Navid Navab, George Lewis, et Michael Young. « Improvising Technologies - A Machine Performance Summit. Music-making machine systems created by S. Bhagwati, N. Navab, G. Lewis, and M. Young ». Concert et conférence au cours du *Festival Suoni per il popolo 2014*, Montréal, Québec-Canada, 14 juin 2014. Document reproduit en annexe.
- Caporaletti, Vincenzo. « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisations contemporaines ». In *Filigranes*, vol. 8, « Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines », édité par Philippe Michel, 101-116. Le Vallier : Delatour France, 2012.
- \_\_\_\_\_. « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique ». In *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, édité par Jean-Michel Court et Ludovic Florin, 27-46. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2015.
- \_\_\_\_\_, Laurent Cugny, et Benjamin Givan. *Improvisation, culture, audiotactilité. Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Rheinhardt*. Paris : Outre Mesure, 2016.

- Chang, Vanessa. « Records that play: the present past in sampling practice ». *Popular Music*, vol. 28, 2 (2009) : 143-159.
- Chemillier, Marc. « L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée ». *Terrain*, 53 (2009) « Voir la musique » : 66-83.
- \_\_\_\_\_. « Jazz...et musiques électroniques ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, 59-70. Paris : Outre Mesure, 2016.
- Citizen Jazz. « Le jazz et l'électronique, 22 novembre 2010 ». *Citizen Jazz*. Repéré le 26 juillet 2016 à <http://www.citizenjazz.com/Le-jazz-et-l-electronique.html>.
- Cloiseau, Gilles, et Caroline Cance. « Jim Black – L'improvibatteur ». *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 10, 2 (2016) : 1-12.
- Collectif. « Free Jazz, Great Black Music & Cinema Nova ». *Nova*, 71 (2005) « Retrospective du 8 au 25 avril 2005 » (2005). Site du cinéma Nova. Repéré le 12 février 2016 à <http://www.nova-cinema.org/prog/2004/71-free-jazz/>.
- \_\_\_\_\_. « IMPROTECH. Technologies et musiques improvisées ». Compte-rendu de fin de projet ANR, CNRS, IRCAM, EHESS-Paris, ENS-Lyon. Site du projet. Repéré le 2 mai 2014 à <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/improtech/RAP-2013-IMPROTECH.pdf>
- Costa, Fabiano Araújo. « Pluralité de "spuntos" et formativité audiotactile : un regard sur l'improvisation musicale collective ». *Itinera*, 10 (2015) : 216-233.
- \_\_\_\_\_. « Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif" : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique ». Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2016.
- Couprrie, Pierre, et António De Sousa Dias. « Vertige de l'espace : analyse d'une performance électroacoustique improvisée ». In *Penser l'improvisation*, édité par Mondher Ayari, 273-287. Le Vallier : Delatour France, 2015.
- \_\_\_\_\_. « Improvisation électroacoustique : analyse musicale, étude génétique et perspectives numériques ». *Revue de musicologie*, tome 98, 1 (2012) : 149-170.
- Cugny, Laurent. *Théories des musiques audiotactiles et notation*. (2016). Repéré le 22 janvier 2017 à <http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/cugny19iii2016.pdf>.
- Citton, Yves. « Portrait des zaziris en photographes – L'aventure jazzistique entre gestes et programme ». In *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*, édité par Philippe Carles et Alexandre Pierrepont, 247-256. Paris : Outre Mesure, 2016.
- Dario, Rudy. « Improvisation et circuits du son enregistré ». Mémoire de Master, EHESS-Paris, 2011.

- Dario, Rudy. « Musiques improvisées et technologies numériques. Quelles questions, quels problèmes ? ». *Anthrovision*. Anthropologie et Numérique, 2.1 (2014), 2014.
- De la Motte-Harber, Elga. « Sound Sampling, An Aesthetic Challenge ». In « *I Sing The Body Electric* », *Music and Technology in the 20<sup>th</sup> Century*, édité par Hans-Joachim Braun, 211-234. Berlin : Wolke-Verlag, 2000.
- Evens, Adam. *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Ghazala, Reed. *Circuit-Bending. Build Your Own Alien Instruments*. Hoboken: Wiley Publishing, 2005.
- Hubert, Édouard. « Le style : le jeu du jazz ? Nouvelle approche du "premier style" de Jackie McLean au prisme de la théorie des musiques audiotactiles ». *Epistrophy* 02 (2017) « Jouer Jazz / Play Jazz ». Site de *Epistrophy*. Repéré le 30 mars 2017 à <http://www.epistrophy.fr/le-style-le-jeu-du-jazz-nouvelle.html>.
- JazzMagazine n°515, « L'ère ou leurre électronique » (mai 2001) : 20-41. Dossier.
- Jazzman n°32, « Cyber jazz, c'est aujourd'hui demain ! » (janvier 1998) : 8-15.
- \_\_\_\_\_ n°53, « Le futur ça s'improvise » (décembre 1999) : 24-25.
- \_\_\_\_\_ n°59, « Bugge Wesseltoft, Nils Molvær, Saint-Germain, de l'électro-fjord à la French touch » (juin 2000) : 4-7.
- \_\_\_\_\_ n°95, « Jazz électro ou électro-jazz » (octobre 2003) : 12-25. Dossier.
- Kasparian, Lionel, et Denis Cabacho. « Art-Temps réel : expérimentation sonore, lutherie électronique et improvisation musicale ». *Reliance*. Revue des situations de handicap, de l'éducation et des sociétés de l'université Lyon 2, 7 (2006) « Quelle vie culturelle et artistique ? » : 39-42.
- Kelly, Caleb. *Cracked Media. The Sound of Malfunction*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Laplante, Chantal. « Hélène Prévost - à la plage ». *Circuit*. Musiques contemporaines, vol. 25, 2 (2014). Donné par H. Prévost.
- Loizillon, Guillaume, et Philippe Michel. « Jazz et musique électroacoustique : le rôle de la technique dans deux approches "audiotactiles" de la création musicale ». In *Techniques et création*, édité par Ivan Toulouse, 278-304. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Michel, Philippe. « Que signifie improviser en jazz ? ». In *Eurêka, le moment de l'invention*, édité par Ivan Toulouse et Daniel Danétis, 265-280. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Ostertag, Bob. *Creative Life, Musics, Politics, People and Machines*. Carbondale: University of Illinois Press, 2009.

- Ostertag, Bob. *Entretien avec Mauricio Martinez, 6 juillet 2011, Improvisation, communauté, et pratiques sociales*. Guelph : Université de Guelph, 2011.
- Oswald, John. « Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative ». Allocution prononcée à la *Wired Society Electro-Acoustic Conference*, Toronto, Canada, 1985. *eContact!* 16.4 (2014). Site de *eContact!* Repéré le 21 février 2016 à <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.
- Parker, Evan. « Evan le terrible. Entretien avec Evan Parker ». *Jazzman*, 144 (2008) : 48-51.
- Pras, Amandine, et Grégoire Lavergne. « L'échantillonnage dans l'improvisation : Rencontre de deux instigateurs du free jazz avec un jeune artiste de la scène noise à New York ». *Musicae Scientiae* (2015): 1-19.
- Rodgers, Tara. « On the process and aesthetics of sampling in electronic music production ». *Organised Sound*, 8 (3) (2003) : 313-320.
- Rowe, Keith. « Keith Rowe "au sein d'AMM, nous étions davantage des plasticiens que des musiciens" ». *Jazz magazine*, 567 (2006) : 51
- Russolo, Luigi. *L'art des bruits. Manifeste de 1913*. Paris : Allia, 2016.
- Sens, Olivier. « Entretien avec O. Sens. À la découverte du projet *Reverse* ». *Citizen Jazz* (2006). Repéré le 22 janvier 2014 à <http://www.citizenjazz.com/Olivier-Sens,3457317.html>.
- Siciliano, Giancarlo. « What is this thing called jazz ? Le son de l'afro-américanité entre oralité, écriture et audiotactilité ». *Dissonance*. Revue musicale suisse pour la recherche et la création, 112 (2012) : 1-13.
- Stiegler, Bernard. « Programmes de l'improbables, court-circuit de l'inouï ». *Inharmoniques*, 1 (1986) : 126-159.
- \_\_\_\_\_. « La lutherie électronique et la main du pianiste ». *Cahiers du Cirem*. Rouen M/I/S : Mots-Images-Sons, actes du colloque international de Rouen (1989) : 229-236.
- St-Onge, Alexandre. « Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approches pragmatique de l'insaisissable en performance sonore ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.
- Sudnow, David. *Ways of the Hand. The Organisation of Improvised Conduct*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Thibault, Dominic. « fXfD, une approche numérique à la pratique "sans-entrée" ». *JIM 2015*. Actes des Journées d'Informatique Musicale, Montréal, Québec-Canada, 7 au 9 mai 2015. Donné par l'auteur.
- Tong, Kevin. « Plasticité du son : une histoire du son dans les arts. ». Mémoire de Master, ENS Louis Lumière, Son, La Plaine Saint-Denis, 2009.

Tremblay, Pierre Alexandre. « Mixing the Immiscible: Improvisation within Fixed-Media Composition ». *EMS 12*. Communication à *the Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, Stockholm, Suède, 11-15 juin 2012. Donné par D. Thibault.

Williams, Patrick. « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? ». *L'Homme*, 158-159 (2001) : 179-199.

#### 4. RÉFÉRENCES EN ANTHROPOLOGIE, ART & PHILOSOPHIE

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1979.

Barnes, John A. « Class and Committees in a norwegian Island Parish ». *Human Relations*, 7 (1954) : 39-58.

Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy. Paris : Allia, 2003 [1936].

Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris, PUF, 1998 [1934].

Biagini, Cedric, Guillaume Carnino, et Celia Izoard. *Pièces et main d'œuvre. La tyrannie technologique. Critique de la société numérique*. Montreuil : L'échappée, 2007.

\_\_\_\_\_. *L'emprise numérique. Comment Internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*. Montreuil : L'échappée, 2012.

Biasi, Pierre-Marc. *Génétique des textes*. Paris : CNRS, 2011.

Boissevain, Jeremy. *Friends of friends. Networks, Manipulators and Coalitions*. Oxford : Basil Blackwell, 1974.

Borduas, Paul-Emile. *Refus Global et autres écrits*. Montréal : L'hexagone, 1997.

Bouliane, Sandria P., et Jasmin Miville-Allard. *La Bombe. Journal satirique paru en 1909 à Montréal*. Montréal : Mout éditions, 2011.

Burt, Ronald S. *Structural Holes. The Social Structure of Competition*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Caraës, Marie-Haude, et Nicole Marchand-Zanartu. *Images de pensées*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2011.

Cercllet, Denis. « Le corps en mouvement comme lieu de constitution du temps ? ». In *Le corps en acte*, édité par Alain Berthoz et Bernard Andrieu, 171-185. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2008.

Collectif. *Les arts numériques à Montréal, Le Capital de l'avenir*. Rapport gouvernemental 2008. Donné par Caroline Traube.



- Degenne, Alain, et Michel Forsé. *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois*. Montréal : Lanctôt Éditeur, 1998.
- Garrigues, Emmanuel. « Quelques réflexions à partir des photographies de Claude Lévi-Strauss et d'un entretien avec lui ». *L'Ethnographie*, 109 (2008) : 70-78.
- Goody, Jacques. *La raison graphique*. Paris : éditions de minuit, 1983.
- Granovetter, Mark S. « The Strength of Weak Ties ». *American Journal of Sociology*, 78 (1973) : 1360-1380.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Rhapsodie verve et improvisation musicale*. Flammarion, Paris 1955.
- Jousse, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard, 1978 [1955].
- Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte, 2006.
- Lazega, Emmanuel. *Réseaux sociaux et structures relationnelles*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.
- McLuhan, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Traduit de l'anglais par Jean Paré. Paris : Seuil, 2015 [1964].
- Maignien, Yannick. « L'oeuvre d'art à l'époque de sa numérisation ». *Bulletin de la Bibliothèque de France*, 46 (1995). Site de la BBF. Repéré le 27 juin 2014 à <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1996-01-0016-002>.
- Mauss, Marcel. « Les techniques du corps ». *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4 (1936). In *Anthropologie et Sociologie, édition de la compilation des textes de Marcel Mauss*, Paris, 1950 : 365-86.
- Mercklé, Pierre. *Sociologie des réseaux sociaux*. Paris : La Découverte, 2016 [1994].
- Périgord, Monique. « Vladimir Jankélévitch ou improvisation et "Kaïros" ». *Revue de métaphysique et de Morale*, 79 (1974) : 223-252.
- Quéré, Louis. « Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine ». *Réseaux*, vol. 7, 36 (1989) : 95-117.
- Theureau, Jacques. « Course-of-action analysis and course-of-action centered design ». In *Handbook of cognitive task design*, édité par Erik Hollnagel, 55-81. N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2003.
- VanderMeer, Ann & Jeff. *Steampunk*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.
- Wasserman, Stanley, et Katherine Faust. *Social Network Analysis. Methods and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

## 5. AUTRES RÉFÉRENCES SUR LA MUSIQUE

- Albini, Steve. « The Problem With Music ». *Maximumrocknroll* (1994). Negativland. Repéré le 26 juin 2014 à [http://www.negativland.com/news/?page\\_id=17](http://www.negativland.com/news/?page_id=17).
- Berger, Nathalie. « Les chevauchements réticulaires dans la production des musiques contemporaines au Québec ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994.
- Berio, Luciano. « Commentaires au rock ». *Musique en jeu*, 2 (1971) : 56-57.
- Charles, Daniel. *Le Temps de la voix*. Paris : Hermann, 2011 [1978].
- Cope, Julian. *Krautrock sampler : petit guide d'initiation à la grande kosmische muzik*. Paris : éditions de l'Éclat, 2008.
- De Carlini, Silvia, Nadia Ongarato, Rosangela Truscello et Katia Zucchi. « Le plaisir du geste-son ». In *Naissance de la musique. Les explorations sonores de la première enfance*, édité par François Delalande, 80-82. Rennes : Presse Universitaires de Rennes/INA-éditions, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Le son des musiques, entre technologies et esthétique*. Paris : Buchet-Chastel, 2001.
- Deshayes, Éric, et Dominique Grimaud. *L'underground musical en France*. Marseille : Le mot et le reste, 2013.
- Dhomont, Francis. « Is There a Québec Sound ? ». *Organised Sound*, 1 (1) (1996) : 23-28.
- Donin, Nicolas. « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes ». *Genesis*, 31 (2010) : 13-36.
- Dormer, Peter. *The Culture of Craft*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Dusapin, Pascal. *Une musique en train de se faire*. Paris : Seuil, 2009.
- Féron, François-Xavier. « Sur les traces de la musique spectrale. Analyse génétique des modèles compositionnels dans Périodes (1974) de Gérard Grisey ». *Revue de Musicologie*, vol. 96, 2, (2010) : 411-443.
- Guibert, Gêrôme. *La production de la culture - Le cas des musiques amplifiées en France*. Saint-Amand Tallende : Mélanie Sèteun et Irma éditions, 2006.
- Hamilton, Andy. *Aesthetics and Music*. Bloomsbury: Continuum, 2007.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The meanings of style*. Londres: Methuen & Co., 1979.
- Lalande, Olivier. « Vie et mort d'un certain Montréal ». *Nouveau Projet*, 5 (2014) : 116-120.



- Lefebvre, Marie-Thérèse. *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. Montréal : Louise Courteau, 1986.
- \_\_\_\_\_. « L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences ». *Les Cahiers de L'ARMuQ*, 14 (1992) : 87-107.
- Leipp, Émile. *Acoustique et musique*. Paris : Elsevier Masson, 1971.
- Londeix, Cécile. « Le chant intérieur. Étude sur les processus d'élaboration de la représentation auditive de l'instrumentiste ». *Didactique de la musique*, 25. Document de recherche O.M.F. (2003).
- Lortat-Jacob, Bernard, et Miriam Rosving Olsen (Dir.). « Argument. Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire ». *L'Homme*, 171-172 (2004) : 7-26.
- Molino, Jean. *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Paris : Actes Sud/INA, 2009.
- Moore, Allan F. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. « The Punk Aesthetic », « The Punk Diaspora ». In *Rock: the Primary Text*, édité par A. F. Moore, 112-21, 121-7. Buckingham : Open University Press, 1993.
- Nattiez, Jean-Jacques. « Situation de la sémiologie de la musique ». *Musique en jeu*, 5 (1971) : 3-18.
- Noubel, Max. *Elliott Carter ou le temps fertile*. Genève : Contrechamps, 2000.
- Pottier, Laurent. « Progressive Rock at the Age of Analog Synthesizers ». In *Prog Rock in Europe – Overview of a persistent musical style*, édité par Philippe Gonin, 213-229. Dijon : éditions Universitaires de Dijon, 2016.
- Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. N.Y.C.: Perseus Books, 2012.
- Schütz, Alfred. « Faire de la musique ensemble, une étude des rapports sociaux ». *Sociétés*. Revue des sciences humaines et sociales, 1 (1984) « Musique ensemble » : 27-50.
- Sherburne, Philip. *Organised Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Stoianova, Ivanka . « Les années 80 : sans utopie ? ». *Silences*, 1 (1985) : 23-32.
- Stump, Paul. *The Music's all that Matters. A History of Progressive Rock*. London: Quartet Books, 1997.
- Tandy, Eric. « Oï, oï, fais-le tout seul! ». *Le Monde diplomatique*, 735 (2015) : 27.
- Toop, David. *Ocean of Sound. Ambient Music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. Paris : Kargo et l'Éclat, 2008.

Tranchefort, François-René (Dir.), Adélaïde De Place (collab.). *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris : Fayard, 1995.

Xenakis, Iannis. *Kéleütha*. Paris : L'arche, 1994.

## 6. REVUES

*All about jazz* : <http://www.allaboutjazz.com/>

*Avatarium*: <http://www.avataria.org/spip/index.php>

*Citizen Jazz* : <http://citizenjazz.com/>

*Discuts*. Magazine des manipulations sonores : <http://discuts.blogspot.fr/>

*Improjazz* : <http://improjazz.pagesperso-orange.fr/mag/magazine.html/>

*Jazzmagazine* : <http://www.jazzmagazine.com/index.php?start=>

*Les Allumés du jazz* : <http://www.allumesdujazz.com/>

*Le Son du Grisli* : <http://grisli.canalblog.com/>

*Lizières* : <http://www.lizieres.org>

*Officiel de la musique* : <https://www.wofffi.com/>

*Revue et Corrigée* : <http://www.revue-et-corrigee.net/>

*The Wire*: <http://www.thewire.co.uk/>

# Annexes

Systemes et réseaux électroniques :

- I. *The Manchester Mark I computer* (1949).  
*Council for Scientific and Industrial Research Automatic Computer* (1951).  
*Laptop* des années 2010.
- II. Schéma des connexions pour la pièce *Solo* de Karlheinz Stockhausen (1966).
- III. }  
IV. } Description du dispositif pour la pièce *Solo* de Karlheinz Stockhausen (1966).  
V. }
- VI. Note pour *Fais voile vers le soleil* et *Liaison* de K. Stockhausen (1969).
- VII. Mise en réseau d'outils sonores analogiques.
- VIII. PXPRD, Marta Zapparoli (Penelopex) et Martin Kuentz (Prd). Installation en concert au Festival SIMULTAN, Timisoara, Roumanie, 2010.  
Asuna Arashi, 20 octobre 2012, Asuna & Rima Kato Korea Tour 2012.

Documents complémentaires :

- IX à XIV. Texte de Sandeep Bhagwati, Navid Navab, George Lewis et Michael Young,  
*Improvising Technologies – A Machine Performance Summit*.
- XV à XVI. Approbation du comité plurifacultaire d'éthique de la recherche pour  
l'enquête de terrain (UdeM).



## Tables des illustrations

- Page 35** : relation tripartite entre un artiste, les outils et les sources sonores.
- Page 42** : solo de contrebasse de Barry Guy.
- Page 44** : le quartet réunit pour le final.
- Page 67** : interface de l'exposition Archipel.
- Page 107** : gravure des microsillons sur la surface d'un disque.
- Page 129** : les quatre plans de la séquence filmée du 2 avril 1949.
- Page 136** : un perforateur de *piano roll* de marque Leabarjan.
- Page 139** : la gestuelle de Art Tatum. Photographie des années 1930.
- Page 159** : illustration de Jean-Marc Foussat en train de jouer.
- Page 160** : illustrations de Synthi AKS.
- Page 161** : intérieur de l'atelier de Jean-Marc Foussat.
- Page 162/163** : captures d'écran du logiciel Pro Tools.
- Page 170** : le fleuve Saint-Laurent dans la province du Québec.
- Page 171** : l'île de Montréal et alentours.
- Page 180** : enseigne de Le Navire « Night » au 15 août 1999.
- Page 182** : ticket d'entrée d'un concert du quartet Theresa Transistor .
- Page 211** : table et mur d'écouteurs de Hélène Prévost.
- Page 212** : le dispositif électronique avec la table de mixage au centre.  
Mur en carton avec les pairs d'écouteurs accrochées.
- Page 213** : haut : pédale (*fields recordings*) ; bas : mini-synthétiseur numérique.  
De gauche à droite : haut : pédale de distorsion ; bas : égalisateur de fréquence, quatre amplificateurs avec le contrôleur posé sur l'un d'eux.
- Page 214** : exemple du travail de montage en postproduction avec le logiciel Pro Tools à partir d'enregistrements réalisés au centre Oboro.
- Page 218** : plans de la séquence improvisée filmée de Hélène Prévost.
- Page 222** : Hélène Prévost en performance au centre Oboro.
- Page 232** : plan de l'intérieur d'un Intonarumori.
- Page 233** : Martin Messier, Nicolas Bernier dans *La chambre des machines*.
- Page 234** : Luigi Russolo, Ugo Piatti avec les Intonarumoris, « joueur de bruits », 1913.
- Page 236** : plan-séquence de la vidéo *Improvisation dans la cuisine*.
- Page 239** : schéma de la scène montréalaise selon Nicoals Bernier.
- Page 246** : Keith Rowe en concert fait résonner sa guitare avec un poste de radio.
- Page 247** : Alexandre St-Onge en performance (2016).
- Page 252** : magnétophone à cassette.  
Capteur Leap motion.  
Contrôleur midi au pied.
- Page 253** : patch Max/MSP (Motion tracking 3) fonctionnant avec la caméra intégrée à l'ordinateur, logiciel Géco qui fonctionnant avec le capteur de mouvement Leap motion.

- Page 255** : plans et schéma de la séquence filmée de Alexandre St-Onge.
- Page 266** : dispositif de jeu emprunté au *home studio* de Dominic Thibault.
- Page 267/268** : le synthétiseur modulaire.  
 Ordinateur portable, le novation, le contrôleur Phat boy.  
 Le logiciel Ableton live. Tablette numérique avec le logiciel Automap.
- Page 271** : Daniel Lanois devant sa table de mixage utilisant les *faders* dans le film *Here Is, What Is*, à 43' (2008).
- Page 276** : plans de la séquence filmée de Dominic Thibault
- Page 281** : le *home studio* en cours de construction.
- Page 292** : tableau récapitulatif d'après la séance d'écoute des courants de la musique électronique par rapport à Roche Ovale.
- Page 300** : exemple type de circuit bending.
- Pages 301 à 306** : les outils électroniques utilisés par David Martin :  
 Noise Swach. Matrix Mixer. Alesis Bitrman (gauche), Eventide time factor (droite).  
 Défibrillateur sordide 1. Atonale Patente Criarde. Synthétiseur en *circuit bending* avec  
 un détecteur de lumière. Synthétiseur dans une boîte à biscuit. Intérieur de la boîte à  
 biscuit.
- Pages 299 à 300** : les outils électroniques utilisés par Étienne Legast :  
 Pédale Bass Synth (haut) et La Grunge (bas). Synthétiseur contrôlant le logiciel  
*Ableton live* et Sherman filterbank (haut). Clavier bandoulière en *circuit bending* La  
 Cresta. *plugin* ajouté au dos du manche. Fil de fer le long du manche.
- Page 309** : Martin et Legast pendant l'expérience d'écoute dans le studio de Legast.
- Page 311** : plans de la séquence filmée de Roche Ovale.
- Page 316** : les différents styles de rock cités et leur ramifications. Légende des  
 couleurs pour les sous-genres du rock.
- Page 318/319** : quatre exemples d'affiches de concert. Noms de styles musicaux fictifs.
- Page 329** : schéma des principales filiations, directe et indirecte chez les musiciens.
- Page 348** : extension du modèle théorique.
- Page 351** : liens interpersonnels entre tous les musiciens de l'enquête.
- Page 354** : illustration de Milo et Eric Normand pour la pochette du disque à *la plage*  
 avec le texte de Hélène Prévost à l'intérieur de la pochette.
- Page 364** : contre exemple de l'enquête. Tablette tactile préprogrammée.
- Page 368** : plan de Montréal.
- Page 369** : graphisme du site de Dominic Thibault.
- Page 371** : réseau souterrain de Montréal, espace de jeu pour les Audoiotopies.
- Page 373** : pochette de l'unique disque du groupe Ravachole, *Claudius* (2013).
- Pages 397 à 414** : annexes de la thèse (planches numérotées de I à XVI).

## Index des noms propres

- Abenavoli, Lorella : 104.  
 Adolphe, Jean-Marc : 155.  
 A\_dontigny : 169.  
 Adorno, Theodor W. : 77, 82.  
 Aebi, Irene : 322.  
 Agnel, Sophie : 206, 323.  
 Aka Moon : 47.  
 Allen, Byron : 245.  
 Allen, Daevid : 149.  
 Allen, Marshall : 75, 76, 79, 80.  
 Ali, Luqman : 78.  
 Altena, Maarten : 156.  
 AMM (groupe) : 85, 245, 248, 321,  
 Anderson, Michael D. : 74, 75, 77.  
 Andrade, Eric : 298.  
 Araab Muzik : 32.  
 Arbour, Madeleine : 175.  
 Arcand-Tourigny, Sébastien : 280.  
 Arkestra (formation) : 74, 75, 76, 78,  
 79, 80, 81, 147, 338.  
 Arnaud, Guy : 85.  
 Arnauld, Pierre : 104.  
 Art Ensemble of Chicago (formation) :  
 27, 115.  
 Ashley, Robert : 65, 66, 242, 324.  
 Atakama, Ryo : 284.  
 Atkins, Juan : 289.  
 Autechre (groupe) : 289.  
 Avenel, Jean-Jacques : 155.  
 Ayler, Albert : 75, 145, 146, 155, 249, 321.  
 Baake, Hans : 41.  
 Babin, Magali : 104, 169, 185, 223,  
 224, 261.  
 Bachand, Nathalie : 223.  
 Bailey, Derek : 36, 37, 41, 47, 64, 86,  
 147, 156, 245, 320, 321, 340.  
 Baker, Fawas : 153.  
 Bambula, Alouis : 41.  
 Barbeau, Marcel : 175.  
 Baret, Richard : 86.  
 Basie, Count : 73, 290.  
 Baucomont, Janette : 85.  
 Bauer, Johannes : 40, 41, 43, 45.  
 Bauer, Konrad : 40, 41, 43, 44, 45.  
 Baumgärtel, Willi : 41.  
 Beatles (The) (groupe) : 146.  
 Bechet, Sidney : 87.  
 Beer, Ronnie : 322.  
 Bégin, Thomas : 169.  
 Beins, Burkhard : 147.  
 Bélanger, Mathieu : 190.  
 Belhomme, Guillaume : 29.  
 Bellavance, Alexis : 169, 184, 185, 223,  
 224, 261.  
 Benedetti, Dean : 114.  
 Benjamin, Walter : 17, 18, 110, 116.  
 Bennink, Han : 41.  
 Berger, Karl : 286.  
 Bergeron, Vincent : 193.  
 Bergson, Henri : 341.  
 Berio, Luciano : 62, 84, 85, 88, 113, 145,  
 321.  
 Berliner, Paul F. : 115.  
 Bernier, Nicolas : 21, 22, 31, 169, 180, 183,  
 184, 185, 193, 195, 196, 198, 199, 201,  
 223, **225-240**, 261, 279, 285, 299, 315,  
 326, 328, 330, 331, 333, 336, 337, 345,  
 347, 349, 350, 351, 360, 361, 362, 365,  
 366, 369.  
 Berrocal, Jac : 40.  
 Béthune, Christian : 99, 115, 118.  
 Bhagwati, Sandeep : 223.  
 Bianu, Zeno : 155.  
 Birgé, Jean-Jacques : 91.  
 Blade, Brian : 93, 202.  
 Black, Jim : 93.  
 Blackburn, Maurice : 174.  
 Blanton, Jimmie : 245.  
 Bley, Carla : 172, 285.  
 Bley, Paul : 172.

- BOLD (groupe) : 184, 223.  
 Bolden, Buddy : 27.  
 Boni, Raymond : 147.  
 Bonnerave, Jocelyn : 37.  
 Borduas, Paul-Émile : 175, 176.  
 Boubaker, Heddy : 324.  
 Boucher, Nicolas : 280.  
 Bouckaert, Laurence : 69.  
 Boudreau, Walter : 176.  
 Bowie, Lester : 322.  
 Boykins, Ronnie : 75, 76.  
 Braasch, Jonas : 261.  
 Braxton, Anthony : 41, 286.  
 Brazil, Joe : 154.  
 Breuker, Willem : 86.  
 Broonzy, Big Bill : 146.  
 Brotherhood of Breath (formation) : 324.  
 Brötzmann, Peter : 40, 41.  
 Bruckmann, Kyle : 324.  
 Bruital Orgasme (duo) : 291.  
 Bryant, Allan : 85.  
 Bryars, Garvin : 64, 65, 36, 321.  
 Bullock, Hiram : 31.  
 Burell, Dave : 322.  
 Burton, Alexandre : 179, 223, 250, 264, 367.  
 Butcher, John : 183, 185, 205, 206, 221, 262, 323.  
 Cage, John : 42, 61, 62, 63, 64, 65, 88, 145, 174, 175, 184, 241, 242, 243, 244, 260, 321.  
 Callon, Christian : 193.  
 Calloway, Cab : 290.  
 Campbell, Robert : 73, 75.  
 Can (groupe) : 146.  
 Canonne, Clément : 37, 50, 71, 85, 94, 95, 272.  
 Capp, Todd : 93.  
 Caporaletti, Vincenzo : 50, 99, 100, 101, 106, 109, 142.  
 Cappozzo, Jean-Luc : 155.  
 Cassavetes, John : 75.  
 Castonguay, Alexandre : 223.  
 Cardew, Cornelius : 85, 245.  
 Carles, Philippe : 25, 27, 33, 82, 83, 90, 112, 321, 322.  
 Caron, Sylvain : 193.  
 Carter, James : 117.  
 Carter, Kent : 322.  
 Cascone, Kim : 30, 273, 274, 277.  
 Casserley, Lawrence : 86.  
 Cassol, Fabrizio : 47, 153.  
 Caux, Daniel : 146.  
 Caux, Jacqueline : 155.  
 Ceccarelli, Isaiah : 177.  
 Celestial Communication Orchestra : 285, 321, 322.  
 Cerclet, Denis : 344.  
 Côté, Michel F. : 173, 241.  
 Chadabe, Joel : 62, 68, 90, 225, 289.  
 Chafe, Chris : 261.  
 Charbonneau, Yves : 176.  
 Charles, Daniel : 47, 359.  
 Charles, Xavier : 205, 262, 323, 359.  
 Chatonsky, Grégory : 223.  
 Chautemps, Jean-Louis : 91.  
 Chemillier, Marc : 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 124, 135.  
 Cheng, Raymond Lee : 155.  
 Cherry, Don : 85, 244, 245.  
 Chion, Michel : 62, 282, 326.  
 Christian, Charlie : 88.  
 Cipollone, Elvio : 75.  
 Citton, Yves : 33, 34, 375.  
 Clorck (formation) : 291.  
 Cognard, Jean-Noël : 40, 41, 43, 44, 45, 47, 48.  
 Coleman, Ornette : 26, 46, 75, 90, 147, 184, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 260, 286, 321.  
 Coleman, Steve : 89.  
 Collins, Nicolas : 299.



- Coltrane, John : 115, 145, 146, 154, 155, 249, 321.  
Comolli, Jean-Louis : 25, 27, 82, 90, 112, 321, 322.  
Conover, Willis : 81.  
Constanzo, Rodrigo : 284.  
Cooper, Jérôme : 322.  
Copeland, Jack : 68.  
Corea, Chick : 187.  
Cornell, Andrea Jane : 261.  
Cormier, Bruno : 175.  
Coulon, Patrice : 224.  
Couprie, Pierre : 59, 63, 69, 70, 71, 72, 278, 326.  
Coutu-Dumont, Guillaume : 280.  
Couture, François : 193, 195.  
Crass (groupe) : 286, 315.  
Crispell, Marilyn : 147.  
Cugny, Laurent : 99, 101, 109.  
Cummings, Robert : 76.  
Curran, Alvin : 85.  
Daft Punk (duo) : 239, 291.  
Dahlhaus, Carl : 39, 47, 342, 344.  
Dalachinsky, Steve : 155.  
Daoust, Yves : 181.  
Davies, Hugh : 30, 86.  
Davis, Danny : 75, 76.  
Davis, Miles : 25, 85, 115, 146.  
De Biasi, Pierre-Marc : 69.  
Debussy, Claude : 20.  
De Kooning, Willem : 175.  
Delalande, François : 47, 103, 331.  
Del Fabbro, Guido : 177.  
Denis, Jean-François : 181, 193.  
Denzler, Bertrand : 147.  
Deplus, Guy : 85.  
Derome, Jean : 173, 176, 177, 241.  
Derrida, Jacques : 106.  
Deruisseau, Pierre : 73, 80.  
Deschênes, Marcelle : 181.  
Dhomont, Francis : 263.  
Dj Spooky : 30, 86.  
Dolphy, Eric : 75, 90, 321.  
Doneda, Michel : 185, 262.  
Donin, Nicolas : 26, 71, 102, 103.  
D'Orion, Erick : 31, 32, 169, 184, 193, 223.  
Dörner, Axel : 206, 323.  
Dorsen, Annie : 50.  
Drouet, Jean-Pierre : 85.  
Dubinsky, Evan : 366.  
Duboc, Benjamin : 40.  
Ducas, Philippe : 83.  
Duchamp, Marcel : 248, 260.  
Duchesne, André : 176.  
Dufort, Louis : 179, 193.  
Duguay, Raoul : 176.  
Dumoulin, Jozef : 26.  
Duras, Marguerite : 179.  
Durrant, Phil : 86, 147, 322.  
Dusapin, Pascal : 38.  
Dvořák, Antonín : 124, 125, 126, 130, 131, 133, 134.  
Edison, Harry : 221.  
Edwards, John : 40.  
Eliot, Thomas Stearns : 359.  
Ellington, Duke : 73, 115, 137, 156, 290.  
Ellis, Don : 285.  
Emmerson, Simon : 60, 62.  
Enkerli, Alexandre : 169.  
Eno, Brian : 149, 225, 317.  
Ensemble Musique Vivante : 85.  
Ensemble SuperMusique : 173, 177, 362.  
Eretsman, Xavier : 155.  
ErikM : 206, 262, 323.  
Evans, Bill : 135, 137, 138, 321.  
Essel, Karlheinz : 185, 261.  
Falaise, Bernard : 177, 193.  
Farlow, Tal : 248.  
Favory, Jean-Baptiste : 69.  
Feldman, Morton : 62.  
Fenech, David : 91.  
Fennesz, Christian : 86, 322.

- Ferrari, Luc : 85.  
 Ferron, Maurice : 175.  
 Ferron-Hamelin, Marcelle : 175.  
 Fields, Herbie : 113.  
 Fleet, Bidy : 118.  
 Flemming, Peter : 223.  
 Florin, Ludovic : 83, 84, 85, 86, 87, 99.  
 Flusser, Vilém : 34.  
 Foussat, Jean-Marc : 22, **143-163**.  
 Fuhler, Cor : 86.  
 Freedman, Lori : 177.  
 Fripp, Robert : 317.  
 Frith, Fred : 37, 183, 219, 221.  
 Fumf (groupe) : 261.  
 Gagné, Jean : 176.  
 Gagné, Serge : 176.  
 Gagnon, François-Marc : 175.  
 Garant, Serge : 179.  
 Garcia, Xavier : 262.  
 Gare, Lou : 85, 245.  
 Garrett, Donald : 154.  
 Garnier, Nicolas : 37.  
 Garrison, Jimmy : 154.  
 Gauthier, Mario : 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 189, 193, 205, 206, 352.  
 Gauthier, Philippe-Aubert : 169, 193.  
 Gauthier, Thierry : 186, 312.  
 Gauvreau, Claude : 175, 308, 372.  
 Gauvreau, Pierre : 175.  
 Gentet, Patrick : 29.  
 Gewissler, Dieter : 322.  
 Ghosn, Joseph : 76, 78, 79.  
 Gillespie, Dizzy : 114.  
 Gilmore, John : 75, 76, 78.  
 Glennie, Evelyn : 219.  
 Globe Unity Orchestra : 40, 321, 323.  
 Gobet, Gilles : 287.  
 Godspeed You! Black Emperor (groupe) : 206, 225, 284, 315, 366.  
 Goldman, Jonathan : 153.  
 Goldsmith, Kenneth : 20.  
 Goldstein, Malcom : 242.  
 Gong (groupe) : 146, 149.  
 Goodman, Benny : 290.  
 Gotan Project (groupe) : 291.  
 Goubert, Simon : 155.  
 Granz, Norman : 25.  
 Grappelli, Stéphane : 89, 137, 138, 140.  
 GRM (Groupe de Recherches Musicales) : 111, 181, 326, 328.  
 Gruppo di improvvisazione nuova conzonanza : 86.  
 Garrigues, Emmanuel : 358.  
 Guérineau, Sylvain : 155.  
 Guerpin, Martin : 115.  
 Guilbault, Muriel : 175.  
 Guillonnet, Jean-Luc : 154, 324.  
 Guiot, Raymond : 85.  
 Guizien, Christian : 85.  
 Guy, Barry : 40, 41, 42, 43, 45, 147, 156, 242, 244, 324,  
 Hadi, Shafi : 75.  
 Haig, Al : 114.  
 Hakim, Omar : 31.  
 Halbard, Gieri : 284.  
 Hampel, Gunter : 86.  
 Hampton, Lionel : 290.  
 Hancock, Herbie : 85, 187.  
 Harriot, Joe : 75.  
 Harvey, Stephen : 186, 279, 279, 281, 345.  
 Haussmann, Raoul : 104.  
 Hebdige, Dick : 235, 286, 317.  
 Hecker, Tim : 193.  
 Hemsath, Bill : 77.  
 Hendrix, Jimi : 76.  
 Henry, Pierre : 332.  
 Hétu, Joane : 176, 177, 193, 241.  
 Hewitt, Darsha : 223.  
 HodeKestra (collectif) : 186, 265, 285, 286, 287, 288, 291, 315, 362.  
 Hoffman, Abbot : 300.

- Holmes, Mickey : 93.  
Holzer, Derek : 284, 370.  
Hunter, Tommy « Bugs » : 74, 75, 76, 77.  
Hütter, Ralf : 264.  
Iks (groupe) : 186, 187, 280, 360.  
Imbert, Raphaël : 91, 155.  
Iwai, Toshio : 364.  
Jaëll, Marie : 103, 104.  
James, Bob : 242, 245.  
Jamin, Jean : 113, 154.  
Jankélévitch, Vladimir : 153, 341.  
Jankowska, Linda : 185.  
Jankowsky, Thomas : 43.  
Jarman, Joseph : 27, 322.  
Jarvis, Clifford : 75.  
Jauniaux, Catherine : 242.  
Jean, Monique : 223.  
Jenny-Clarke, Jean-François : 85.  
Jethro Tull (groupe) : 225.  
Johnson, James P. : 142.  
Johnson, Oliver : 322.  
Jones, Elvin : 154.  
Jones, Norah : 187.  
Joplin, Scott : 142.  
Jousse, Marcel : 108.  
Joseph Holbrooke (groupe) : 65, 321.  
Kagan, Jeremy : 142.  
Kagel, Mauricio : 174.  
K.A.N.T.N.A.G.A.N.O. (groupe) : 243.  
Karneef, Philip : 366.  
Kassap, Sylvain : 155.  
Katarzynski, Raymond : 85.  
Kenyatta, Robin : 322.  
Kerbaj, Mazen : 324.  
Keyser, Philippe Hode : 265, 285, 286, 287.  
King Crimson (groupe) : 225, 317.  
Kirk, Rahsaan Roland : 88.  
Kowald, Peter : 41, 242, 324.  
Kraftwerk (groupe) : 264.  
Krebs, Annette : 324.  
Krispo, Martine H. : 261.  
Kropinski, Uwe : 40.  
Kubisch, Christina : 33.  
Kühn, Joachim : 41, 322.  
Labelle, Brandon : 262.  
Labrecque, Jean-Claude : 372.  
Labrecque, Manon : 223.  
Labrosse, Diane : 177, 185, 193, 241, 261.  
Lachal, Julien : 19, 33, 45, 90.  
Lacy, Steve : 83, 85, 86, 96, 138, 147, 221, 322.  
LaFaro, Scott : 244, 245.  
Lafosse, Roger : 332.  
Lalande, Olivier : 365, 366.  
Landy, Leight : 70.  
Lanois, Daniel : 270, 271.  
Laplante, Chantal : 210, 223.  
Laporte, Jean-François : 193.  
Laroche, Simon : 223.  
Latour, Bruno : 33,  
Lavor, Francis : 69.  
Lauzier, Philippe : 169, 177, 224.  
Lazro, Daunik : 147, 154, 155, 158, 163.  
Léandre, Joëlle : 37, 147, 155, 156, 158, 162, 163, 183, 185, 221, 262.  
Lebrat, Soizic : 155.  
Led Zeppelin : 20.  
Leduc, Fernand : 175.  
Leduc, Thérèse : 175.  
Lee, George : 116.  
Lefebvre, Marie-Thérèse : 174, 179.  
Legast, Étienne : 169, 180, 186, 195, 196, 201, **285-312**, 315, 326, 328, 330, 334, 335, 336, 360.  
Legrand, Christiane : 85.  
Le Guern, Philippe : 27, 30, 34, 375.  
Lehn, Thomas : 40, 86, 262, 322.  
Leimgruber, Urs : 155.  
Leipp, Émile : 149.  
Lemke, Gerhard : 41.  
Lepage, Robert Marcel : 176.

- Lester, James : 124.  
 Levallet, Didier : 155, 321.  
 Levasseur, Michel : 175.  
 Lévi- Strauss, Claude : 358.  
 Lewis, George : 41, 89, 156, 223, 335.  
 Ligeti, György : 145, 174.  
 Ligeti, Lukas : 185, 261.  
 Lista, Marcella : 104.  
 Lizotte, Jean-Christophe : 177.  
 Loizillon, Guillaume : 20, 21, 99, 105, 108, 111, 112, 344.  
 Londeix, Cécile : 221.  
 London Jazz Composers' Orchestra : 40.  
 Long, Jason : 68.  
 Logan Giuseppe : 245.  
 Longtin, Michel : 181.  
 Lopez, Ramon : 155.  
 Lovens, Paul : 40, 147, 156.  
 Lowe, Frank : 155.  
 Lowe, Mark : 169.  
 Lubat, Bernard : 37, 65.  
 Lucier, Alvin : 65, 242, 324.  
 Lukoschek, Guido : 93, 202.  
 Lumley , Aaron : 177.  
 Lussier, René : 176, 241.  
 Lytton, Paul : 40, 43, 86, 147, 156.  
 M., Sachiko : 324.  
 McIntosh, Thomas : 223.  
 McLuhan, Marshall : 101, 106.  
 McPhee, Joe : 40, 147, 155.  
 McSween, Alexandre : 224.  
 Madan, Emmanuel : 223.  
 Maderna, Bruno : 62.  
 Magnusson, Thor : 91.  
 Maisonneuve, Sophie : 82.  
 Malbert, Alexis : 29.  
 Malfati, Radu : 40, 325.  
 Mamas and the Papas (The) (groupe) : 146.  
 Mapleson, Lionel : 111.  
 Marchetti, Lionel : 185, 262.  
 Marier, Martin : 185.  
 Marmande, Francis : 27.  
 Marsil Jr., Tancrède : 175.  
 Marteau Rouge (trio) : 156.  
 Martel, Pierre-Yves : 177, 224.  
 Martin, David : 180, 186, 201, **285-312**, 315, 328, 330, 334, 335, 345, 349, 356, 370.  
 Marzan, Pascal : 323.  
 Masse, Jean-Pierre : 372.  
 Matching Mole (groupe) : 149.  
 Matta, Ramuntcho : 29.  
 Matthews, Kaffe : 86, 322.  
 Matthews, Max : 68.  
 Mattin : 262.  
 Mauss, Marcel : 102.  
 Maxfield, Richard : 64, 174, 175.  
 May, Derrick : 289.  
 Mazetier, Louis : 124, 127, 137.  
 Médioni, Franck : 155.  
 Ménard, Philippe : 181.  
 Mengelberg, Micha : 41.  
 Mengelsdorff, Albert : 147.  
 Mercure, Pierre : 174, 175, 178, 179.  
 Merleau-Ponty, Maurice : 344.  
 Merlin, Arnaud : 87.  
 Merzbow : 270, 291.  
 Messiaen, Olivier : 321.  
 Messier, Martin : 184, 185, 203, 231, 232, 233, 235, 236, 236, 261, 285, 333, 345.  
 Meunier, Claudine : 85.  
 MEV (Musica Elettronica Viva) (formation) : 65, 85, 86.  
 Michel, Philippe : 21, 35, 50, 99, 105, 106, 111, 112, 115, 125, 360.  
 Miller, Glenn : 68.  
 Miller, Marcus : 31.  
 Miller, Paul D. : voir *Dj Spooky*.  
 Miller, Walter : 75, 76.  
 Mills, Jeff : 289.  
 MIMEO (Music In Movement Electronic

- Orchestra) : 86, 322.  
Mingus, Charles : 75.  
Minibloc (duo) : 223.  
Minor, Jouk : 322.  
Mitchell, Roscoe : 27, 89, 322.  
Moholo, Louis : 41.  
Moholy-Nagy, Lazló : 108, 111.  
Molino, Jean : 49, 84.  
Monk, Thelonious : 113, 114.  
Montgomery, Wes : 88.  
Moog, Robert : 77.  
Moore, Allan F. : 287, 316, 317.  
Moore, Oscar : 88.  
Morris, Butch : 41.  
Mouchous, Émilie : 193, 261.  
Mousseau, Jean-Paul : 174, 175.  
Mouse on Mars (groupe) : 290.  
Moye, Don : 322.  
Mozart, Wolfgang Amadeus : 27.  
Mumma, Gordon : 62, 65, 66, 242, 324.  
Murayama, Seijiro : 324.  
Music Improvisation Company : 86.  
Naegelen, Karl : 272.  
Nakamura, Toshimaru : 282.  
Nancarrow, Colon : 140.  
Nattiez, Jean-Jacques : 49, 339.  
Nettl, Bruno : 241.  
Neumann, Andrea : 324.  
Newman, Jerry : 113, 142.  
Nichols, Maggie : 41, 185, 262.  
Ninh, Lê Quan : 210.  
Nirvana (groupe) : 293.  
Nishiburi, Yu : 364.  
Noble, Ray : 118.  
Noetinger, Jérôme : 86, 185, 262, 322.  
Nono, Luigi : 145, 174.  
Nordmann, Marielle : 85.  
Normandeau, Robert : 281, 228, 287.  
Nougaro, Claude : 147.  
Nyman, Michael : 62, 63, 64, 65, 85, 245, 246.  
Obermayer, Paul : 86.  
Obermeyer, Bob : 262.  
Oger, Jacques : 147.  
Oki, Itaru : 40.  
Oliver, King : 73.  
Oliveros, Pauline : 261.  
Ono, Yoko : 174.  
Original Dixieland Jass Band (ODJB) : 112.  
O'Rourke, Jim : 245, 248.  
Orti, Guillaume : 89, 90.  
Ostertag, Bob : 90, 91, 330.  
Oswald, John : 31.  
Oxley, Tony : 40, 41, 65, 321.  
Palacio-Quintin, Cléo : 177, 190.  
Palardy Roger, Danielle : 173, 177, 178, 241.  
Parant, Jonathan : 169.  
Pareyson, Luigi : 101.  
Parker, Charlie : 25, 101, 106, 114, 115, 116, 117, 118, 123.  
Parker, Evan : 43, 86, 147, 155, 156, 183, 245, 258, 322, 323, 324.  
Parker, William : 242, 324.  
Parmegiani, Bernard : 85.  
Patitucci, John : 93, 202.  
Patrick, Pat : 75, 76,  
Pauvros, Jean-François : 147, 148, 156.  
Peacock, Gary : 242, 324.  
Pedneault, François : 298.  
Penderecki, Krzysztof : 85, 145, 174.  
Pedersen, Craig : 177.  
Pérez, Danilo : 93, 202.  
Petrowsky, Ernst-Ludwig : 41.  
Phetteplace, Jon : 85.  
Phillips, Barre : 41, 155, 242, 244, 245, 324.  
Phonogénistes (collectif) : 69, 71.  
Piatti, Ugo : 234.  
Piché, Jean : 177, 185, 250, 263, 264, 327, 328.  
Pichon, Jean-François : 262.

- Pierrepont, Alexandre : 33, 83.  
 Pilz, Michel : 40.  
 Pinch, Trevor : 90.  
 Plantamura, Carol : 85  
 Pohu, Sylvain : 185, 186, 187, 195, 279, 280.  
 Poliart, Yves : 20.  
 Pollock, Jackson : 175.  
 Polo, Javier : 297.  
 Portal, Michel : 27, 85, 155, 322.  
 Portugais, Louis : 174.  
 Powell, Carrie : 116.  
 Pozar, Robert : 242.  
 Pras, Amandine : 93, 348.  
 Préfontaine, Jean : 176.  
 Premier, Olivar : 90.  
 Prévost, Eddie : 85, 245.  
 Prévost, Hélène : 21, 22, 169, 173, 177, 179, 180, 183, 185, 193, 195, 196, 198, 199, 201, **205-224**, 235, 250, 261, 322, 323, 330, 332, 333, 339, 345, 349, 351, 352, 353, 354, 361, 367, 369.  
 Primus (groupe) : 225, 315.  
 Prins, Gert-Jan : 86, 322.  
 Provencher, Marc-André : 186, 288, 312, 315.  
 Quatuor du Jazz Libre du Québec : 176.  
 Ravachole (groupe) : 186, 288, 308, 315, 373.  
 Rauschenberg, Robert : 175, 248.  
 Ray, Man : 71.  
 Ray, Michael : 78.  
 Recasens, Manuel : 85.  
 Recio, Lucia : 155.  
 Rehberg, Peter : 322.  
 Reibel, Guy : 62.  
 Reijseger, Ernst : 41.  
 Reinhardt, Django : 88.  
 Renaud, Henri : 135, 137.  
 Renaud, Jeanne : 174.  
 Renaud, Louis : 175.  
 Renaud, Philippe : 29.  
 René, Corinne : 177.  
 Reynolds, Simon : 32, 291.  
 Richard, Maurice C. : 176.  
 Riopelle, Françoise : 174, 175.  
 Riopelle, Jean-Paul : 175.  
 Rives, Stéphane : 91.  
 Rivière, Arnaud : 262.  
 Roach, Max : 114.  
 Roads, Curtis : 62, 68.  
 Robineau, Anne : 173, 175, 176, 177, 190.  
 Rodgers, Paul : 40, 147.  
 Roche Ovale (duo) : 21, 22, 169, 180, 186, 195, 196, 198, 199, 201, 202, **285-312**, 315, 328, 334, 335, 339, 345, 349, 351, 361, 370, 372.  
 Rollet, Christian : 155.  
 Rose, Jon : 40.  
 Rouëff, Olivier : 52, 53.  
 Rousse, Julie : 262.  
 Rouy, Gérard : 83, 86, 87, 321.  
 Roy, Julien : 223, 250.  
 Rowe, Keith : 85, 86, 219, 245, 246, 248, 260, 322.  
 Rudy, Dario : 91, 92.  
 Russell, Curley : 114.  
 Russell, Ross : 114, 116, 117, 118.  
 Russolo, Luigi : 20, 232, 234.  
 Rutherford, Paul : 156.  
 Ryan, Joel : 86.  
 Rzewski, Frédéric : 65, 85.  
 Sachse, Helmut Joe : 40.  
 Saint-Onge, Alexandre : 21, 22, 169, 177, 180, 184, 185, 193, 196, 198, 199, 202, 223, **241-262**, 315, 324, 328, 330, 334, 346, 347, 349, 351, 360, 361, 366, 367, 370.  
 Saint-Pierre, Tanya : 169.  
 Saisse, Philippe : 31.  
 Sanborn, David : 31.

- Saladin, Mathieu : 85.  
 Sanders, Pharoah : 154, 155.  
 Sanguineti, Edoardo : 85.  
 Sato, Makoto : 156.  
 Sauvageau, Jean : 181.  
 Schaeffer, Pierre : 60, 62, 69, 111, 174, 226, 278, 282, 331.  
 Schiaffini, Giancarlo : 156.  
 Schik, Ignaz : 262.  
 Schmickler, Marcus : 86, 322.  
 Schneider, Stephan : 280.  
 Schneider-Esleben, Florian : 264.  
 Schryer, Claude : 181, 205.  
 Schulze, Klaus : 149.  
 Schulze, Manfred : 40.  
 Schütz, Alfred : 339, 344.  
 Schwarz, Jean : 91.  
 Schweizer, Irene : 41, 185, 262.  
 Sclavis, Louis : 41, 154.  
 Sehnaoui, Christine : 324.  
 Sehnaoui, Sharif : 324.  
 Sens, Olivier : 43, 89.  
 Sertso Ingrid : 286.  
 Sex Pistols (groupe) : 300.  
 Sexton, Erin : 169.  
 Shalabi, Sam : 185, 243, 261, 315.  
 Sharkya', Vergil : 177, 261.  
 Shepp, Archie : 147.  
 Shines, Johnny : 146.  
 Shorter, Alan : 322.  
 Shorter, Wayne : 93, 202.  
 Sicard, Jeff : 154.  
 Siciliano, Giancarlo : 99, 106.  
 Sid, Symphony : 114.  
 Silva, Alan : 40, 322.  
 Simonsson, Ola : 235.  
 Sixtrum (ensemble) : 262.  
 Smalley, Denis : 60, 62, 69.  
 Smith, Michel : 287.  
 Smith, Stuff : 74, 80.  
 Soft Machine (groupe) : 146, 147, 149.  
 Sonic Youth (groupe) : 287, 315.  
 Sowari (trio) : 147.  
 Space trio : voir *Arkestra*.  
 Spontaneous Music Ensemble : 85.  
 Sterne, Jonathan : 111.  
 Stevance, Sophie : 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 340.  
 Stiegler, Bernard : 26, 28, 91, 99, 102, 103, 106, 108, 112, 113, 115, 116.  
 Stjärne Nilsson, Johannes : 235.  
 Stockhausen, Karlheinz : 20, 62, 63, 84, 88, 145, 174, 321.  
 Stoïanova, Ivanka : 32.  
 Strachey, Christopher : 68.  
 Subhumans (groupe) : 286, 315.  
 Sullivan, Françoise : 175.  
 Sunenblick, Robert E. : 114.  
 Sun Ra : 20, **73-81**, 147, 149, 244, 285, 321, 337, 338.  
 SuperMémé (groupe) : 174, 177.  
 Sylvestre, Brigitte : 85.  
 Szendy, Peter : 82.  
 Szwed, John : 73, 76, 80.  
 Takeishi, Satoshi : 93.  
 Tangerine Dream (groupe) : 149.  
 Tapetronics : voir *Malbert, Alexis*.  
 Tarzatès, Ghédalia : 262.  
 Tatum, Art : 22, 117, **123-142**.  
 Taylor, Arthur : 155.  
 Taylor, Cecil : 147.  
 Tchicai, John : 155.  
 Teitelbaum, Richard : 85.  
 Terronès, Gérard : 147.  
 Tétreault, Martin : 169, 177, 193.  
 Tétreault, Michel : 185.  
 Theresa Transistor (groupe) : 173, 182, 187, 223.  
 Theureau, Jacques : 93.  
 Thibault, Dominic : 21, 22, 169, 180, 185, 186, 195, 196, 198, 199, 202, **263-284**, 315, 326, 327, 328, 330, 335, 336, 345,

346, 347, 349, 351, 355, 360, 361, 366, Waller, Fats : 124, 142.  
367, 369, 370.  
Thigpen, Benjamin : 193.  
Thompson, Walter : 286.  
Thomson, Scott : 177.  
Thouin, Guy : 176.  
Tilbury, John : 245.  
Tippett, Keith : 40.  
Toeplitz, Kasper T. : 40.  
Toop, David : 20, 87.  
Toral, Rafael : 322.  
Tortoise (groupe) : 255, 315.  
Toulemonde, Olivier : 242.  
Traube, Caroline : 187, 193, 195, 235, 315.  
Tremblay, Pierre-Alexandre : 184, 185, 186, 277, 280, 360.  
Trocco, Frank : 90.  
Trochu, Pierre : 181.  
Tudor, David : 62, 64, 175, 264.  
Turing, Alan : 68.  
Turner, Roger : 40.  
Twin, Aphex : 289.  
Tyner, McCoy : 154.  
Ulher, Birgit : 324, 325, 326.  
Vaillancourt, Armand : 174.  
Vandermark, Ken : 40.  
Vandor, Ivan : 85.  
Van Grümmer, Galillée : 45.  
Van Hove, Fred : 40, 41.  
Van Nort, Doug : 193, 261.  
Varèse, Edgar : 20, 88, 174, 321.  
Varchausky, Nico : 271.  
Varger (groupe) : 286.  
Vasse, Claude : 85.  
Verdier, Camille : 85.  
Villeneuve, Jonathan : 232.  
Vitet, Bernard : 322.  
Von Schlippenbach, Alexander : 41, 321.  
Wachsmann, Phil : 156.  
Waisvisz, Michel : 86.  
Warburton, Dan : 40.  
Ware, Efferge : 116.  
Webern, Anton : 86.  
Wessell, David : 89.  
Wiederkehr, Jacques : 85.  
Williams, Patrick : 112, 113, 142, 154.  
Wilson, Alexandre : 243.  
Wolf Eyes (groupe) : 291.  
Wonder Brass : 177.  
Wright, Frank : 155.  
Wyatt, Robert : 149, 151.  
X- Brane (trio) : 324.  
Xenakis, Iannis : 145, 307, 309, 372.  
Young, La Monte : 62, 64.  
Young, Lester : 25, 116, 249.  
Young, Michael : 223.  
Zappa, Frank : 151, 172.  
Zorn, John : 31.  
Zubot, Josh : 177.





