

Université de Montréal

**Étude et réappropriation du geste volontaire du musicien improvisateur  
dans le cadre d'une composition électroacoustique**

par

Antoine Berthiaume

Faculté de Musique

Thèse présentée

en vue de l'obtention du grade de Doctorat

en musique

option composition

Janvier 2019

© Antoine Berthiaume

## RÉSUMÉ

Cette thèse porte un regard sur les musiques improvisées et leur rapport à la scène à travers mon expérience et celle de treize personnalités du milieu des arts avec qui j'ai eu des entretiens privilégiés. L'essence de cette démarche est d'observer comment les créateurs utilisent l'improvisation en situation de concert ou simplement comme méthode de recherche grâce aux outils numériques ou analogiques. Ce panorama me permet de mettre en perspective mon travail de composition et de recherche à une époque où, comme créateur, j'ai bifurqué vers les musiques numériques après de longues années d'écriture et de performance scénique dans le milieu du jazz et des musiques d'improvisation. Au passage se problématise la causalité du geste lors de la performance avec des outils numériques.

La thèse retrace tout d'abord un parcours sommaire de la musique improvisée – plus particulièrement celle que l'on appelle la musique actuelle au Québec ou encore la *free improvisation*. À travers ce survol seront soulevées quelques questions de nomenclature et d'esthétique afin de mieux cerner les enjeux propres à cette pratique. La réflexion se poursuit avec des entretiens à travers lesquels j'explore la comprovisation, le DJing, les instruments de musique numérique, la danse et la composition. La réflexion culmine autour de cinq de mes œuvres écrites en collaboration avec les milieux de la musique improvisée et de la danse.

**Mots clés : improvisation, musique numérique, danse, comprovisation, réappropriation, geste, DJing, indétermination.**

## ABSTRACT

This thesis looks at improvised music and its relationship to the stage through my experience and that of thirteen personalities from the arts world with whom I have had privileged interviews. The essence of this approach is to observe how creators use improvisation in concert situations or simply as a research method using digital or analog tools. This panorama allows me to put my composition and research work in perspective at a time when, as a creator, I have turned towards digital music after many years of writing and stage performance in the field of jazz and improvisational music. In passing, the causality of the gesture during performance with digital tools is problematic.

The thesis first retraces a brief journey through improvised music - more particularly what is called *musique actuelle* or free improvisation. Through this overview, a few questions of nomenclature and aesthetics will be raised in order to better understand the issues specific to this music. The reflection continues with interviews through which I explore improvisation, DJing, digital musical instruments, dance and composition. The reflection culminates around five of my works written in collaboration with the improvised music and dance communities.

**Keywords: improvisation, digital music, dance, improvisation, reappropriation, gesture, DJing, indeterminacy.**

**TABLE DES MATIÈRES**

<b>RÉSUMÉ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	iii
<b>LISTE DES TABLEAUX</b> .....	ix
<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	x
<b>LISTE DES ENTREVUES</b> .....	xii
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	xiii
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>1. UN MOT SUR LA RÉAPPROPRIATION</b> .....	4
<b>2. UNE BRÈVE DÉFINITION DE L'IMPROVISATION</b> .....	6
2.1 Étymologie .....	6

2.2 Nomenclature . . . . .	6
2.3 Caractéristiques . . . . .	11
2.4 Écouter . . . . .	14
2.5 Textures . . . . .	16
2.6 Règles . . . . .	17
2.7 Préparation . . . . .	19
2.8 L'unicité de la prestation . . . . .	22
<b>3. SANDEEP BHAGWATI ET LA COMPROVISATION . . . . .</b>	<b>24</b>
3.1 La comprovisation et <i>Kurvefletning</i> . . . . .	27
<b>4. IMPROVISATION VS INDÉTERMINATION . . . . .</b>	<b>29</b>
4.1 Qu'est-ce que l'indétermination . . . . .	29
4.2 L'Art de la fugue . . . . .	30
4.3 L'Art de l'absence . . . . .	31
4.4 Un genre de bleu . . . . .	33
4.5 Jazz snob . . . . .	35
4.6 Transmission de l'œuvre . . . . .	36
4.7 John Cage et le jazz – improvisation vs indétermination . . . . .	38

<b>5. PERFORMANCE SCÉNIQUE AVEC LAPTOP : PRÉMISSE ET MISE EN CONTEXTE DES ENTREVUES</b> .....	42
5.1 L'Art de la scène .....	42
5.2 Présence et gestes .....	43
5.3 Prise de risque vs taille de l'auditoire .....	45
5.4 EDM et prise de risque .....	47
5.5 Mise en contexte des entrevues avec Marier et Bleau .....	50
	51
<b>6. ENTREVUES</b>	
<b>6.1 MARTIN MARIER ET L'ÉPONGE</b> .....	51
6.1.1 À propos de l'infini et du <i>mappage</i> .....	52
6.1.2 Appropriation et héritage .....	53
6.1.3 À propos de l'écran .....	54
<b>6.2 MYRIAM BLEAU ET SOFT REVOLVERS</b> .....	56
6.2.1 Soft Revolvers .....	56
6.2.2 Le *Spark* .....	58
6.2.3 <i>Autopsy.glass</i> .....	59

<b>6.3 KID KOALA ET LE MONDE DU VINYLE</b> .....	61
6.3.1 Échantillonnage .....	62
6.3.2 Quand ça va mal .....	63
6.3.3 Le <i>sampling</i> .....	64
6.3.4 La surprise .....	65
<b>6.4 DJ CHAMPION ET SES G-STRINGS</b> .....	67
6.4.1 Les Oh! et les Bah... de la guitare électrique .....	68
6.4.2 À propos du travail avec les interprètes .....	70
6.4.3 À propos du Djing et de la performance live .....	70
6.4.4 La difficulté d'improviser .....	72
<b>6.5 MARIE DAVIDSON ET LE DANCE FLOOR</b> .....	74
<b>6.6 CHRISTIAN FENNESZ</b> .....	79
6.6.1 Programmation .....	80
6.6.2 Présence scénique .....	82
6.6.3 L'empreinte unique .....	84
<b>7. KURVEFLETNING ET REIBUNG</b> .....	85

7.1 À propos du geste .....	85
7.2 La méthode .....	86
7.3 Quelques gestes spécifiques .....	87
7.3.1 L' <i>harmonica</i> .....	87
7.3.2 Le <i>Sho</i> .....	89
7.3.3 Le <i>Ruisseau</i> .....	90
7.3.4 La <i>Sirène</i> .....	91
7.3.5 Le <i>Air Slap</i> .....	92
7.4 La banque de son .....	93
7.5 L'identité .....	93
<b>8. FAILLE : DEUX CORPS SUR LE COMPTOIR</b> .....	94
8.1 Mise en contexte .....	94
8.2 La pièce .....	95
8.3 La mécanique des spasmes .....	96
8.4 Qu'en est-il de l'improvisation ? .....	99
.	100
8.5 Présence scénique .....	
<b>9. RAVAGES</b> .....	102



9.1 Le travail de composition .....	103
9.2 Le travail avec les musiciens .....	104
<b>10. MILLE BATAILLES .....</b>	<b>106</b>
10.1 <i>Mille batailles</i> .....	106
10.2 Une brèche .....	107
10.3 Libre ou esclave ? .....	110
10.4 L'improvisation comme processus de création selon Louise Lecavalier ...	111
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>i</b>
<b>ANNEXE I : Archives vidéo .....</b>	<b>i</b>
<b>ANNEXE II : Archives audio .....</b>	<b>ii</b>

**LISTE DES TABLEAUX**

7.1	Série des 15 premières harmoniques de l'échantillon <i>Harmonica</i> . . . . .	88
-----	--------------------------------------------------------------------------------	----

## LISTE DES FIGURES

2.1	Martin Tétreault. (c) Domaine public. . . . .	9
2.2	Michel F. Côté. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste . . . . .	20
2.3	Elliott Sharp. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste . . . . .	21
3.1	Sandeep Bhagwati. (c) Domaine public . . . . .	24
4.1	John Cage, 1981. (c) The Creative Hours . . . . .	31
4.2	Pochette de l'album <i>Kind of Blue</i> . (c) Domaine public . . . . .	33
4.3	Georges Lewis. (c) Domaine public . . . . .	38
5.1	Prise de risque vs taille de l'auditoire . . . . .	47
5.2	Le studio de Joël Thomas Zimmerman. (c) Domaine public . . . . .	49
6.1.1	Martin Marier son éponge. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste . . . . .	51
6.2.1	Myriam Bleau et <i>Soft Revolver</i> . (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste . .	56
6.2.2	Myriam Bleau et <i>Autopsy.glass</i> . (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste . .	59
6.3.1	Kid Koala. (c) Domaine public . . . . .	61
6.3.2	William Basinski dans son studio. (c) Domaine public . . . . .	64
6.4.1	Maxime Morin alias DJ Champion. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste	67
6.4.2	Le groupe <i>Sleaford Mods</i> . Andrew Fearn à gauche devant son <i>laptop</i> . (c) Domaine public . . . . .	72
6.5.1	Marie Davidson en concert. (c) Domaine public . . . . .	74
6.6.1	Christian Fennesz. (c) Domaine public . . . . .	79
6.6.2	Ikue Mori. (c) Domaine public . . . . .	83
7.1	<i>L'Harmonica</i> . (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	87

7.2	Capture d'écran du logiciel <i>Izotope Rx</i> de l'échantillon <i>Harmonica</i> . . . . .	88
7.3	Le <i>Sho</i> . (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	89
7.4	Le <i>Ruisseau</i> . (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	90
7.5	La <i>Sirène</i> . (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	91
7.6	<i>Air Slap</i> . (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	92
8.1	Jessica Serli. (c) Claudia Chan Tak, 2016 . . . . .	94
8.2	Script Max MSP pour la pièce <i>FAILLE</i> . . . . .	97
8.3	Disposition des électrodes. (c) Antoine Berthiaume, 2018 . . . . .	98
8.4	Capture d'écran du logiciel Ableton Live . . . . .	98
8.5	Traitement de signal de la pièce <i>FAILLE</i> . . . . .	99
8.6	Présentation publique à la maison de la culture Plateau Mont-Royal, août 2016	100
9.1	Image tirée du film <i>Ravages</i> . (c) Reproduit avec la permission de l'artiste . . . .	102
10.1	Louise Lecavalier et Rob Abubo. (c) André Cornellier . . . . .	106
10.2	Traitement de signal pour la pièce <i>Mille batailles</i> . . . . .	109

## LISTE DES ENTREVUES

Les citations d'entrevues sont identifiées dans le texte par le sigle [E~]

<b>Elliott Sharp</b> .....	<b>Novembre 2017, New York</b>
<b>Michel F. Côté</b> .....	<b>Décembre 2017, Montréal</b>
<b>Sandeep Bhagwati</b> .....	<b>Janvier 2018, Montréal</b>
<b>Eric San (Kid Koala)</b> .....	<b>Janvier 2018, Montréal</b>
<b>Martin Marier</b> .....	<b>Mai 2018, Montréal</b>
<b>Myriam Bleau</b> .....	<b>Mai 2018, Montréal</b>
<b>Maxime Morin (DJ Champion)</b> .....	<b>Juin 2018, Montréal</b>
<b>Christian Fennesz</b> .....	<b>Juin 2018, Vienne</b>
<b>Caroline Gravel</b> .....	<b>Juin 2018, Montréal</b>
<b>Marcelo Wanderley</b> .....	<b>Novembre 2018, Montréal</b>
<b>Marie Davidson</b> .....	<b>Novembre 2018, Montréal</b>
<b>Louise Lecavalier</b> .....	<b>Novembre 2018, Montréal</b>
<b>Réjean Beaucage</b> .....	<b>Avril 2019, Montréal</b>

## REMERCIEMENTS

Ma carrière de musicien a été fragmentée en périodes au cours desquelles je me suis consacré à des musiques disparates. Attiré par la guitare classique à un jeune âge, j'ai ensuite passé une bonne dizaine d'années à étudier le rock, le jazz et la musique improvisée. Fort de plusieurs années d'expérience scénique dans ce domaine, c'est en 2003 que j'ai entamé une maîtrise en composition contemporaine à l'Université de Montréal. Après avoir aiguisé ma plume de compositeur instrumental, c'est vers la musique électroacoustique que je me suis enfin tourné. À ce titre, j'aimerais exprimer ma gratitude envers Sylvain Caron, Michel Longtin et Robert Normandeau de l'Université de Montréal pour m'avoir aidé à décloisonner et scinder ces pratiques musicales.

Je tiens par ailleurs à remercier personnellement :

- Robert Normandeau pour sa générosité sans borne ;
- Joane Héту, Michel F. Côté et Jean Derome et Pierre Tanguay des créateurs inspirants qui m'ont appris que les musiques n'avaient pas de frontières ;
- Le FQRSC et la FESP de l'Université de Montréal pour leur soutien financier ;
- Philippe Lauzier, Pierre-Yves Martel, David Piché et Michael Levin pour s'être prêtés au jeu ;
- Patrick Saint-Denis pour la programmation ;
- René Berthiaume et Sébastien Roldan pour la révision ;
- Benoit Charest, Neil Smolar, Mordy Ferber, Marc-André Laporte et William Beauvais pour m'avoir appris à tenir une guitare ;
- Derek Bailey pour l'inspiration de quelques heures qui durèrent une vie ;
- Nicolas Bernier et Mila ;
- Rachel Berthiaume et Christiane Houde pour leur support ;
- Louise Lecavalier et Rob Abubo pour l'inspiration ;
- Alan Lake pour sa confiance ;
- Jessica Serli pour tout le reste.

## INTRODUCTION

Porte-étendard des musiques improvisées<sup>1</sup> en début de carrière, j'ai pris une autre tangente lors de la mutation de mes champs d'intérêt vers les musiques contemporaines et électroacoustiques. Alors que mes compositions servaient principalement à véhiculer une virtuosité instrumentale durement acquise et entretenue par des années de *woodshedding*<sup>2</sup>, ma carrière de compositeur s'est depuis imposée, parfois au détriment de ma pratique instrumentale. Aujourd'hui, mes compositions étant sculptées dans un studio numérique, ma présence physique lors de leur représentation est la plupart du temps un choix esthétique davantage qu'une nécessité. Suis-je donc devenu subalterne de mes propres créations?

Dans certains contextes de performance avec bande, je considère que les outils numériques, plus particulièrement l'automatisation, m'ont permis de me libérer des contraintes de la manipulation d'outils analogiques. L'automatisation me prive de mon rapport gestuel au traitement sonore, mais me rapproche de l'humanité de la performance. Sur le plan scénique, la technologie, invisible, agit en élément soustracteur. Cependant, dans le souci d'automatiser une performance afin d'en retirer plus de liberté et d'alléger ma valise de tournée, le champ des possibles s'en trouve-t-il restreint? La fixité du traitement numérique me permet de me concentrer sur la performance, mais peut-elle de surcroît rendre la prestation plus monotone?

La présence scénique n'est généralement pas l'aspect le plus développé de la formation d'un musicien. Alors que certains ont recours à des *beta blockers*<sup>3</sup> pour rivaliser avec le stress de la performance, la présence sur scène est souvent considérée comme innée. La plupart d'entre nous rivaliserons difficilement sur une scène en présence d'un acteur ou d'un danseur. Probablement pour cette raison, mon rapport à la scène a été largement ponctué de collaborations dans le milieu de la danse et du théâtre, où je laisse à des corps « entraînés » la tâche de faire la représentation visuelle de la prestation. Je revisite à travers cette thèse mon rapport à la performance et mon désir de faire partie de la représentation visuelle d'une œuvre qui, malgré l'absence de contingence dans

---

<sup>1</sup> Plus particulièrement au sein du jazz et de la musique actuelle.

<sup>2</sup> En jazz, action autopunitive de s'enfermer avec un instrument de musique et de s'entraîner.

<sup>3</sup> Médicament utilisé en cardiologie qui bloque l'action des médiateurs du système adrénergique telle l'adrénaline.

une œuvre totalement fixée, et malgré un certain scepticisme de ma part, bénéficie probablement de ma compagnie comme d'une plus-value.

Mes recherches visent d'abord et avant tout le domaine de l'improvisation à travers ses multiples facettes. Dans le premier volet de ma thèse, j'aborde les questions de nomenclature de la musique improvisée pour ensuite en définir certaines caractéristiques, règles et esthétiques. Ce court volet historique me permet d'aborder différents sujets tels que l'exnomination, l'indétermination et la comprovisation, dans les chapitres 2, 3 et 4.

Cette thèse soulève plusieurs interrogations qui sont restées sans réponse tout au long de ma carrière. Je reste encore dans un état de contemplation face à des questions sur la pratique de l'improvisation qui ne trouvent de réponses autrement que par l'expérience humaine. Pour cette raison, j'ai choisi l'approche directe, par le biais d'entrevues, me permettant d'être candide face à mes préoccupations.

Considérant que certaines œuvres numériques – particulièrement en installation et en musique électronique – peuvent se représenter d'elles-mêmes sans la présence physique de leur concepteur, comment et pourquoi ce dernier se met-il en jeu? De telles questions sont abordées dans l'optique d'observer les techniques d'improvisation utilisées lors de ces performances, au cours d'entrevues avec des protagonistes du milieu de la musique numérique dans les chapitres 7 à 12.

La dernière section de ma thèse gravite autour de cinq œuvres où j'explore le geste volontaire lors d'improvisations et de l'utilisation d'outils numériques en performance :

### ***Kurvefletning et Reibung***

Deux pièces électroacoustiques composées en collaboration avec le clarinettiste Philippe



Lauzier et le gambiste Pierre-Yves Martel dans lesquelles j'investigue le langage spécifique de ces improvisateurs.

***FAILLE : deux corps sur le comptoir***

Une œuvre chorégraphique élaborée en collaboration avec Jessica Serli qui déploie un système de microcontrôleurs synchronisant une trame sonore et des impulsions électriques envoyées dans le corps des interprètes.

***Ravages***

Une trame sonore composée pour une vidéo-danse du chorégraphe Alan Lake à travers laquelle je compose à l'aide de bandes préenregistrées d'improvisations de Pierre-Yves Martel, David Piché et Michael Levin.

***Mille batailles***

Une collaboration avec la chorégraphe et interprète Louise Lecavalier où j'explore la musique EDM et le traitement pour guitare électrique improvisée sur trame temporelle automatisée (fixe).

## 1. UN MOT SUR LA RÉAPPROPRIATION

La réappropriation telle que je l'entends suggère l'idée de métamorphose. L'archivage d'improvisations étant la première étape d'appropriation, la décontextualisation de ces échantillons dans le cadre d'une œuvre électroacoustique est une seconde étape de transformation, de réappropriation. Je documente le langage improvisé de mes collaborateurs en leur suggérant de rejouer des gestes qu'ils maîtrisent déjà. Je développe ensuite des stratégies pour les mettre en valeur dans mes compositions. Par exemple, ma collaboration avec Philippe Lauzier pour la pièce *Kurvefletning* est un portrait d'improvisateur. Je ne mets pas Lauzier en situation déstabilisante afin d'en faire une étude comportementale. Je cherche au contraire à documenter l'idiome qui lui est propre à travers un échange de plein gré.

L'appropriation du langage improvisé est plus problématique dans le milieu de la danse contemporaine, dans la mesure où la relation entre chorégraphe et interprète est beaucoup plus poreuse. L'improvisation étant souvent utilisée comme moteur de recherche, les revendications des danseurs pour reconnaître leur apport à l'écriture chorégraphique sont justifiées. Caroline Gravel a été l'une des défenseuses de la cause :

Lorsque je suis en studio, je ne peux pas m'empêcher d'exercer ma liberté et de ne pas faire ce qu'on me demande. On m'engage aussi pour cela. C'est de là qu'émergent les découvertes. Si je me contrains à faire seulement ce qui m'est demandé, je ne suis pas dans le moment et la création. Et si je ne suis pas dans la création, le chorégraphe s'ennuie. Ce qu'il veut voir, c'est de l'authenticité, et celle-ci se trouve dans les portes du moment. Ces portes sont des opportunités où les choses se déplient et se dévoilent. Si je fais seulement ce qui m'est demandé, j'ignore ces ouvertures, je suis en résistance au moment présent.

La décision finale revient au chorégraphe. Il va créer la scène, le rapport entre tous les éléments, dont des mouvements de danse créés par les danseurs en situation d'improvisation. Le texte est écrit à plusieurs mains.

Interpréter suppose la préexistence d'un texte. La problématique en danse est que le texte est informe. Le texte chorégraphique n'a pas de forme comme une partition musicale ou une didascalie. Le chorégraphe nous demande de créer des gestes, des formes, des impulsions, mais quand ensuite il a tout le crédit de la création, ça commence à être problématique. [E~ Gravel, 2018]

Ce débat est moins houleux en musique puisqu'il y a en général une partition avant le geste. L'improvisation, lorsqu'elle est demandée, est ensuite documentée et porte l'empreinte de son créateur. Un litige peut donc facilement être résolu.

Un exemple probant est la pièce *The Great Gig in the Sky* de l'album *The Dark Side of the Moon* de *Pink Floyd*. La chanteuse Clare Torry est invitée à improviser une partition vocale sans paroles, qui deviendra à son insu une complainte emblématique de l'album mythique du groupe. Le solo sera ensuite repris de façon systématique en concert par d'autres interprètes, et ce n'est qu'en 2005 qu'un jugement sera rendu en faveur de Torry<sup>4</sup>. Tous les disques imprimés après ce jugement arboreront la mention « vocal composition by Clare Torry ».

---

<sup>4</sup> Les clauses de l'entente hors cour n'ont pas été divulguées.

## 2. UNE BRÈVE DÉFINITION DE L'IMPROVISATION

Improvisation must inherently exist to some extent in all music in which exact notation of every detail is not possible: therefore, in *all* music. [Cope, 1976, p. 70]

### 2.1 Étymologie

#### **Improviser**

Étymologie : Ital. *improvvisare*, de *improvviso*, qui vient de *in* négatif, et *provviso*, prévu, du latin *provisus*, de *pro*, en avant, et *visus*, vu, de *videre*, voir. On a dit, au XVI<sup>e</sup> siècle, en imitant l'italien, à *l'improvis*.<sup>5</sup>

#### ***In-Pro-Visus***

*Ne pas*

*Voir*

*En avant*

### 2.2 Nomenclature

L'improvisation se retrouve sous toutes les formes, dans toutes les musiques et les cultures de ce monde. Je ne m'intéresserai pas ici à l'improvisation idiomatique et stylisée que l'on retrouve par exemple dans le flamenco, le rock ou le bebop. Je centrerai mon intérêt sur celle que l'on appelle *free improvisation* en anglais, et tout simplement « musique improvisée » en français.

Cette terminologie n'étant pas d'un grand secours pour cerner ce style musical, on a plutôt tendance à l'appeler « musique actuelle » au Québec. Réjean Beaucage relate dans sa publication *Musique actuelle : topographie d'un genre* le parcours de l'expression « musique actuelle » à travers trois grands événements au Québec. Le premier événement sera tenu par le compositeur Pierre Mercure en 1961 :

---

<sup>5</sup> <https://www.littre.org/definition/improviser> consulté le 20 mai 2018.

Le compositeur québécois Pierre Mercure (1927-1966) a été l'initiateur de la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (SIMA) qui s'est tenue du 3 au 8 août 1961. À ce moment-là, le terme « actuel(le) » était déjà dans l'air depuis quelque temps à Montréal, à la suite de l'ouverture, entre le 28 mai 1955 et le 19 mai 1957, de la galerie L'Actuelle, installée au 278, rue Sherbrooke Ouest, par le peintre Guido Molinari et la journaliste Fernande Saint-Martin, et consacrée à l'art non figuratif. Par extension, le terme en est rapidement venu à s'appliquer à la musique. [Beaucage, 2019, p. 10]

Faute de financement pour une deuxième saison qui s'annonçait particulièrement haute en couleur, la SIMA ne sera toutefois qu'une comète dans le paysage musical montréalais :

Bien que Mercure ait préparé le plan d'une 2<sup>e</sup> édition, la SIMA de 1962 n'eut jamais lieu. Le clou de cet événement devait être un « concert spatial » nécessitant trois orchestres symphoniques (ceux de Radio-Canada, de Montréal et de Québec), quatre chefs (Pierre Boulez, Hermann Scherchen, Bruno Maderna et Jean Beaudet) et trois solistes (Jeanne Loriod, Yvonne Loriod et David Tudor)! On y aurait entendu la Turangalîla-Symphonie d'Olivier Messiaen, une « œuvre pour trois orchestres » de Pierre Boulez, le Cantique de durées de Gilles Tremblay<sup>2</sup>, une reprise de l'œuvre de John Cage Atlas eclipticalis, créée lors de la 1<sup>re</sup> édition, et Duel de Iannis Xenakis<sup>3</sup>. [Beaucage, 2019, p. 34]

L'aventure étymologique du mot « actuelle » se termine donc abruptement pour Mercure mais sera récupérée par Michel Levasseur – sans connaissance de cause du précédent événement - quelques années plus tard lors de la première édition du Festival de musique actuelle de Victoriaville :

L'expression « musique actuelle » a pris un sens particulier au Québec depuis le début des années 1960, alors que se tenait à Montréal la Semaine internationale de musique actuelle, mais c'est surtout à partir de 1983, avec l'apparition du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV), que l'étiquette a vraiment commencé à désigner des façons de faire caractéristiques, issues d'une esthétique clairement reconnaissable.

Au même moment se dessine au Québec un nouveau genre musical autour de l'étiquette de disque Ambiances Magnétiques avec entre autres Jean Derome, René Lussier, Joane Héту, Diane Labrosse, Pierre Tanguay, Danielle P. Roger et Michel F. Côté, tous engagés à briser les codes de la musique à travers une musique autant écrite qu'improvisée, regroupant musiciens et non-musiciens qui décident d'adopter eux aussi l'expression « musique actuelle ». Selon Beaucage, l'ouverture d'une forme de musique hybride, autant composée qu'improvisée, fait place à un nouveau genre permettant de faire cohabiter des musiciens et des non-musiciens. [E~Beaucage, 2019]. L'œuvre *Structure métalliques II* présentée au SIMA par Pierre Mercure et Armand Vaillancourt est, selon lui, un événement perturbateur dans le paysage québécois. Le livret du volume 35 de l'*Anthologie de musique canadienne* présente l'événement ainsi :

Sorte d'improvisation dirigée, elle constitue un contrepoint aux sons obtenus en frappant des sculptures métalliques suspendues sur scène. Les sons ainsi obtenus sont quelquefois redirigés [par Mercure] dans les haut-parleurs en passant par le système de transformation sonore, s'additionnant ainsi à ceux qui sont produits par la suite. Le soliste est le sculpteur Armand Vaillancourt évoluant sur la scène de la Comédie canadienne autour de ses propres sculptures. Ces chorégraphies sonores ont suscité rires et applaudissements au moment de leur création. [Beaucage, 2019, p. 26]

Cette prestation ouvre la voie à la rencontre de musiciens aguerris avec des non-musiciens souvent inventeurs de leur instrument (pensons notamment à Martin Tétrault et ses tables tournantes trafiquées) ainsi qu'à la récupération d'éléments non musicaux dans des contextes de musiques écrites. Le paroxysme a été atteint avec le Trésor de la langue de René Lussier, considéré par plusieurs comme une œuvre phare. La démarche de Lussier, similaire à celle de Béla Bartók, qui arpentait les cantons hongrois et roumains à la recherche de musiques folkloriques, catalogue les accents du terroir québécois et les met en valeur à travers une musique concrète et rock.



Figure 2.1 : Martin Tétreault. (c) Domaine public

Quoique juste en termes de définition, le terme « musique actuelle » n'est toutefois pas l'apanage de la faction d'improvisateurs montréalais regroupés sous la coupole d'Ambiances magnétiques, et ne fait pas l'unanimité<sup>6</sup>. Beaucage nous rappelle enfin qu'en 1990 s'est tenu, sous la direction artistique de Jean Piché, un événement regroupant musiques improvisées, concerts acousmatiques et musiques contemporaines sous la bannière Montréal musiques actuelles [E~Beaucage, 2019], nous convainquant que cette nomenclature se prête décidément à toutes les formes et couleurs.

Le terme « avant-garde » est quant à lui encore souvent utilisé en 2019. Il est toutefois tout aussi controversé, comme le souligne Miderman :

Even the umbrella term «new music» while well understood by the readers of this publication, often is interpreted by others in terms of the plain English meanings of its

---

<sup>6</sup> À ce sujet voir : revue *Circuit, Musique Actuelle?* Volume 6, numéro 2, 1995.

component words, which can lead to some convoluted explanations. [...] Calling music «avant garde» or «experimental» seems to have a polarizing effect, immediately attracting interest from some while repelling others. «Contemporary classical» and «post-classical» are descriptive enough in one sense, but even setting aside the former term's unfortunate oxymoronic quality, at least some of what we call new music doesn't really have any relationship to classical music, so these terms are of limited use. On the other hand, the evocative term «creative music» may suggest something about the intent of those who are making the music, but doesn't do much to locate it in terms of any specific sound, tradition, or genre. [Dean C. Miderman, cité par Beaucage, 2019, p. 64]

Peut-être qu'une nomenclature plus distincte et originale aurait été de rigueur pour courtiser le grand public vers les musiques improvisées. Les termes K-Pop, Reggae, Grunge, Bluegrass, Hip-Hop, Blues, Cajun, Dubstep et Jazz me semblent, sans contredit, beaucoup plus colorés et attrayants. Plusieurs diront, nonobstant, qu'ils souhaitent et vénèrent ce statut de musique clandestine. Comme le disait Arnold Schoenberg : « If it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art.<sup>7</sup> »

Loin de moi l'idée de me prêter à des jeux de noms. J'emploierai ici simplement les termes « musique improvisée » ou *free improvisation*, universellement acceptés à Montréal, Tokyo, New York ou Paris. La musique improvisée telle qu'on l'entend depuis les premières expérimentations du groupe Joseph Holdbrooke<sup>8</sup>, jusqu'aux tonitruantes explorations sonores du groupe new-yorkais Naked City<sup>9</sup> de John Zorn, n'a jamais vraiment su être étiquetée. L'improvisation a toujours été le fait des musiciens, mais ce n'est que depuis l'apparition de l'enregistrement sonore qu'elle a pu être déchiffrée et jouée par une plus grande communauté de musiciens. Elle a depuis laissé une trace et, malgré elle, un langage commun est apparu, un idiome s'est transmis d'une génération à l'autre, des dialectes se sont étendus à différentes régions du monde et une tradition s'est perpétuée.

---

<sup>7</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2002/02/18/whistling-in-the-dark-2> consulté le 20 mai 2018.

<sup>8</sup> Ce trio de Derek Bailey, Tony Oxley et Gavin Bryars de Sheffield en Angleterre est considéré comme une des pierres angulaires de la musique improvisée.

<sup>9</sup> Fred Frith, Bill Laswell, Joey Baron et autres figurent notamment parmi les membres du groupe actif dans les années 80-90. Il a participé à l'éclosion du style *cut 'n' paste*.



## 2.3 Caractéristiques

La *free improvisation* est née vers la fin des années 1950 en réaction au conservatisme musical de l'époque. Elle trouve ses racines dans le développement du jazz et de la musique contemporaine américaine et européenne, alors qu'un mouvement se fait vers un style d'improvisation jazz plus libre mis de l'avant par entre autres Ornette Coleman, Cecil Taylor et John Coltrane, en opposition aux styles idiomatiques du Bebop et du HardBop. [Sansom, 2001, p. 29] Steve Lacy, en entrevue avec Derek Bailey, décrit bien le conflit de l'époque entre la tradition hardbop axée sur des archétypes musicaux encadrés par des règles strictes et l'éclosion de la scène *free* orientée vers un éclatement de la structure et de l'idiome traditionaliste :

When I was coming up in New York in the '50s I was always into the radical players but at the same time I was contemporary with some of the younger accepted players. (...) I was mainly concerned with working with the radical people but at the same time I couldn't ignore the non-radical elements. But for me playing with the accepted player people never worked out. Simply because they knew all the patterns and I didn't. And I knew what it took to learn them, but I just didn't have the stomach for it. (...) You know, when Bud Powell made them, fifteen years earlier, they weren't patterns. But when somebody analysed them and put them into a system it became a school and many players joined it. (...) Jazz got so that it wasn't improvised anymore. (...) When Ornette Coleman hit the scene, that was the end of theories. He destroyed the theories. I remember at that time he said, very carefully, "Well, you have a certain amount of space and you put what you want in it" [Steve Lacy cité par Bailey, 1980, pp. 54-58]

L'extrême complexité structurelle du sérialisme intégral, un processus à travers lequel le compositeur définit l'entièreté de la partition avec une précision excessive : le rythme, le timbre et les hauteurs, n'est pas étrangère à l'essor de l'improvisation *free* et de l'indétermination. Cette brillante citation de David Behrman illustre l'étendue du conflit entre le compositeur et l'interprète, qui mena à une rupture de confiance entre les deux clans :

In the course of at least one branch of development of serial music, the performer's 'musicianship' came to outlive its usefulness. The composer no longer expected him to read

between the lines of his score. The performer's job was now to obey the literal requirements of the score in a deadpan fashion. A high degree of precision, in some cases unrealistically high, was demanded of performers while at the same time their power within the music was drastically diminished. Indeed, sometimes performers, because of the absurd difficulty of the music, would simply fake it. The degree of precision demanded was sometimes so high that it taxed the ability of the performer and led him to deliver what in fact was a subjective interpretation -- to play in a way that would 'sound as though' he were fulfilling the notation's demands. In their efforts to control every possible aspect of the music, composers and performers alike discovered that the range of sound which a player is capable of covering is so extensive and so susceptible to nuance that no notation can hope to control the whole of it, especially not at once. In such a view the composer, with his rules and his notation, is in a position comparable to the dramatist's, with his stage directions and his dialogue. Both score and script are at the mercy of the interpreter who can make a thousand realizations of every symbol. [Behrman, 1965, p. 58]

La musique improvisée est une forme de musique libre où les musiciens ont le loisir d'établir leurs propres règles. La durée de la prestation est en général non définie, se terminant la plupart du temps lorsque les musiciens sentent que la performance est terminée et se mettent d'accord tacitement de mettre fin à la musique. Les situations d'improvisations non structurées n'ont ni partition, ni thème, ni standards préconvenus. Selon Ed Sarath, l'improvisateur expérimente le temps de manière intérieure et verticale, où le présent est exacerbé et le passé et le futur sont perceptiblement subordonnés. [Sarath, 1996, p. 1] Lors de la lecture d'une partition, le compositeur ou l'interprète peut avoir une projection temporelle passée et future. Il n'en est rien pour l'improvisateur.

L'absence de partition n'est pas étrangère à la relative maigreur de la documentation que l'on trouve sur la *free improvisation* (si l'on compare à l'immense quantité de volumes sur l'histoire du jazz). Toujours selon Sarath, cette disparité découle probablement des défis que pose l'étude d'un processus extemporané<sup>10</sup> par rapport à l'accessibilité d'une partition finie. Larry Solomon souligne qu'écrire à propos de l'improvisation n'est pas une tâche facile, et ce, probablement en raison du fait qu'elle est un processus de pensée synthétique et non analytique. [Solomon, 1986, p. 225]

---

<sup>10</sup> Fait de manière improvisée, sans préméditation.

Il est par ailleurs intéressant de noter que jusqu'en 1972, il était impossible d'inscrire l'enregistrement sonore d'une musique improvisée au Library of Congress aux États-Unis [Borgo, 2002, p. 180]. Encore aujourd'hui, le droit d'auteur sur un geste improvisé suscite beaucoup de questionnements. Breveter une texture est beaucoup plus complexe que de mettre un droit d'auteur sur une mélodie.

Le catalogue de disques de *free improvisation* que l'on retrouve sur le marché est immense. Ne nécessitant pas une structure aussi grande que chez les *majors* tels que SONY, Columbia ou autres, les petites étiquettes de disques peuvent faire à peu de frais des tirages de 200 à 500 disques souvent destinés à être vendus en concert. Cette librairie insondable laisse parfois tout musicologue soucieux d'appréhender l'intégralité du corpus d'un seul artiste. La *sessionography* de Derek Bailey compilée par Richard Shapiro<sup>11</sup> compte 243 enregistrements, et celle-ci est bien loin d'être exhaustive.

Selon Keith Sawyer [Sawyer, 2009, p. 32], les quatre caractéristiques clés de l'improvisation collaborative sont les suivantes<sup>12</sup> :

- L'activité a une issue imprévisible plutôt que de suivre une finalité scénarisée ;
- Il y a une contingence d'un moment à l'autre : le prochain dialogue dépend du précédent ;
- L'effet interactionnel de n'importe quelle action peut être changé par une action subséquente d'un autre participant ;
- Le processus doit être collaboratif et chaque participant doit y contribuer également.

L'imprévisibilité de la performance dont parle Sawyer est la nature même de l'improvisation. Quoiqu'il fasse référence à une improvisation du type théâtral, les mêmes caractéristiques s'appliquent à l'improvisation en musique. Même lorsque dirigés à l'aide de partitions graphiques, les musiciens en situation de concert ne connaissent pas totalement

---

<sup>11</sup> <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mbaileys.html> consulté le 1er juin 2018.

<sup>12</sup> Traduction libre.

l'aboutissement d'une performance. La plus grande qualité d'un improvisateur est donc d'être à l'écoute du moment présent, de comprendre en temps réel les ramifications de chacun de ses gestes (autant par le brio de ses interventions que par une utilisation savante du silence), et de contribuer à la narration d'une musique qui se crée devant lui.

La contingence d'un moment à l'autre soulignée par Sawyer nous indique qu'il y a nécessairement une construction temporelle due à l'effet de la mémoire sur ce qui a été joué et ce qui le sera. L'improvisation ne peut reposer sur le présent absolu puisque le discours formel se construit dans le temps. La composition du discours repose donc sur une cohérence narrative directionnelle.

Michel F. Côté croit que l'improvisation à plusieurs constitue nécessairement un dialogue libre, comme une discussion autour de la table, avec une narrativité complètement ouverte, d'où l'importance d'être férocement à l'écoute avant même d'avoir un instrument dans les mains. [E~Côté, 2017]

## 2.4 Écouter

Thomas Nunn soutient que la pratique de l'improvisation passe d'abord par l'écoute. Selon lui, les improvisateurs novices tergiversent dans leurs premières tentatives d'improvisation libre, car ils oublient de simplement écouter : « Each one is so focused on what she/he is *responsible for* individually that there is little or no attention to the potential music, itself. » [Nunn, 1998] Selon lui, l'absence d'écoute est le premier obstacle à l'apprentissage de l'improvisation. Il suggère donc aux apprentis improvisateurs de commencer par jouer quelque chose de simple, et d'écouter le son du groupe plutôt que de porter son attention sur leur propre apport. La sonorité du groupe une fois établie, la musique pourra évoluer naturellement : « At this point, the musicians can begin to really hear and understand what free improvisation is about. » [Nunn, 1998, p. 36]

Le violoniste Malcom Goldstein affirme qu'il n'y a pas de manière correcte d'écouter, sauf d'être dans le moment présent et d'entendre :

Improvisation is a process of focus, in touch with the needs of the present. Music ourselves within and with others (not a repetition of one's habit – learned behavior from the outside or even one's own habits): aware of needs of the moment / sounding. [Goldstein, 1988]

En entrevue, Elliott Sharp parle aussi de l'expérience de l'écoute. Celle-ci, lorsque l'on est attentif à tous les détails de notre entourage, nous permet de découvrir de nouvelles sonorités et d'entrer en résonance avec notre environnement. Le travail en studio avec l'instrument et la pratique est une chose, mais le simple fait d'ouvrir nos oreilles à notre entourage dans la vie de tous les jours peut nous permettre de conceptualiser des idées et de projeter mentalement les sonorités inouïes de notre instrument :

Once the kids were born, I had so much less time in the studio and I was doing all these other things and I would just listen. I would spend my time in a process of active listening. Especially the first couple of years. Every morning I would wake up quite early, make a big pot of coffee and take the thermos right down on the East River. I would bring the kids in the stroller and just sit and listen to the river. So much music came from that. Listening to the process, listening to the natural sounds, watching the river traffic. [E~Sharp, 2017]

La spontanéité est certes une des grandes caractéristiques de la musique improvisée. Le groupe Spontaneous Music Ensemble, composé de Trevor Watts, John Stevens, Derek Bailey et autres, était un des premiers ensembles improvisateurs du genre. Si Nunn [Nunn, 1998, p. 7] souligne que pour la première fois, les musiciens pratiquent un art qui est entièrement généré spontanément, il déclare également que cette musique requiert une technique instrumentale, une connaissance de styles et une imagination compositionnelle. Comme tout autre genre musical, elle nécessite de la pratique et un engagement.

Eddie Prévost concorde :

Being able to wait marks out the successful improviser. And this is achieved either by sitting so still that every involuntary movement creates music, or by performing in so rapid and robust manner that the rational mind cannot comprehend and thereby control the information generated by the performance. [Prévost, 1995, p. 123]

## 2.5 Textures

La musique improvisée repose bien davantage sur des variations texturales et timbrales que rythmiques, harmoniques ou mélodiques. L'absence de constante ou d'éléments reconnaissables de ces trois dernières caractéristiques est courante lors de séances d'improvisation. On ne sort pas d'un concert de musique complètement improvisée avec une mélodie en tête ou une pulsation ; on en ressort avec des sensations somatiques reliées à l'absorption d'une musique riche en spectres harmoniques, et en variations de dynamiques.

Elliott Sharp décrit en entrevue ce qu'il a baptisé le « contrepoint textural » :

There's something that I call - and something that I like very much – *textural counterpoint*. It is the notion that if someone is doing *this*, you make a decision – and part of it is just reflex – to do something, rather than mimicking what they do or amplifying what they do, contrasting it. For example, if someone is doing a beautiful legato texture, I'm going to do some really short pointy things. [E~ Sharp, 2017]

La musique improvisée est aussi caractérisée par une approche instrumentale non conventionnelle. William Hsu décrit le type de variations timbrales que peut par exemple produire un saxophoniste :

(...) a long tone may be held on a saxophone, with fairly stable pitch and loudness, but the intensity of multiphonics is increased through embouchure control. An experienced improviser would perceive and respond to this variation. [Hsu, 2010, p. 33]

Les techniques étendues et les préparations pour instrument sont mises de l'avant afin de métamorphoser l'instrument conventionnel et de découvrir de nouvelles sonorités autrefois inexploitées dans la tradition classique et jazz. John Cage et Henry Cowell rendirent célèbre le piano préparé en ouvrant les possibilités de jeux à l'intérieur même du meuble du piano. Avec l'aide de clous et autres préparations, des sonorités inouïes devinrent matière à exploration. L'altération du timbre de l'instrument, avec des préparations apposées directement sur les cordes de la table d'harmonie, ont ouvert la voie à un univers sonore jusqu'alors ignoré.

La guitare électrique a aussi subi son lot de perversion avec les Keith Rowe, Fred Frith et autres pionniers de la préparation. Que ce soit avec l'usage de clips alligator, d'ebows, d'archets, de pinces, de pinceaux ou de baguettes chinoises, tous les moyens sont bons afin d'extirper de nouvelles sonorités de la six-cordes. Keith Rowe a fort certainement été influencé par la musique contemporaine de l'époque, selon Sharp. Rowe innove en couchant la guitare électrique sur une table et en la préparant avec toutes sortes d'outils : ventilateurs, laine d'acier, chaînes métalliques, etc. :

Sometimes there are simultaneous inventions. I think Keith was the first to do that, everyone would agree. Keith was very inspired by Cage's writing and Henry Cowell. If you take a piano harp and take away the body of the piano and put a pick up on it, you have a guitar on the table. He saw that. [E~ Sharp, 2017]

En ce sens, Nick Couldry parle d'une virtuosité dans la découverte (*virtuosity in finding*). Les techniques étendues non conventionnelles utilisées par les improvisateurs relèvent d'une capacité à imaginer de nouveaux sons et à découvrir de nouvelles voix. [Couldry, 1995, pp. 11-13]

Si certains privilégient une approche circonscrite, travaillant de manière circonspecte sur leur instrument — polissant avec patience leur même et seule unique façon de jouer afin d'atteindre une signature sonore très personnelle, Michel F. Côté prône plutôt la liberté de repenser son instrument en fonction de la rencontre de musique improvisée. [E~ Côté, 2017] À travers cette pensée divergente, l'improvisateur se tourne vers une instrumentation différente à chaque occasion. Cette situation lui procure une décontextualisation propice à nourrir la créativité et l'inventivité par le biais d'explorations d'instruments moins bien maîtrisés.

## 2.6 Règles

La plupart des groupes d'improvisation habitués à jouer ensemble finissent par développer des schèmes, des tactiques et certaines formes de structures afin d'orienter leur travail. Lorsqu'ils collaborent sur plusieurs années, ils choisissent volontairement de développer une tendance stylistique. À force de se côtoyer, les musiciens forgeront un langage commun, une forme d'idiome

et une constance dans l'exécution de leur improvisation nécessaire au développement de la signature du groupe. Selon Solomon, la quête de l'identité est la principale cause de la réitération : « The quest for identity creates the same tendency, a trend toward "sameness". » [Solomon, 1986, p. 227] Cette quête de raffinement, poursuit Solomon, est l'antithèse du processus de découverte. Le besoin de partager les efforts du groupe mène à la préparation en concert, et nécessairement à la répétition. Cela veut dire raffiner des « pièces » qui gagneront en acuité et, par le fait même, deviendront prévisibles.

La préoccupation première des improvisateurs est de tendre vers la liberté, souligne Davey Williams : « Free improvisation is not an action resulting from freedom; it is an action *directed towards freedom*. » [Williams, 1984, p. 32] L'acte d'improviser pourrait donc en être un qui, s'il ne naît pas d'une liberté insoluble, peut tout de même assouvir un désir d'émancipation à travers certaines contraintes.

Les règles écrites, dictées ou sous-entendues en Angleterre et ailleurs dans le monde peuvent contribuer au renfermement d'un groupuscule sur lui-même. Bien que l'adoption de règles soit nécessaire afin de diriger le travail d'improvisation et de solidifier les performances, elles ne doivent pas pour autant tourner le dos à d'autres écoles de pensées, comme l'explique Sharp :

When I first came to New York<sup>13</sup>, people like Wayne Horvitz and John Zorn who were improvising followed very strictly the kind of English School<sup>14</sup> of the rules of free improvisation, all the things that you can't do. You know, *oh you can't do it. You can't have any melodies. You can't have any rhythm. You can't have any sounds that are sustained*. Some of it was great music of course, but I found offensive the entire way of approaching the notion of *this is free improvisation*. It became no longer a process, as improvisation is in most areas of the world, but it became a genre with a set of stylistic rules and that to me was a very bad idea. [E~ Sharp, 2017]

Le saxophoniste Evan Parker voyait les choses simplement :

---

<sup>13</sup> Vers la fin des années 70.

<sup>14</sup> Particulièrement autour du collectif d'improvisation britannique Company.



Two rules : (1) If you can't hear another musician, you're playing too loud. (2) If the music you're producing doesn't regularly relate to what you're hearing others create, why be in the group?<sup>15</sup>

## 2.7 Préparation

### **Improviser** (*in-pro-vi-zé*)

V. n. Faire sans préparation et sur-le-champ des vers, de la musique, un discours. Cet orateur n'improvise pas, tous ses discours sont écrits d'avance.<sup>16</sup>

*Sans préparation.* Voilà une définition de l'improvisation qu'il est difficile d'endosser. D'une part, il est impossible de dépouiller un être de l'éducation musicale qu'il a reçu. D'autre part, la mémoire musculaire que nécessite la manipulation d'un instrument, acquise par le fruit d'innombrables heures de pratique, ne peut être soutirée d'un corps entraîné.

La préparation et la connaissance des enjeux reliés à la pratique de l'improvisation sont des atouts majeurs pour celui qui souhaite tirer son épingle du jeu dans les cercles de musiques spontanées. Rares sont les musiciens qui se présentent sur scène sans leur *bag of tricks*. Bien audacieux, celui qui se présentera aux mythiques *jam-sessions* du club Smalls du Greenwich Village sans avoir une connaissance du répertoire traditionnel bebop dans sa poche.

Afin de développer une habileté d'improvisateur, c'est-à-dire être capable de réagir en temps direct à tout ce qui se passe, il faut avoir travaillé son « instrumentarium », souligne Michel F. Côté : « Les modifications qu'on lui apporte et la caractéristique sonore, l'esthétique que l'on a décidé de choisir. Nécessairement, il y a un travail de préparation, celui de développer sa voix. » [E~ Côté, 2018)

<sup>15</sup> <https://www.allmusic.com/artist/spontaneous-music-ensemble-mn0000158979/biography> consulté le 10 juin 2018.

<sup>16</sup> <https://www.littre.org/definition/improviser> consulté le 10 juin 2018.



Figure 2.2 : Michel F. Côté. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Improviser est un processus qui demande une longue période d'apprentissage et de réflexion. Il est nécessaire de posséder une maîtrise unique et originale de son instrument (qu'il soit conventionnel ou inventé) pour être un « bon » improvisateur. Il faut par ailleurs être en mesure de déceler les codes et règles de chaque école de pensée et de développer une écoute attentive afin d'entrer en résonance avec des situations d'improvisation souvent complexes et délicates. Bien sûr, malgré tout le travail en amont de la performance, improviser implique inmanquablement une part d'inconnu :

When you go on out there you have all your years of preparation and all your sensibilities and your prepared means, but it is a leap into the unknown. [Steve Lacy cité par Bailey, 1992, pp. 57-58]

Lukas Foss maintient par contre que la plupart des improvisateurs connaissent d'emblée la route qu'ils vont prendre :

*Improvisation* : one plays what one already knows... Acrobats practice until it is safe. Improvisation that works is improvisation made safe. [Lewis, 2013, p. 219]

Le saxophoniste Evan Parker, décrit bien le paradoxe de la *free improvisation* :

The last thing you need to do is rely on material that's already fixed in your mind. But if you don't have anything fixed in your mind, you have no starting point. That's the central paradox. With the more control you have, the freer you are.<sup>17</sup>

Selon Sharp, la préparation se fait à travers l'écoute. L'écoute d'un son intérieur que l'on veut voir émerger. Cette projection mentale est typique d'un travail de composition. Elle souligne qu'il est important de considérer le travail des improvisateurs et leurs apports aux techniques instrumentales modernes :

When I first started playing electric guitar, I had no technique at all. I built pedals and made noise. There's something I was going for. I could hear it, but I couldn't hear it in the front. A platonic ideal of sound. And then the question is how do I find this? And it's a feedback loop. Sometimes you do it by experimenting. I'm hearing a sound, *let me just listen*. Listen until it becomes clear on how to make it. A lot of my writing comes from that. Just from listening for the music. [E~ Sharp, 2017]



Figure 2.3 : Elliott Sharp. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

<sup>17</sup> <https://www.theguardian.com/music/video/2017/nov/15/free-improvisation-still-the-ultimate-in-underground-music> consulté le 16 juin 2018.

L'improvisateur n'exécute pas sur-le-champ une prestation non préparée : il n'est pas en découverte absolue de son instrument. Il est plutôt dans un processus décisionnel et confectionne en temps réel une partition de musique intemporelle à travers des schèmes qu'il développe au fil des années.

## 2.8 L'unicité de la prestation

Une des plus particularités de l'improvisation est le désir ardent de façonner à chaque concert une expérience unique et non renouvelable. Les avis sont depuis longtemps partagés sur l'idée même d'enregistrer des pièces improvisées. Les uns privilégient l'écoute unique et l'expérience temporelle singulière plutôt que la possibilité de multiples itérations d'un instant se voulant ancré dans le moment présent. Les autres voient plutôt la possibilité d'une écoute réduite et analytique à travers le billet de l'enregistrement sonore hors de la performance. L'enregistrement sonore permet une expérience personnelle différente de celle de l'écoute en concert où entrent en jeu la mise en espace, le nombre de spectateurs et l'acoustique du lieu.

Solomon, comme plusieurs dans le milieu de l'improvisation, confie son scepticisme par rapport à la validité de l'enregistrement d'une rencontre spontanée :

The score, like a recording, creates the illusion of permanence, of a repeatable (and hence valued) art form. Improvisation is truly ephemeral and is itself the negation of repeatability. It cannot be performed again; it can only be preserved by means of sound recording – but upon replay it is no longer improvisation. [Solomon, 1986, p. 228]

Solomon affirme par ailleurs que, selon lui, le processus de découverte est inhérent à l'improvisation : une musique créée sans découvrir quelque chose de nouveau n'est pas une improvisation. Il existe selon lui deux finalités contradictoires dans l'improvisation de groupe. Une première tend vers l'inventivité, la découverte de nouvelles idées, l'ouverture et la diversité. Une seconde penche vers la recherche de l'identité, le polissage et le raffinement. Les deux ne peuvent cohabiter bien longtemps l'une avec l'autre. Il est toutefois tenu pour acquis que les groupes d'improvisateurs acceptent une part de redondance dans leur démarche. Elle est nécessaire au développement de la voix du groupe.

Les pionniers du jazz avaient aussi le souci de donner à leur public une prestation unique. « (Louis) Armstrong and others of comparable creativity would “play fifteen or thirty different choruses, and they would never play the same thing”. » [Doc Cheatham cité par Berliner, 1994, p. 269]. Ce souci macro-temporel (le concert) et micro-temporel (le cycle de grille d'accords d'un standard) a été exacerbé par l'arrivée de l'enregistrement. Celui-ci a sans conteste eu une influence sur la nécessité de l'évolution du langage des improvisateurs, car il permet une étude analytique beaucoup plus profonde de leurs envolées musicales.

### 3. SANDEEP BHAGWATI ET LA COMPROVISATION



Figure 3.1 : Sandeep Bhagwati. (c) Domaine public.

Au fil de mes entrevues, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Sandeep Bhagwati, compositeur, metteur en scène, directeur du centre de recherche-création le Matralab de l'Université Concordia et ambassadeur de ce qu'il nomme la « comprovisation ».

La comprovisation accouple les mots « composition » et « improvisation ». Le terme fut originellement utilisé par Bhagwati dans les années 90 : « as a kind of funny word and because it was related to my practice which was increasingly tied to the idea that there must be a way of using improvised music in notation itself » [E~ Bhagwati, 2018]. Selon lui, la musique classique comporte déjà des éléments d'improvisation. Une notation, à la base, effleure l'improvisation, soit par l'absence d'expression à certains endroits ou encore par l'absence de dynamiques.

L'interprétation est par conséquent une forme d'improvisation, d'où la nécessité selon lui d'établir une certaine théorie sur la relation entre la partition et le jeu, entre les éléments fixés et non fixés :

I experiment with what I call *under defined scores* where I would leave out other things normally in classical scores. It shows that a score can have several elements that are not notated and that rely only either on convention or on the moment. I tried different forms on how to score things that cannot be scored or how to leave different degrees or different kinds of freedoms. Maybe the freedom to choose your own pitches but everything else is fixed or other things. I tried to do that in a disorganized way in my composition. [E~ Bhagwati, 2018]

Dans les années 2000, Bhagwati avance l'idée que toute forme musicale, si elle comporte une forme de notation – dans le sens le plus large du terme – implique intrinsèquement une forme d'improvisation. Considérant que le concept de la partition n'est pas universellement applicable - plusieurs musiques se transmettent seulement par tradition orale - Bhagwati commence alors à définir la comprovisation comme l'interaction entre les éléments qui restent fixes d'une performance à l'autre et ceux qui changent. Les éléments qui restent les mêmes seront donc appelés la partition (*the score*). Cette dernière peut toutefois apparaître sous plusieurs formes. Si, par exemple, un groupe est toujours constitué des trois mêmes musiciens, avec la même tradition (*background*), et qu'ils sont habitués de jouer ensemble, le groupe lui-même constitue la partition (pensons notamment au trio Klaxon Gueule ou à celui de Keith Jarret, des formations « stables » constituées des trois mêmes musiciens). Le simple fait que ceux-ci soient rassemblés, même s'il s'agit de musique totalement improvisée, constitue une partition. Il pourrait également s'agir d'un lieu définissant les possibilités acoustiques – pensons à une chapelle avec une réverbération très particulière ayant la qualité de teinter toute performance exécutée en ce lieu. Enfin, d'une certaine façon, le style est une partition en soi. « It's about identity and liberty. The things that do not change are usually the things we call a piece. » [E~ Bhagwati, 2018]

L'idée de la comprovisation est que le compositeur est libre de définir n'importe quoi comme étant immuable – la partition – et que par définition, tout le reste est contingent ou libre.

The difference between free and contingent is that some things are contingent and not free. For example, if you play in a room that has a long reverb that's no decision that you make. It is contingent but it's not in the score, it's in the room where you happen to be, but yet, it's not freedom, it's actually constraint. It's not about freedom, it's really about what you see as identical, or what makes for you the identity of the piece and what is dependent on the circumstances. My personal practice would be centered around the concept or recognizability. [E~ Bhagwati, 2018]

L'intérêt de la comprovisation est donc de théoriser l'interaction entre les éléments fixes et non fixes. Dans son travail, Bhagwati vise à faire reconnaître son travail de composition peu importe l'improvisateur : « If you hear five recordings by different people of the same score, you'll say this is somehow the same piece. Somehow there's a spirit in the piece which is the same. » [E~ Bhagwati, 2018] L'écriture de règles et de contraintes, similaire à celle de l'univers d'un jeu de société où il existe des mouvements permis et des mouvements interdits, caractérise le processus d'écriture du compositeur. Il faut donc apprendre les règles du jeu avant de pouvoir s'y prêter :

So what I'm doing is creating a sandbox or a context in which the musician knows what to do. Most improvising musicians do that for themselves when they start their career. They develop their own sandbox in which they move. And sometimes add several sandboxes through their lives but tend to remain for a long time in the same one. [E~ Bhagwati, 2018]

D'une certaine façon, la musique improvisée est codée, soit de manière implicite ou par passation générationnelle. C'est par l'expérience pratique et non pédagogique que le néophyte finit par connaître les ramifications de la musique improvisée. Pensons notamment aux différentes écoles de pensée, qu'il s'agisse du mouvement minimaliste japonais *Onkyo* ou de l'école britannique des années 70-80, très restrictives dans l'étendue de ce qui était accepté et proscrit.

L'idée du cadre – *sandbox* – est reconnue par de nombreuses écoles de pensée. Alors que certains choisissent d'encadrer la performance par des règles souvent implicites, codées par un microcosme d'individus ayant l'habitude de jouer ensemble, d'autres préfèrent cependant évoluer dans un mode plus libre et moins soutenu par des contraintes définies, favorisant ainsi l'ouverture à d'autres modes de pensée et aux rencontres imprévues.



Cela dit, tout musicien a son propre jeu (*set of rules*) par le simple fait d'utiliser une technique instrumentale et non une autre. Pensons entre autres à la technique du *tapping* à la guitare, hautement connotée en musique rock. La technique, quoique très intéressante, pourrait être mal perçue ou paraître risible dans un contexte d'improvisation libre puisqu'elle évoque une tout autre esthétique musicale et une attitude à l'encontre de l'idée d'une musique qui vise à capter l'instant présent.

### 3.1 La comprovisation et *Kurvefletning*

La comprovisation invite momentanément le musicien à explorer un nouveau carré de sable à travers les règles écrites d'un compositeur. Ce cadre représente les contraintes délimitant l'espace dans lequel peut évoluer l'improvisateur, sans quoi ce dernier nagerait dans un océan de possibilités.

J'ai, à travers ma composition *Kurvefletning* (chapitre 13), choisi d'explorer le carré de sable de mon collaborateur Philippe Lauzier, plutôt que de l'inviter à découvrir un espace imaginaire inventé pour une seule performance. Le travail de Bhagwati est inspirant dans la perspective de mes recherches puisqu'il permet de théoriser la pratique du musicien improvisateur, de reconnaître et de légitimer le travail en amont de la performance d'un individu soucieux de délimiter sa zone de jeu. En somme, ce « jeu » de l'improvisation n'est pas seulement une tentative de saisir l'instant présent et de se libérer de toute chose connue. Il s'agit plus souvent qu'autrement d'un exercice stylistique très précis – qu'il s'agisse de musique be-bop ou avant-garde – nécessitant une introspection mais également une connexion avec une tradition bien établie. C'est ce que j'ai voulu reconnaître à travers *Kurvefletning* : l'apport du musicien improvisateur par le biais de son langage personnel et unique délimité par ses propres lignes de pensée.

Pour *Kurvefletning*, j'ai imposé à Philippe Lauzier de n'évoluer que dans des paramètres très stricts à l'intérieur de son propre carré de sable. En lui imposant son propre terrain de jeu (ce qu'il a exploré jusqu'ici et non ce qu'il est en mesure de découvrir), je l'ai donc invité à reconnaître et prendre conscience de l'existence de ses propres paramètres compositionnels et de sa pensée systémique. Mon objectif n'était donc pas de le placer dans une situation d'improvisation

déstabilisante, mais plutôt d'entrer dans son univers et d'en explorer l'architecture. Par la suite, à l'aide d'une série d'improvisations échantillonnées en courts segments représentatifs des matériaux constituant sa « banque de données », j'ai construit à ma manière une œuvre électroacoustique inspirée de son cadre esthétique. Alors que Bhagwati s'affaire à la notation de partitions de ce qu'il nomme « tradition encapsulée » pour permettre aux improvisateurs de faire face à des contraintes précises leur imposant de momentanément abandonner leurs réflexes à travers un style inventé, j'ai tenté, inversement, de confronter le musicien improvisateur à sa zone de confort. Répertorier le langage du musicien improvisateur et son propre style m'a ainsi permis de générer les matériaux d'une œuvre post-compositionnelle.

L'idée de faire un parallèle entre les éléments fixes et non fixes est utile lors de l'étude du jeu de l'improvisateur. En exigeant de celui-ci de reproduire les éléments fixes de son jeu d'improvisation (par exemple une façon de jouer en *slap tongues*, de jouer sans embouchures ou d'utiliser toute autre technique particulière à l'improvisateur), nous prenons en considération qu'il existe une forme de notation – ou de répertoire – dans laquelle puise l'interprète en situation de concert.

L'élément fixe est l'interprète : on attend de lui qu'il joue d'une certaine façon puisqu'on le connaît et que son identité est reconnaissable. L'élément variable est le contexte : les collaborateurs, le lieu et la réponse du public.

## 4. IMPROVISATION VS INDÉTERMINATION

John Cage thinks that music should be the production of a quiet mind, something that can help to quieten the minds of others. A quiet mind, for Cage, is a mind in which the ego does not obstruct the flow of information, in which the ego accomplishes, in fact, nothing, least of all by writing, performing, or hearing a piece of music. We listen now to silence. Silence now means the totality of the unintended, not a literal absence of sound and movement, but the totality of all the sound and movement that is happening anyway when the intention is quieten. [Hodgkinson, 2010, p. 163]

### 4.1 Qu'est-ce que l'indétermination

En musique, l'indétermination implique une absence totale de connaissance des résultats d'une action, soit par rapport à la composition dans un premier temps, ou bien par rapport à la performance dans un deuxième temps. Un aspect de l'œuvre se trouve ainsi ancré dans le concret/contrôle, et le second dans l'imaginaire/inconnu du compositeur. Dans la plupart des cas, les catégories d'événements et les paramètres de la composition sont connus à l'avance, mais la temporalité et le choix de ces occurrences sont inconnus. L'indétermination implique une forme de discrimination. Le compositeur doit suggérer un environnement circonscrit unique dans lequel des événements sonores surviennent de façon indéterminée. [Reynolds, 1965, p. 136] Le compositeur pourrait par exemple définir des cases temporelles à travers lesquelles l'interprète est libre de choisir l'ordre séquentiel de notes prédéterminées. Il pourrait autrement appliquer certaines techniques de jeu à travers une temporalité séquentielle déterminée mais laisser à l'interprète la liberté de choisir les hauteurs et les dynamiques.

Nous pouvons d'ores et déjà établir un parallèle avec la improvisation, où la partition est fixe (*sandbox*) et tout le reste, contingent. Ce parallèle nous porte à croire que dans toute forme d'œuvre musicale, certains éléments sont immuables alors que d'autres sont laissés au hasard ou à la discrétion de l'interprète (à l'exception du sérialisme intégral). La improvisation,

l'improvisation, l'indétermination et la chance (*chance operation*<sup>18</sup>) sont des pratiques comportant différents degrés d'incertitude, laissant certains paramètres non spécifiés à différentes échelles. [Reynolds, 1965]

La *Cagean chance* et l'indétermination, apparus dans la même période vers la fin des années 50, sont des techniques d'écriture développées par John Cage pour se soustraire lui-même du processus décisionnel de la composition. [Kahn, 1997, p. 580]

## 4.2 L'Art de la fugue

Selon Cage, *l'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach est un exemple typique de composition impliquant une indétermination. Bien que la composition soit précise en termes de hauteurs, l'absence de notation en ce qui a trait aux timbres, aux dynamiques et durées infère à l'interprète la responsabilité de choisir parmi une infinité d'exécutions possibles<sup>19</sup>. [Cage, 1961, p. 35] *L'Art de la fugue* a été interprété par nombre de formations, allant de l'orchestre à cordes, du quintet de vents jusqu'au quatuor de guitares électriques de Tim Brady. L'attribution des hauteurs étant immuable, l'œuvre reste malgré tout aisément reconnaissable. Dans le cas d'une œuvre instrumentale, celle-ci serait assurément moins identifiable si elle n'avait que la texture, le tempo ou la durée comme point d'ancrage. Le compositeur indéterministe doit donc redoubler de rigueur s'il désire construire une œuvre substantielle sans avoir recours à l'usage d'harmonies ou de mélodies comme véhicules pour la structure de sa création. Cette problématique n'est évidemment pas applicable à la musique électroacoustique. Celle-ci fait souvent abstraction du point d'ancrage mélodique. L'identité du compositeur est par conséquent définie par une singularité texturale et timbrale de l'empreinte sonore.

---

<sup>18</sup> Technique de composition ayant recours à la chance dans le processus d'écriture. Soit par l'usage de dés ou de tout autre élément permettant au hasard de déterminer des hauteurs, d'une durée, d'un timbre, etc.

<sup>19</sup> Ce savoir se transmettait toutefois oralement par les interprètes à l'époque.

### 4.3 L'Art de l'absence



Figure 4.1 : John Cage, 1981. (c) The Creative Hours

L'indétermination pose par ailleurs la question suivante : est-il possible de créer une œuvre musicale sans intervention humaine, en laissant seulement à la chance le soin de déterminer tous les paramètres de celle-ci? Une question similaire à celle que l'on se pose souvent en situation d'improvisation : peut-on improviser totalement de façon aléatoire et sans contrôle? Selon Michel F. Côté, l'improvisation n'intéressait pas Cage car c'est un exercice extrêmement subjectif. Cage recherchait la plus grande objectivité possible et considérait que l'improvisation fait beaucoup trop de place à l'égo. [E~ Côté, 2018] Observons cependant que, si Cage n'était pas intéressé par l'improvisation, il devait tout de même en partager certaines idéologies, dont celle de créer une œuvre inscrite dans le moment présent – avec des composantes fixes et contingentes – et un souci de donner des lettres de noblesse à tout corps sonore, qu'il s'agisse d'un murmure dans une salle vide, d'un quatuor à cordes ou d'un instrument inventé.

Est-il possible de détacher complètement le compositeur de son œuvre? Après tout, tout comme dans la improvisation, il doit bien exister à la base un meneur de jeu, une entité à l'origine de l'idée formelle. Le simple fait de prendre la décision de retirer le compositeur de toute influence une fois les règles établies est en soi déjà une démarche beaucoup trop complexe pour être jugée impartiale. Comme décrit par David Cope et Roger Reynolds, une telle utopie est difficilement défendable :

Is man able to separate himself so completely from his acts, artistic or otherwise, through chance or “forced stupidity”, to fully free sound rather than control it? It must be complete: any error in computation is as good as a thousand errors. That is, if *total* chance, *total* indeterminacy, is not possible, is it pointless to attempt merely to approach it? [Cope, 1976, p. 235]

Indeterminacy in music is a thorny but admirable ideal. [Reynolds, 1965, p. 136]

Tim Hodgkinson, quant à lui, explique que Cage préconise plutôt de se libérer de lui-même, comme compositeur, de l'intention séquentielle incarnée dans le processus classique de composition. Celle-ci est complexe plutôt qu'unilinéaire : « each note is there as a result of multiple choices and bears the quality of not being the other notes it might have been » [Hodgkinson, 2010, p. 164]. Cage propose donc de se départir de l'intentionnalité par des méthodes systématiques.

La tâche du compositeur, plus particulièrement de Cage, fut donc d'être un générateur d'idées. Comme l'explique Reynolds, puisque le contrôle du compositeur cesse après avoir prescrit ses indications, celles-ci doivent être extrêmement partiales afin de produire des résultats distinctifs. Toute œuvre qui n'est pas époustouflante court le risque d'être méconnaissable :

Chance composition requires superb ideas every time; a succession of adequate ones, such as conventional composition will support, won't do. » [Reynolds, 1965, p. 138]

Si Cage ne pratiquait pas le bouddhisme, il embrassait toutefois la philosophie de cette religion dans son travail. En désincarnant le compositeur de l'intentionnalité compositionnelle, il embrassait l'idée même du renoncement de soi propre à cette religion :

Cage did not embrace formal Zen practice (zazen) but made his work the practice, and did so in a way both satisfying to his understanding of Zen and revelatory about the very possibility of such work. [Quasha, 2012, p. 53]

#### 4.4 Un genre de bleu



Figure 4.2. Pochette de l'album *Kind of Blue*. (c) Domaine public.

Paru en 1959, l'album iconique *Kind of Blue* de Miles Davis est considéré par plusieurs comme l'un des plus grands événements de l'histoire du jazz. De façon certaine, cette œuvre *flirte* avec l'idée de l'indétermination. Au moment d'enregistrer l'album, le hard bop, une musique hautement codifiée, bat son plein. Avec *Kind of Blue*, Miles cherche à se distancier d'une musique caractérisée par des *riffs* – plus souvent qu'autrement bien maîtrisés d'avance – régurgités à toute vitesse sur des cadences harmoniques complexes.

Miles propose ici d'enregistrer l'album sans aucune répétition, avec très peu d'indications autres que certains modes<sup>20</sup> à travers lesquels les musiciens sont invités à évoluer librement. Les musiciens habitués de jouer sur des grilles d'accords en mouvement constant, doivent ici planer de façon horizontale (modes) plutôt que verticale (arpèges et cadences).

Les cinq pistes de l'album sont des compositions jazzistiques typiques : une forme conventionnelle avec un thème et des solos sur des structures cycliques avec grilles d'accords prédéterminées. Si le cadre musical est précis, les indications du compositeur se limitent toutefois à quelques règles laissant place à l'indétermination une fois les improvisateurs engagés dans leur performance. Ceux-ci, n'ayant eu pratiquement aucun temps de préparation, découvrent les enjeux de cette musique à laquelle ils ne sont pas habitués (nageant habituellement dans le hard bop) au fur et à mesure que la performance évolue. Miles se libère de l'égo du compositeur : il propose un terrain de jeu à travers lequel ses collaborateurs peuvent librement interpréter une partition ouverte.

Selon Ramona Cormier [Cormier, 1975, p. 287] une œuvre déterminée (*determinate work of art*) comporte des éléments (couleur, silence, geste) et une structure (idée formelle) complètement fixés par le créateur. Elle cite la 5<sup>e</sup> *symphonie* de Beethoven et la pièce *Hamlet* de Shakespeare comme exemples probants. Même si l'art performatif comporte des aspects qui varient d'une performance à l'autre (le jeu des acteurs, le tempo, le timbre, etc.), elle considère plutôt le résultat d'une performance, dans sa forme finale sur canevas (enregistrement sonore, écriture, etc.), comme le produit « déterminé ». Ainsi, toute interprétation d'*Hamlet* sera juste, tant qu'il n'y aura pas d'erreur dans le texte. Par contraste, lors de la performance d'une œuvre indéterminée, les éléments ou la structure peuvent varier.

*Kind of Blue*, une fois gravée sur support audio, devient une œuvre déterminée.

---

<sup>20</sup> Le jazz modal conceptualisé par Georges Russel en 1953 dans son *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* propose d'improviser sur des modes musicaux plutôt que des progressions d'accords. Le concept permet entre autres d'utiliser la gamme lydienne sur tout autre accord relatif dans la gamme majeure. Par exemple, une gamme de Bb lydien sur un accord de G mineur ou encore un accord de C dominant.



Le groupe Mostly Other People Do the Killing s'est attiré les foudres lorsqu'il a entrepris en 2014 de cloner le mythique album avec leur parution *Blue*. David A. Graham commente : « It's a painstaking, note-for-note reproduction. The musicians have transcribed and reproduced each walking bass line, each cymbal tap, each Bill Evans piano flourish, each note of John Coltrane's and Cannonball Adderley's and Miles Davis's solos.<sup>21</sup> » L'auteur de l'article poursuit sa critique en disant que si *Blue* n'est pas un album de jazz, il est toutefois « hilarant et important ». Pour la première fois, on approche un album de jazz tel une partition classique (incidemment, une œuvre déterminée pouvant être réinterprétée). La composition et les solos de Davis, Evans, Coltrane, Cannonball, Kelly, Chambers, Cobb, gravés sur vinyle, deviennent matière à réappropriation d'une manière auparavant inconcevable. L'essence du jazz – l'écoute, l'échange, le rôle de soliste – perd de son sens lorsque l'exécution se fait à la manière d'une partition classique.

#### 4.5 Jazz snob

Cage reproche au jazz d'être trop centré sur la personnalité de l'interprète (impossible de nier que *Kind of Blue* aurait pris un tout autre sens si cette œuvre avait été jouée note à note par un orchestre de chambre sur une partition conçue à l'avance par Miles). Il est toutefois particulièrement intéressant de noter que certaines œuvres, tout comme *Kind of Blue*, ont la particularité d'être difficilement répétables. 4'33''<sup>22</sup>, une fois jouée, ne peut être réinterprétée puisque la stupéfaction du public, comptant pour beaucoup dans le succès de l'œuvre, est unique. Le principe même de celle-ci perd de son sens si l'auditoire est conscient qu'il participe à une expérience. De la même façon, les musiciens du quintette de Davis n'auront pas la même approche s'ils répètent l'exercice à de multiples reprises et perdent le frisson de la nouveauté. *Water Walk*, une œuvre musicale et théâtrale de Cage, peut être réinterprétée, mais privée de la présence de Cage, du contexte de l'époque, de la réponse du public amusé de la première télévisée du *I've got a secret Show*<sup>23</sup>, elle perd de son lustre et de sa bonhomie. Incontestablement, la personnalité de

<sup>21</sup> <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/when-is-a-miles-davis-record-not-jazz/381983/> consulté le 15 juin 2018.

<sup>22</sup> Œuvre de John Cage constituée de sons de l'environnement de la salle de concert.

<sup>23</sup> *I've Got a Secret* était un jeu télévisé produit par Mark Goodson et Bill Todman pour la chaîne de télévision CBS en 1960.

l'interprète et l'ébahissement du public compte pour beaucoup dans le succès d'une œuvre – d'où l'importance pour un artiste d'être en résonance avec son époque.

#### 4.6 Transmission de l'œuvre

La difficulté pour Cage de transmettre ses œuvres étant un défi de taille, nous pouvons facilement concevoir qu'il favorisait les rapprochements avec ses interprètes, plus particulièrement avec le pianiste David Tudor.

*Music of Changes* (1951), une des œuvres les plus connues nées de cette collaboration, fait usage du *I Ching*, le premier texte chinois de la sagesse, de la philosophie et de l'oracle attribué à Fuy Hsi (2953-2838 av. J-C). Ce dernier indique des directions et actions à poser avec le résultat de six lancers de trois pièces. [Cope, 1976, pp. 82-84] Cage, posant d'abord une « question », applique le résultat de ces lancers aléatoires sur les paramètres musicaux tels que le tempo, les durées, les dynamiques et les hauteurs.

Ce processus n'est pas sans rappeler le sérialisme intégral de Boulez qui, par une organisation quasi exhaustive, composera tous les aspects du *Marteau sans maître* (1955) à l'aide de règles bien définies. Boulez se distancie violemment de l'esthétique de la *chance operation* de Cage :

The most elementary form of the transmutation of chance would lie in the adoption of a philosophy tinged with Orientalism that masks a basic weakness in compositional technique; it would be a protection against the asphyxia of invention, the resort to a more subtle poison that destroys every last embryo of craftsmanship; I would willingly call this experiment – if experiment it be, since the individual does not feel responsible for his work, but merely throws himself by unadmitted weakness, by confusion, and for temporary assuagement into puerile magic – I would call this experiment chance through inadvertence. [Boulez, 1964, p. 42]

Une opération de contrôle absolu dirigée par un système élaboré de sérialisme est pourtant un système compositionnel aussi extrême et organisé que celui du *I Ching*. La mission de dénier le compositeur de toute intervention dans l'œuvre est certes une tâche aussi ardue que celle de lui donner toutes les responsabilités par le biais de paramètres rigides et sans faille.

Dans le cas de Cage, le hasard est présent lors du processus de composition, mais le résultat est constant. Le compositeur ne se départit pas exactement du processus de création mais essaie plutôt d'instaurer un système par lequel la relation avec la chance devient le moteur contributeur de données. Le compositeur est alors davantage présent à titre de metteur en scène. [Hodgkinson, 2010, p. 164]

David Tudor est indissociable d'une grande partie de l'œuvre de Cage, tout comme l'est Coltrane, et tout autre musicien ayant fait partie du portrait musical de Miles Davis.

On serait donc tenté de conclure que l'indétermination et l'improvisation ont beaucoup en commun : le désir de mettre l'interprète dans une situation inconnue, de libérer l'interprète ou le compositeur de certaines tâches décisionnelles et de percevoir la musique comme une entité : « music is sound that listens to itself » [Hodgkinson, 2010, p. 53]. Au sens plus large du terme, toute performance est teintée d'indétermination, que ce soit par la réverbération du lieu, l'état émotif de chaque musicien ou la réponse du public. Ainsi, peu importe l'effort de détacher l'interprète et le compositeur de toute intervention humaine en ce qui a trait à l'œuvre, les conditions de la performance auront toujours une incidence sur celle-ci. Le simple fait de dialoguer avec un public, à moins de jouer derrière un rideau, représente une influence certaine sur l'exécution.

#### 4.7 John Cage et le jazz – improvisation vs indétermination



Figure 4.3 : George Lewis. (c) Domaine public.

A strong case could be made for the contention that, just as chance operations can constitute one method for realizing performer indeterminacy, performer indeterminacy may be one method of realizing an improvisation. On this view, despite Cope's cautious statement that one major precursor of musical indeterminacy may be improvisation, indeterminacy could well be not a successor of improvisation but a subset of it [Lewis, 1996, p. 105]

Le dédain de John Cage pour le jazz était bien connu signale Joëlle Léandre : « he hated jazz music, for him it was stupid music, and he did not like improvisation, but he was not rude like the European composers, who all looked at jazz as popular music.<sup>24</sup> » « Jazz per se derives from serious music. And when serious music derives from it, the situation becomes rather silly. » [Cage

<sup>24</sup> <https://www.allaboutjazz.com/joelle-leandre-on-freedom-and-responsibility-joelle-leandre-by-eyal-hareuveni.php?id=28024&pg=2>. Consulté le 28 janvier 2018.

1961, p. 72]

Difficile à envisager, ce dégoût pour une musique qui, pourtant, est solidaire en termes d'approche : un désir de spontanéité, d'unicité et une intention d'inscrire une œuvre dans le moment présent. Bailey soutient :

In all its role and appearances, improvisation can be considered as the celebration of the moment. And in this the nature of improvisation exactly resembles the nature of music. Essentially, music is fleeting; its reality is its moment of performance. There might be documents that relate to that moment – score, recording, echo, memory – but only to anticipate it or recall it. [Bailey, 1980, p. 142]

Une vision proche de celle de Cage :

An experimental action is one the outcome of which is not foreseen (*sic*). Being unforeseen (*sic*), this action is not concerned with its excuse. Like the land, like the air, it needs none. A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance, since that performance cannot be grasped as an object in time. A recording of such a work has no more value than a postcard; it provides a knowledge of something that happened, whereas the action was a non-knowledge of something that had not yet happened. [Cage, 1961, p. 69]

Nous retrouvons de nouveau cette expression *unforeseen In-pro-visus* : « Ne pas » « voir » « en avant ». Alors pourquoi rejeter du revers de la main une musique porteuse de bonnes intentions? Ce clivage entre deux esthétiques qui ont tant en commun s'explique selon Georges Lewis par une « exnomination<sup>25</sup> », une distanciation de la musique afro-américaine :

The composer Anthony Braxton's pithy statement concerning the disavowal of Afrological forms by the art world that nurtured Cage's work advances the essential issue directly: "Both aleatory and indeterminism are words which have been coined to bypass the word

---

<sup>25</sup> Terme de Roland Barthes désignant le phénomène par lequel la bourgeoisie cache son nom (et son identité) en ne se référant pas à elle-même en tant que telle afin de naturaliser l'idéologie bourgeoise et de maintenir son hégémonie, en se représentant, par exemple, comme la nation. De même, comme l'a montré Dyer, la blancheur a été exnommée ou rendue invisible dans la culture occidentale de sorte qu'elle devient simplement la norme. Les groupes dominants se présentent encore souvent comme étant au-delà du nom par rapport aux aspects de l'identité : dans de nombreux contextes, les Blancs, les hommes et les hétérosexuels « vont sans dire ». [Chandler et Munday, 2016] Traduit avec [www.DeepL.com](http://www.DeepL.com)

improvisation and as such the influence of non-white sensibility” [Anthony Braxton 1985, cité par Lewis, 1996, p. 99]

Lewis affirme que, de manière circonstancielle, la combinaison de la spontanéité, du radicalisme structurel et de l’unicité du bebop précède de plusieurs années la réapparition de l’improvisation dans la musique « eurologique » (Eurological) :

All too often, the space of whiteness provided a convenient platform for a racialized denial of the trenchancy of this challenge, while providing an arena for the articulation of an implicit sensibility which I have termed “Eurological”. [Lewis, 1996, p. 100]

Faisant référence au livre de Michael Nyman *Experimental Music* (1974), Lewis continue en disant que selon lui, ces textes s’approprient l’expression « musique expérimentale » en désignant un groupe particulier de musiciens de l’après-guerre qui viennent presque exclusivement d’un héritage européen ou euro-américain. D’après Lewis, Nyman présente ce groupe de compositeurs comme les héritiers intellectuels de ce que l’on appelle vernaculairement la tradition « classique » ou « occidentale ».

Coded qualifiers to the word “music” – such as “experimental”, “new”, “art”, “concert”, “serious”, “avant-garde” and “contemporary” – are used in these texts to delineate a racialized location of this tradition within the space of whiteness; either erasure or (brief) inclusion of Afrological music can then be framed as responsible chronicling and “objective” taxonomy. [Lewis, 1996, p. 102]

Toujours selon Lewis, la musique contemporaine d’avant-garde de la *New York School* des années 50 et 60, notamment les compositeurs Carter, Cage, Wolff et Brown et autres, s’est en quelque sorte approprié les mêmes idéologies de la musique jazz (l’expérimentation, l’indétermination) au sein d’une musique qu’ils ont eux-mêmes qualifiée de « sérieuse » par opposition à une musique « plutôt bête » [Cage, 1961, p. 72]. Bien que le résultat et la forme de ces deux types de musiques se différencient par des contrastes évidents, il serait tendancieux de croire que la *chance operation* et toute l’œuvre de Cage et des compositeurs de la *New York School* sont affranchie de toute influence afro-américaine, à laquelle on doit beaucoup, tant en termes d’innovation qu’en ce qui a trait au rythme, à la forme et à l’éclatement de l’improvisation :

Despite this rather powerful circumstantial evidence, however, most survey texts dealing with this period in Eurological music are unfailingly solicitous in disabusing the reader of any nascent notion that jazz could have had any impact on the development of either “contemporary” improvisation or indeterminacy. [Lewis, 1996, p. 105]

À titre d'improvisateur, j'ai à plusieurs reprises perçu des similarités troublantes entre les productions du milieu de la musique improvisée – tant américaine que britannique, européenne ou asiatique – et des œuvres de musique contemporaine. Les couleurs empruntées lors des rencontres d'improvisation de la Improvising Company des années 60-70 partagent plusieurs traits de l'environnement sonore de pièces telles que les *Mikrofonies* de Stockhausen ou les œuvres pour piano de Cage. Une distinction semble toutefois évidente entre les deux écoles de pensée. Le jazz et la *free improvisation* puisent leur force dans la personnalité de l'interprète. À l'écoute de l'album *A Love Supreme* de John Coltrane, un incontournable du *free jazz*, on ne peut qu'imaginer l'intensité et l'engagement des interprètes. On perçoit infailliblement l'abondance de mouvements spontanés et la pulsion enragée de Coltrane et de ses acolytes Tyner, Garrison et Jones. Par contraste, la musique blanche des compositeurs « sérieux » de l'époque est caractérisée par une approche scénique beaucoup plus stoïque, voire dé-corporalisée.

## 5. PERFORMANCE SCÉNIQUE AVEC LAPTOP : PRÉMISSSE ET MISE EN CONTEXTE DES ENTREVUES

### 5.1 L'Art de la scène

Au cours de mes entrevues – et incidemment des prochains chapitres, je me suis intéressé de nouveau à la notion de la contingence et de la fixité. À travers un univers de programmation, j'explorerai les stratégies empruntées par les compositeurs-programmeurs afin d'insuffler une certaine souplesse – ou volontairement omettre d'en laisser – dans le codage de leurs créations. J'ai interrogé certains artistes sur la maniabilité de leurs œuvres. Est-il possible d'improviser ou de répondre aux imprévus lors de présentation devant public de leur travail tout en restant en contrôle?

Je ne ferai pas de distinction ou de comparatif entre les instruments de musique numérique (IMN)<sup>26</sup>, la musique mixte, la lutherie numérique ou l'installation. Les problématiques me semblent être les mêmes, peu importe les configurations et ce qui m'intéresse avant tout, c'est l'idée de la prise de risque dans le contexte de la répétition d'une œuvre performative relativement fixe. J'ai récolté ici des points de vue sur l'utilisation de l'ordinateur ou d'instruments analogiques dans le contexte de production musicale devant public.

Une des grandes préoccupations de mon travail est de trouver une ligne de confort où je peux me permettre d'atteindre un sentiment de contrôle tout en préservant l'étincelle qui me maintient en situation d'éveil à chaque performance. Après avoir effectué 536 performances identiques d'un même spectacle en 2014-15<sup>27</sup>, cette question m'apparaît essentielle, car j'ai développé malgré moi une aversion pour la répétition.

Peu importe le degré de liberté confié à l'interprète, celui-ci espère inmanquablement trouver un sentiment de plénitude et de stabilité. Une exécution trop prévisible et mécanique

---

<sup>26</sup> « Un IMN, pour être complet, doit comporter un système de captation du geste (l'interface), un mappage, un moteur de génération du signal et, finalement, un système de diffusion du son. » [Miranda et Wanderley, cités par Marier, 2009, p. 1]

<sup>27</sup> Avec *Kurios*, une production du Cirque du Soleil.



devient rapidement lassante. Une trop grande latitude ou incertitude peut générer un stress inutile, mener à des performances décevantes pour le public et mettre en péril la carrière d'un musicien.

## 5.2 Présence et gestes

I think most musicians working with electronics are probably not very satisfied with the state of electronic music today, and the crucial missing element is the body. [...] How to get one's body into art that is as technologically mediated as electronic music, with so much technology between your physical body and the final outcome, is a thorny problem. [Ostertag, 2002, p. 11]

Au cours de mes entretiens, j'ai demandé aux artistes de réfléchir à leur rapport avec le public et à l'utilisation d'outils numériques ou analogiques. Est-il possible, par exemple, pour un artiste de manifester son expressivité avec la manipulation de microcontrôleurs? Je m'interroge par ailleurs sur la nécessité de l'artiste de participer lui-même à la représentation de son œuvre.

La transmission de la musique se fait par le geste et l'intention physiologique, tel que l'expliquent Marcelo M. Wanderley et ses collègues :

Music spurs body movements that amount to expressive qualities, intentions, inner feelings, etc. Many of the musical elements that contribute to expressivity (e.g. dynamics, articulation, touch, phrasing, vibrato, rubato, etc.) directly relate to physical aspects of movement and space. Inverse modeling processes enable us to render (or decode) perceived patterns of musical expressivity into corresponding body movements. This corporeal mirroring process is responsible for listeners' tendency to ascribe intentions, inner feelings, etc. to music. (...) From this perspective, it is not about how the body resonates with the music, but rather about how predicted sensory outcomes of planned or performed actions can be projected onto the perceived music. [Wanderley, 2014, p. 2]

Wanderley poursuit en indiquant que certains mouvements corporels aident à diriger l'attention sur certains signaux et par le fait même à imposer une certaine structure musicale. Si le corps humain n'est pas un véhicule inconditionnel à la conduite d'un message musical envoyé par un processus audionumérique autosuffisant, il contribue toutefois à la compréhension de la narration et de l'intentionnalité du discours.

En entrevue, Wanderley souligne plusieurs questions quant à la nécessité des musiciens de bouger lors de performances :

Il y a des gestes musicaux qui ne sont pas forcément physique – et vice versa. D'un point de vue acoustique, un clarinettiste n'a pas besoin de mettre du mouvement dans ses genoux pour faire résonner son anche. C'est toutefois un geste intégré au jeu. Un geste effectif de positionnement du son. Dans le même ordre d'idées, on n'a pas besoin de gesticuler pour parler. [E~ Wanderley, 2018]

Selon Wanderley, la musique électronique n'a toutefois pas les mêmes limitations que la musique acoustique. Le compositeur électroacoustique n'a pas à se référer à des standards, des modèles comme un pianiste de concert. Les contraintes esthétiques de la musique électronique viennent d'un contexte donné qui n'est pas généralisable. Le pianiste doit articuler des notes pour maintenir un discours musical. S'il cesse de jouer, il n'y a plus de musique. De la même manière, on enseigne aux musiciens classiques la posture et la façon de jouer d'un instrument. Telle tradition n'existe pas dans le domaine de la musique numérique. Il n'y a plus de relation physique avec l'instrument, de manière de jouer que l'on apprend dès l'enfance. C'est d'ailleurs la principale problématique du *mappage*. Il ne peut y avoir de corrélation entre le mouvement et le son, puisqu'il y a une possibilité d'agencements infinie.

Le niveau de connexion avec l'ordinateur est complètement différent. Plus on entre dans le domaine de la programmation, moins il y a de corrélation avec le geste :

The connections between various input signals from performer interaction and the parameters of synthesis must be artificially associated – this mapping of gesture to sound or other media defines the behavior of the system as a whole. [Wanderley & Malloch, 2017, p. 440]

Wanderley et Malloch expliquent que les IMN et instruments numériques (laptops, séquenceurs et autres) peuvent être utilisés dans trois types de comportements :

***Skill-based behavior*** [Cariou, 1994, p. 163-166]

Basé sur des interactions et des compétences techniques (mouvements rapides et coordonnés), ce comportement est la relation entre l'interprète et son instrument qui est la plus proche de celle d'un musicien avec son instrument acoustique. Les interviewés Martin Marier, Myriam Bleau, Michel F. Côté et Marie Davidson entrent dans cette catégorie.

### ***Rule-based behavior***

L'attention du musicien est concentrée sur le contrôle d'un processus externe. Il agit en sélectionnant et en ordonnant des procédures préalablement déterminées. Maxime Morin, Marie Davidson, Martin Marier et Myriam Bleau, lorsqu'ils font appel à des séquences préenregistrées, constituent des exemples de ce type de comportement.

### ***Model based behavior***

Ici, la quantité de contrôle disponible est déterminée comme étant la plus faible par rapport aux deux autres. Un musicien qui exécute un comportement basé sur un modèle ne possède que des objectifs conceptuels pour procéder. Il doit utiliser la résolution active de problèmes pour déterminer un plan d'action. Le *live coding* fait partie de cette catégorie.

Chacun de ces comportements a un niveau de « tolérance d'interruption » différent. [Wanderley & Malloch, 2017, pp. 4-5] En théorie, un orchestre de laptop (*model based behavior*) pourrait générer une musique infinie.

## **5.3 Prise de risque vs taille de l'auditoire**

La prise de risque est relative au contexte et à la taille du public. Un petit concert au café du coin où l'entrée est libre est probablement l'espace idéal où prendre des risques. En cas d'échec, la pire chose qui puisse arriver est de ne pas réitérer l'expérience ou de voir les gens quitter les lieux. Les rencontres de musique improvisée qui se tiennent régulièrement dans les lofts montréalais sont des lieux propices à l'exploration. Le public est averti et conscient qu'il participe à un espace laboratoire.

Une prise de risque moyenne se situe à l'intersection d'une performance fixe laissant place à l'interprétation et la surprise avec un public avisé. Par exemple, lors d'un concert rock d'un groupe populaire où les fans seront prêts à accepter une part d'improvisation, mais s'attendent tout de même à reconnaître leurs tubes préférés (le populaire Dave Matthews Band est reconnu pour laisser place à la contingence). Les musiciens, s'ils tournent dans plus d'une cinquantaine de villes, voudront nécessairement jouir d'une certaine part de liberté lors de leur performance. Trop de risque peut toutefois engendrer un stress indésirable.

Bien sûr, encore faut-il que le public soit averti. John Zorn, Laurie Anderson et Lou Reed se sont attiré les foudres lors d'un concert au FIJM<sup>28</sup> en 2010 devant un public rébarbatif. Lou Reed, connu pour ses albums iconiques avec les Velvet Underground ou comme chanteur soliste (qui ne connaît pas *Walk on the Wild Side*?) participe avec ses deux compagnons de scène à une performance stridente complètement improvisée. Après quelques minutes, Zorn s'adresse au public en s'exclamant : « If you don't think it's music, then get the f— outta here!<sup>29</sup> » Force est d'admettre que le lieu et le contexte du spectacle étaient en soi une prise de risque.

Le cas d'une prestation où la prise de risque est pratiquement nulle serait dans le cas d'un concert de mi-temps du Super Bowl. Avec plus de cent millions de spectateurs, le chanteur invité peut difficilement se permettre de vouloir élargir sa zone de risque par simple prétexte de trouver plus de plaisir dans sa performance.

---

<sup>28</sup> Festival International de Jazz de Montréal.

<sup>29</sup> <https://montrealgazette.com/entertainment/music/montreal-jazz-fest-2010-lou-reed-john-zorn-laurie-anderson-take-5> consulté le 5 février 2018.

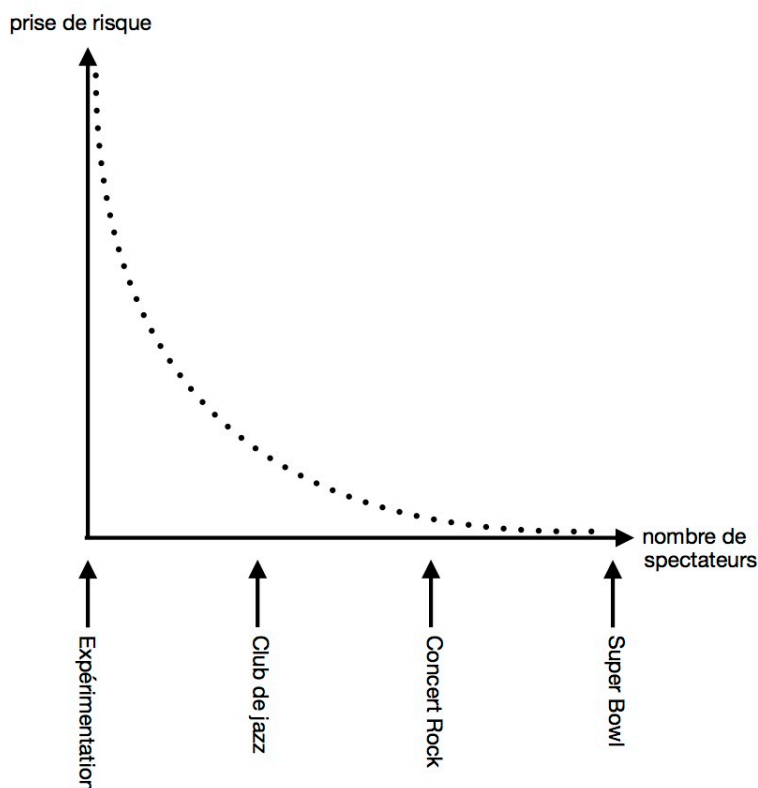


Figure 5.1 : Prise de risque vs taille de l'auditoire

Lors de telles prestations, la plupart des chanteurs feront du *lip sync*. Pensons notamment au bassiste Flea du groupe Red Hot Chili Peppers, qui suite à une performance où il s'est fait prendre en flagrant délit de performance d'*air guitar* a fini par admettre qu'ils avaient préféré jouer sur une bande plutôt que de souffrir d'une mauvaise prise de son<sup>30</sup>.

#### 5.4 EDM<sup>31</sup> et prise de risque

En 2013, le producteur Joël Thomas Zimmerman – alias Deadmau5 – crée une petite tornade dans le milieu de la musique EDM avec une publication sur son blogue intitulée « We All Hit Play ». À travers celle-ci, il décrit le subterfuge de la sacro-sainte performance du DJ et de ses

<sup>30</sup> <http://time.com/4501/flea-red-hot-chili-peppers-halftime-show-super-bowl/> consulté le 18 août 2018.

<sup>31</sup> Electronic Dance Music.

tables tournantes. Il dénonce le simulacre à travers lequel les DJs (il parle ici du cercle des « *top DJ* » dont Avicii, Skrillex, David Guetta, Arvin van Buuren, etc.) prétendent improviser un *set* en temps réel alors que ceux-ci pour la plupart ont des contraintes techniques tellement handicapantes qu'une fois sur scène, ils sont contraints à une tâche de régisseur, ne leur laissant comme unique liberté que d'appuyer sur un bouton pour envoyer une liste de *cues* :

We all hit play. It's no secret. When it comes to "live" performance of EDM... that's about the most it seems you can do anyway. It's not about performance art, it's not about talent either. [Zimmerman, 2013]

L'article continue en spécifiant les diverses contraintes de la performance *live* avec *lightshow* et vidéos synchronisées sur trame temporelle MIDI, un système qu'il qualifie de redondant et fiable. « I'm not going to let it go thinking that people assume there's a guy on a laptop up there producing new original tracks on the fly. Because none of the "top DJ's in the world" to my knowledge have. Myself included. » Le billet incendiaire se termine par une phrase qui résonne en moi puisqu'elle représente le conflit de plusieurs artistes du milieu de la musique numérique : « my "skills" and other PRODUCERS skills shine where it needs to shine... in the goddamned studio ».

Voici donc un bel exemple d'absence de contingence dans le cadre d'une œuvre numérique à grand déploiement. Les moyens sont mis en place afin de livrer un spectacle sans faille, en contrôle absolu de toutes les composantes reliées à la manipulation du numérique, laissant une marge extrêmement mince à l'artiste pourtant lui-même auteur de l'œuvre à travers laquelle il est mis en scène. La prise de risque est amoindrie par l'utilisation de la technologie, mais, par le fait même, le musicien développe une aversion au risque et n'est plus en mesure de répondre aux imprévus. Le plaisir de la performance s'en trouve sans aucun doute amoindri.

La plus grande problématique de la musique de Zimmerman est que les outils de production utilisés pour l'album *1981* se prêtent difficilement à une performance en direct. On peine à imaginer comment celui-ci pourrait transporter son studio de production en tournée à travers le monde.



Figure 5.2 : Le studio de Joël Thomas Zimmerman. (c) Domaine public.

Zimmerman explique dans sa diatribe que les compétences développées en studio n'ont ici rien à voir avec celles requises sur la scène. « I think given about one hour of instruction, anyone with minimal knowledge of Ableton and music tech in general could do what I'm doing at a deadmau5 concert. » Cette candeur, en ce qui a trait à la performance, est à tort souvent absente lors de performances dans les arts numériques. La plupart des performances en musique numérique pouvant se transmettre à un autre interprète en peu de temps, c'est tout le travail en amont qui rend justice au créateur.

Que reste-t-il alors de la performance et, surtout, pourquoi interpréter en direct une œuvre fixe? C'est entre autre dans cette optique que j'aborde la performance *live* avec ordinateur lors de mes entrevues.

Dans le cas de prestation où le musicien sur scène est seulement en état de représentation – un véhicule de projection pour le spectateur – pour une pièce conçue en studio, quel est son véritable apport? Les œuvres de musique numériques ne peuvent-elles pas se passer de présence humaine – ou de caractère humain? Même les installations de Jean-Pierre Gauthier ou de Zimoun, connues pour leurs œuvres d'arts automatisées, ont un aspect nerveux typique au comportement humain.

Malgré l'absence de contingence dans une œuvre entièrement chorégraphiée, la présence humaine reste une plus-value. Il existe par contre un contrat entre le créateur et le public. Si l'œuvre

est fixe et immuable, elle doit être transparente. S'il s'agit davantage d'un acte théâtral que d'une réelle interaction entre l'artiste et l'œuvre, celle-ci perd de tout son sens.

### 5.5 Mise en contexte des entrevues avec Marier et Bleau

Afin de mettre en contexte les entrevues, je propose deux pistes de réflexion à mes interviewés afin d'alimenter la discussion :

- A- Un instrument conventionnel (un violon par exemple) dispose en soi d'une palette sonore *finie* (limitée : un instrument conventionnel ne peut reproduire la voix humaine en toute exactitude) qu'un instrumentiste explore par la pratique, l'exploration et l'expérimentation. En situation de concert, le musicien a accès à toutes les potentialités de son instrument. Il peut donc explorer de manière *infinie* toutes les possibilités de l'instrument (texture, micro-tonalité, timbre) en fonction des données qu'il a « enregistrées » dans son esprit ou qu'il découvre en improvisant. Chaque instrument aura toutefois une palette sonore complètement différente lorsque couplé à différents instrumentistes. Il y a donc autant d'ensembles de palettes sonores qu'il y a d'humains.
  
- B- Un instrument de musique numérique inventé (soit par lutherie numérique, laptop, *live coding*) dispose d'un environnement sonore *infini* (sans limite : considérons que tout échantillon sonore peut être enregistré – en temps réel ou *a priori*, emmagasiné sur un disque dur et ensuite joué et manipulé en concert) qu'un instrumentiste programme préalablement à la performance. En situation de concert, celui-ci a accès aux paramètres qu'il a programmés en amont (à l'exception du *live coding*). Il peut donc explorer de manière *finie* les possibilités de l'instrument en fonction des données qu'il a enregistrées dans la machine. L'instrument aura sensiblement la même palette sonore peu importe le joueur (considérant que celui-ci en comprend les ramifications).



## 6. ENTREVUES

### 6.1 MARTIN MARIER ET L'ÉPONGE



Figure 6.1.1 : Martin Marier son éponge. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

L'éponge de Martin Marier s'inscrit dans la lignée des IMN tels que les *Hands* de Michel Waisvisz (1985) ou encore le *Lady's Glove* de Laetitia Sonami (1991). Inspiré des travaux sur les *squeezables* menés au Media Lab du Massachusset Institute of Technology en 2001<sup>32</sup> Marier travaille depuis des années à la conception d'une interface haptique (manipulable et sensible au toucher) lui permettant d'improviser la matière sonore loin de l'écran d'ordinateur.

L'éponge a l'apparence d'un coussin dont les dimensions sont de 19 cm x 28 cm x 5 cm.

La mousse a été choisie pour ses propriétés haptiques : écraser, tordre ou plier l'éponge

<sup>32</sup> « Cette interface consistait en une demi-douzaine de balles malléables attachées à une table par des élastiques conducteurs dont la résistance varie avec l'étirement. En plus de ces capteurs d'étirement, chaque balle contenait trois capteurs de pression disposés de façon à détecter les déformations sur trois axes. » [Marier, 2017]

requiert un certain effort et procure une sensation tactile. Cela permet à l'interprète de sentir et de connaître l'état de l'instrument sans avoir à le regarder. Deux plaques de plastique rigide de 18 cm x 8.5 cm sont insérées dans des fentes faites à chacune des deux extrémités du rectangle de mousse. Ces plaques constituent le squelette de l'éponge. Elles servent de support pour les composantes électroniques et facilitent certaines manipulations comme la torsion ou le pliage. [E~ Marier, 2017]

L'éponge est munie de capteurs de pression, d'accéléromètres et de dix boutons permettant l'envoi de signaux mesurés par des convertisseurs analogique-numérique. L'instrument a donc tous les avantages d'un instrument électronique (accès aux traitements numériques et échantillonnage) tout en offrant la possibilité d'interagir avec d'autres musiciens grâce à l'aspect ludique propre aux instruments acoustiques.

### 6.1.1 À propos de l'infini et du *mappage*

Marier se montre sensible à l'éventail des possibles :

Chaque instrument a un potentiel infini. En musique comme en mathématique, ce ne sont pas tous les infinis qui sont de mêmes grandeurs. Entre 1 et 2, il y a une infinité de nombres réels, mais entre 1 et 3, il y en a quand même plus. [E~ Marier, 2018]

Cette observation est d'autant plus vraie dans le monde du numérique puisque la taille d'échantillonnage est limitée en fonction de la fenêtre choisie par le compositeur. « Il serait donc possible de générer tous les échantillons de 60 secondes de musique n'ayant jamais existé, continue Marier, mais dans les faits, c'est un monde tellement grand que c'est l'infini. L'éponge a plein de choses à envier au violon. Mais pas dans le sens des possibilités de l'instrument. Elles sont bien plus limitées par mon savoir et ma technique que par l'instrument lui-même. » [E~ Marier, 2018]

Si un instrument numérique – ou un ordinateur – peut en pratique générer une suite aléatoire d'échantillons sur un laps de temps donné (une approche qui serait parente à celle de l'indétermination – quoique les œuvres de Cage se restreignaient souvent à l'usage de l'échelle

dodécaphonique plutôt que microtonale), le résultat serait peu souhaitable et absent de toute empreinte du compositeur. L'éponge ne possède donc pas un environnement infini et c'est tant mieux. Marier choisit de cerner le carré de sable qu'il souhaite sonder tout en se préoccupant de réaliser un *mappage* qui lui offre une palette de jeu satisfaisante. D'ailleurs, le *mappage* de l'éponge est particulièrement complexe :

Techniquement, il n'y a pas une infinité de possibilités, car il serait envisageable de calculer qu'il y a  $x$  nombres de possibilités avec les capteurs numériques de l'éponge sauf que ce nombre est tellement grand que, de ma perception humaine, ça semble être une infinité. [E~ Marier, 2018]

Marier a donc fait un choix lors du design de l'instrument, celui de ne pas tout prendre : une liberté à travers la contrainte. S'il est tentant d'ajouter des possibilités, poursuit Marier, « repousser les limites à l'intérieur de contraintes spécifiques aide à atteindre une musicalité et un niveau d'expressivité. » [E~ Marier, 2018]

### 6.1.2 Appropriation et héritage

Dans une de ses premières œuvres, Marier fait appel à la clarinettiste Krista Martynes afin d'échantillonner la banque sonore de sa pièce *Clarinettes* (2010). Contrairement à mon approche anthropologique avec Philippe Lauzier et Pierre-Yves Martel (Chapitre 13), Marier commande à son interprète des sons typiques de la clarinette : de longs crescendos sur des notes spécifiques. L'approche est donc similaire à celle que j'ai empruntée pour *Kurvefletning* et *Reibung* : l'échantillonnage de son d'un instrument acoustique pour fin de réappropriation dans le cadre d'une œuvre électroacoustique. Marier cherchait par contre dans sa démarche à s'approprier le son de l'instrument plutôt que celui de l'interprète : « Je ne cherchais pas l'empreinte de l'instrumentiste, je voulais quelque chose de générique ». [E~ Marier, 2018]

Marier considère l'éponge au même titre qu'un instrument acoustique. Il semble à propos qu'au début de sa pratique il ait choisi de faire appel au registre connu d'un instrument conventionnel afin de développer son langage et de comprendre les enjeux liés à la pratique d'un

IMN. Les processus de granulation commandé par boutons pressoirs et torsion de l'éponge lui permettent de transformer la matière sonore et de changer de hauteur : une pratique similaire à celle d'un clarinettiste changeant la pression exercée sur les clés et l'embouchure et pour en altérer l'intonation.

Le fait de jouer d'un IMN atypique afin de manipuler des sons d'origine typique permet à l'interprète de se familiariser avec un instrument jusqu'alors inexploré par le biais de sources sonores distinguables. C'est une façon stratégique de courtiser un auditoire profane qui, à son tour, peut trouver certains points de repère dans la façon d'aborder une œuvre numérique.

Contrairement à un clarinettiste, Marier n'a pas hérité du bagage, de la tradition et de la technique de jeu d'un instrument conventionnel. Étant le premier à explorer l'éponge, il est totalement affranchi de toute référence visuelle ou sonore associée à l'instrument : une situation à la fois excitante et éprouvante. Un instrumentiste traditionnel a la chance d'avoir entre les mains un outil qui a passé l'épreuve du temps. Il peut apprendre l'instrument avec un professeur qualifié informé de tous les enjeux de ce dernier. Une fois sa formation bien entamée, son plus grand défi sera toutefois de se libérer du spectre de ses maîtres, afin de trouver une signature personnelle. L'épongiste est quant à lui responsable de toute l'histoire de l'instrument : la lutherie, le répertoire et la technique.

### 6.1.3 À propos de l'écran

L'aspect scénique de la performance est un élément essentiel de la démarche d'improvisateur de Marier : « L'interaction entre musiciens et le contact avec le public sont importants pour moi. Pour cette raison, il n'y a pas d'écran quand je performe. » En réaction contre les *shows de laptop* dans les années 2006-07 lorsqu'il débute son travail sur l'éponge, Marier soutient qu'on ne peut être en communication avec autrui lorsqu'on est campé derrière un écran. Certains improvisateurs tels qu'Ikue Mori ont fait carrière derrière l'écran et ont développé une virtuosité sans pareille pour la manipulation d'échantillons. Le manque de causalité entre la gestuelle la matière sonore peut toutefois laisser l'auditoire perplexe. L'absence de synchronisme entre la manipulation et le déclenchement sonore cède la place à l'imagination, mais ne permet pas au

spectateur de se projeter dans l'action de l'interprète. Contrairement à un instrument conventionnel ou un IMN, le *laptop* ne peut être manipulé, frappé ou entrer en contact avec le corps humain. Il est donc difficile de l'identifier comme un outil performatif.

Cette problématique de l'écran s'est immiscée à plusieurs reprises dans mon travail. Pour *Mille batailles* (chapitre 16), j'ai choisi de le tenir à proximité afin de m'assurer du bon déroulement de la trame sonore et de suivre certains *cues* visuels me permettant de trouver mes points de repère. J'ai toutefois choisi de ne pas interagir physiquement avec l'ordinateur lui-même et de faire appel à un microcontrôleur pour envoyer les pistes ou pour manipuler quelques effets. Tout comme Marier, je tiens à pouvoir jouer les yeux fermés et ne pas mettre entre moi, le public et les danseurs, la barrière psychologique de l'écran. Les boutons, touches et potentiomètres, quoique manipulés sur une plateforme générique non expressive, me permettent de m'en tenir loin.

## 6.2 MYRIAM BLEAU ET *SOFT REVOLVERS*



Figure 6.2.1 : Myriam Bleau et *Soft Revolvers*. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

### 6.2.1 *Soft Revolvers*

Une des premières œuvres audiovisuelles de Myriam Bleau, prisée à travers le monde et récipiendaire d'une mention honorable aux Prix Ars Electronica, s'intitule *Soft Revolvers* (2014). Elle implique le maniement en direct de quatre toupies en acrylique transparent munies de gyromètres. La rotation de chacune de celles-ci déclenche un contrepoint visuel entre des lumières DEL<sup>33</sup> et des échantillons sonores synchronisés avec la vitesse du mouvement.

---

<sup>33</sup> Diode électroluminescente.

L'œuvre n'est pas sans rappeler la culture des DJs et du hip-hop – une partie des échantillons évoque d'ailleurs cet héritage – et des tout aussi lumineux *Identity Discs* du mythique film *Tron* (1982) de Steven Lisberger. *Soft Revolvers* est à la fois innovatrice et empreinte de nostalgie. Grâce à la récupération et transformation de référents visuels hautement connotatifs, elle réussit le pari de faire une œuvre grand public hautement divertissante sans compromis esthétique : une musique *glitchée* et synthétique habituellement réservée aux *fans* de musique électronique d'avant-garde.

Si le *mappage* est relativement plus épuré que celui de l'éponge de Marier, il est compensé par la présence de quatre instances du même instrument, permettant le déclenchement de plusieurs événements sonores simultanés : « J'aurais pu *mapper* de façon plus complexe, précise Bleau, mais la multiplicité des instruments me donne assez de possibilités. » [E~ Bleau, 2018] Chacune des toupies a une séquence de jeu à travers laquelle elle peut se déplacer en fonction d'une accélération plus ou moins prononcée. Une accélération brusque permettra par exemple de passer à la prochaine section. « C'est relativement tactile, car je contrôle bien la fluidité du mouvement », explique-t-elle.

Si l'improvisation n'est pas inhérente à l'œuvre, elle a toutefois participé à la conception des toupies. « Les moments où je me suis surprise étaient plutôt au départ lorsque j'avais des problèmes de programmation. Les bogues m'ont permis de trouver des choses intéressantes. Autrement, l'environnement sonore de la pièce est relativement fermé et il est rare que je vais entendre des choses que je n'ai pas entendues avant ». [E~ Bleau, 2018] Cette situation n'est pas sans évoquer ce que décrit Kim Cascone<sup>34</sup> : « While technological failure is often controlled and suppressed - its effects buried beneath the threshold of perception - most audio tools can zoom in on the errors, allowing composers to make them the focus of their work. » [Cascone, 2000, p. 13]

Tim Baker, quant à lui, soutient que le potentiel créatif de l'artiste est nourri par le potentiel des erreurs de calcul, plusieurs artistes tels que Ryoji Ikeda et Tony Scott ayant basé leur démarche sur le *glitch* esthétique :

---

<sup>34</sup> *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*

The condition that marks the post-digital age may be the condition for error. In the condition where machinic systems seek the unforeseen and the emergent, there is also a possibility for the unforeseen error to slip into existence. This condition can be seen in the emerging tradition of artists using error as a creative tool. (...) As the potential for error marks the potential for the new and the unforeseen, we can see that an error in itself may be creative. An error may be utilised. It may be sought out and used to create the unforeseen within traditional systems, such as our routine computer use. [Baker, 2007]

Aujourd'hui cependant, Thomson souligne que nous sommes bien au-delà des premières explorations de la défaillance des outils numériques. Celle-ci est bien acquise et exploitée sciemment afin de maîtriser la palette sonore des erreurs informatiques :

More and more audio software is being developed which enables one to simulate the sounds of digital failure without actually experiencing it. Digital technology is rendered capable of successfully emulating its own failure, a fact which risks undercutting whatever critical edge an aesthetics of failure may have had. [Thomson, 2009, p. 214]

Toute démarche compositionnelle sur support numérique passe nécessairement par une forme d'improvisation et d'exploration lors du codage. Que ce soit en balayant la fréquence d'un filtre, en exacerbant une distorsion en codant de manière peu orthodoxe, ce travail de recherche à travers lequel le compositeur expérimente, afin d'exclure les options, est en soit un travail d'improvisation. Au même titre qu'Igor Stravinsky, il s'agit d'explorer toutes les possibilités d'une texture ou d'une mélodie avant d'en extraire la bonne. « Composition is frozen improvisation », disait l'auteur du *Sacre du printemps*. [Heffley, 2005, p. 319] La principale nuance est qu'un piano n'est pas en mesure de générer des erreurs de computation ouvrant la voie à des corpus sonores inouïs.

### 6.2.2 Le \*Spark\*

Interrogée sur les moyens empruntés pour garder l'étincelle d'une performance à l'autre<sup>35</sup>, Bleau évoque la possibilité de jongler avec les motifs musicaux et la spatialisation. Plusieurs instances du même instrument permettent d'élaborer des jeux de questions-réponses (un concept

---

<sup>35</sup> *Soft Revolvers* a été joué plus de cent fois à travers le monde.



hautement étudié en jazz), un travail d'agencement de la composition formelle et séquentielle plutôt qu'un travail sonore plastique. L'ouverture à l'improvisation est une valeur ajoutée et augmente l'intérêt du performeur, mais ne passe donc pas nécessairement par le traitement audionumérique de la matière sonore dans le cas présent. Choisir de travailler avec une palette sonore fixe permet d'éviter les mauvaises surprises. Une fois ce facteur de risque soustrait de la performance, il incombe au protagoniste de l'œuvre d'élaborer d'autres stratégies de truchement et de remaniement de la matière en *live*.

Le geste étant intimement relié à la causalité du déclenchement sonore, il va de soi que la présence sur scène de Bleau est justifiée. « J'ai fait des *shows* "press play" où je changeais seulement quelques paramètres, mais il est plus gratifiant d'avoir un réel apport au déroulement de la pièce et de jouer avec quelque chose de concret, sans quoi il y a un transfert qui ne se fait pas au public. » [E~ Beau, 2018]

### 6.2.3 *Autopsy.glass*



Figure 6.2.2 : Myriam Bleau et *Autopsy.glass*. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Pour sa pièce *Autopsy.glass*, elle explore la symbolique et le potentiel acoustique du verre à vin. *Flirtant* avec l'aspect sensoriel et tactile du verre brisé, cette œuvre repose en partie sur la sensation du spectateur et la projection de ce dernier vis-à-vis la prise de risque de la manipulation du verre. Il y a donc un rapport avec le danger : « va-t-elle se blesser ? » se demande-t-on. Cette stratégie, quoique potentiellement subconsciente, plonge le spectateur dans un état de suspense. Maintenu en haleine, ne sachant si l'interprète maîtrise totalement l'art du ciselage de la vitre qu'elle exécute avec une paire de ciseaux, le spectateur est happé par un procédé illusionniste.

*Autopsy.glass* n'est pas pour autant une œuvre flamboyante. Bleau décontextualise un objet du quotidien et le magnifie avec l'aide des outils numériques, mais sa performance est relativement austère et ne déploie pas de mouvements extravertis. On est ici plutôt dans un état introspectif de contemplation. Pour ma part, j'apprécie cette réserve que j'ai adoptée pour la plupart de mes créations, préférant laisser le soin au public de se faire un scénario intérieur plutôt que d'être guidé sur la courbe narrative à suivre.

### 6.3 KID KOALA ET LE MONDE DU VINYLE



Figure 6.3.1 : Kid Koala. (c) Domaine public.

L'approche d'Eric San – alias Kid Koala - est idiosyncratique. Friand des rapports directs avec la matière et des outils analogiques *vintage*, le maître du scratch est connu comme producteur, compositeur et performeur. La maîtrise de son instrument n'a rien à envier à toute autre forme d'instrument acoustique. La manipulation de ses tables tournantes – souvent trois à la fois – implique inmanquablement une grande part de dextérité. Celle-ci se dévoile à travers une chorégraphie mouvante où potentiomètres, microsillons et tête de lecture se laissent bercer nerveusement par les mains agiles du marsupial.

La table tournante est encore aujourd'hui absente du cursus de la plupart des institutions d'enseignement (le Berklee College de Boston est une des rares à donner un cours sur le *DJing* et le *scratch*). Le *turntablism* (platinisme en français) est un art qui se transmet encore aujourd'hui presque uniquement d'un être humain à l'autre.

« The culture has always been storytelling, passed down from one to another », raconte San. « *I'm just going to send you those charts*. That kind of sharing the music doesn't exist in the DJ world ». [E~ San, 2018]

L'improvisation fait partie inhérente de la démarche de San. S'il est en théorie possible de fixer une partition de *scratching* et de la répéter en concert, le DJ a bien davantage à développer sa technique et ses réflexes afin de réagir rapidement aux imprévus, plutôt que de régurgiter sur scène une partition fixe et d'être incapable de répondre aux contingences.

For me, playing music live or even in the studio, the goal is always to try to capture a moment. Be there in the moment. For a live show, allowing for room, for every things that are planned to have to detour is fun. And when these things happen is actually the most exciting. [E~ San, 2018]

Dans une performance interactive intitulée *Satellite Turntable Orchestra*, San divise en sous-groupes un auditoire affecté à 50 tables tournantes. Grâce à des codes de couleurs sur chacun des disques et des lumières DEL assignés à chaque station, l'audience participe à la création de textures ambiantes accumulées par la multiplicité des couches sonores. La participation du public à la lecture d'une forme de partition graphique est une façon astucieuse de sensibiliser les gens aux propriétés musicales d'un instrument et à l'improvisation. La table tournante est probablement un des instruments les plus démocratiques : tout le monde peut en jouer. San raconte :

Instead of trying to do an ambient concert where the audience is standing with their beer watching somebody barely turning a knob for an eight-minute song – that would just bore me to tears – they're actually responsible to help us create this music. We're hitting those harmonies we're looking for but there's always a little wiggling room. It's very unique. [E~ San, 2018]

### 6.3.1 Échantillonnage

San a le luxe d'avoir sa propre presse vinyle dans son studio, ce qui lui donne la chance d'échantillonner des musiciens régulièrement et de les incorporer à sa pratique : « It adds a few steps to the process but I enjoy it. It's like *Oh, I want to make a salad!* but first I have to grow

some herbs and tomatoes. » [E~ San, 2018] La problématique de l'échantillonnage et de mise sur support est certes plus complexe que celle que nous connaissons avec les outils numériques. Un processus qui requiert une sélection plus réfléchie de la matière sonore choisie. Puisque ce processus engage nécessairement des coûts et un temps supplémentaire, chaque décision prise dans la chaîne de production doit être mûrie. Le vinyle, contrairement au numérique, a la qualité (ou le défaut) d'être un support sensible à l'usure et de causer d'éventuelles défaillances propices à alimenter l'inspiration.

### 6.3.2 Quand ça va mal...

Cascone soulignait que la technologie numérique permet l'exploration de dysfonctionnements aux fins d'explorations sonores : « Today's digital technology enables artists to explore new territories for content by capturing and examining the area beyond the boundary of “normal” functions and uses of software. » [Cascone, 2000, p. 14] Or, ces défaillances ne sont pas l'apanage des outils numériques.

Les *Disintegration Loops* (2001-03) de William Basinski sont un bel exemple de créativité issue de soubresauts des outils analogiques. Retrouvant des boucles (*loops*) de quelques secondes fixées sur bandes magnétiques qu'il avait oubliées pendant plus de vingt ans, Basinski passe des heures à numériser celles-ci pour se rendre compte au cours du processus qu'elles se dégradent en cours de lecture. La tête de lecture étant endommagée, la ferrite se détache du plastique et crée des aspérités sur la bande. Celle-ci se désagrège peu à peu et altère le rendu sonore jusqu'à n'être pratiquement que du bruit.



Figure 6.3.2 : William Basinski dans son studio. (c) Domaine public.

Kid Koala apprécie cet aspect tactile et chaotique de l'analogique.

The part that surprises me the most is when things go wrong. I have to roll with it. If the needle skips, you have to recover. And then maybe when you recovered you missed your rotation and you recued it to the wrong place, and then you threw the record back in at a different point but it actually sounds cool! And then you remember that next time. That's how you get new adventures playing by yourself. [E~ San, 2018]

L'aspect de la surprise au cœur de la démarche de San est précisément celui dont on a voulu se débarrasser avec les outils numériques afin de faciliter la tâche des DJs. C'est le bienfait des fonctions de synchronisation. La diminution de la prise de risque élimine en contrepartie tout un spectre d'artefacts engendrés par l'instabilité des tortillements de l'aiguille et du vinyle, qui peuvent nourrir la créativité.

### 6.3.3 Le *sampling*

Kid Koala s'est entre autres fait connaître par sa manière particulière de s'approprier les instruments acoustiques. *Drunk Trumpet*, une performance où il improvise avec un échantillon de

trompette sur un blues standard, est un exemple probant de recontextualisation d'instruments conventionnels :

The turntable, in its own right, has a very interesting voice – you can recognize scratch – but sometimes, the way it can be inspired by other instruments has led to interesting audio adventures. [E~ San, 2018]

Lorsque Martin Marier granule un échantillon, l'ordinateur segmente ce dernier en de courts grains qui, une fois joués successivement, lui permettent de dilater un son sans en altérer la hauteur. San utilise un processus analogique similaire avec une technique de *push and pull* induisant de courts délais lors de la lecture, créant un ralentissement de la matière sonore sans changer la hauteur. Jouant régulièrement avec deux copies du même disque simultanément sur deux tables, il lui est possible de créer des effets de délai, de déphasage que l'on retrouve en traitement numérique de nos jours.

L'attrait de l'instrument, pour San, était d'avoir accès à un réservoir inépuisable de sources sonores. Contrairement à ses débuts en musique classique à un tout jeune âge, il découvre un monde où tout est permis :

The scratch scene was the opposite, do whatever you do. You have to do something people haven't heard. It's about twisting your own originality and personality: finding a way to express yourself through that using whatever tools. There's a million ways you can cut a record, scratch a record, multiplied by the infinite amount of sources material to begin with. [E~ San, 2018]

#### 6.3.4 La surprise

La démarche de San est sensiblement la même que celle de tout autre improvisateur. Trouver une voix unique et trouver la façon de le faire avec les bons outils :

In the studio, you might know what all the equipment does. But, when it all of a sudden surprises you, that's what wakes you up. It's a constant search for that moment. I feel improvisation is not a conscious effort. It's about realizing when that unrepeatable moment

is happening and you have to jump on that wave. That moment when you surprise yourself. It's that stuff that you keep. [E~ San, 2018]

Après vingt ans de *scratching* en solo, San se réinvente en participant à diverses collaborations avec le cinéma et d'autres groupes de musiques. Selon lui, la fonction de l'instrument change alors. La même chose est d'ailleurs observée dans le monde du jazz et de l'improvisation : Derek Bailey et Miles Davis n'auraient certainement pas endisqué aussi souvent s'ils n'avaient eu le génie de se renouveler à travers de multiples recontextualisations.



## 6.4 DJ CHAMPION ET SES G-STRINGS



Figure 6.4.1 : Maxime Morin alias DJ Champion. (c) Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Connu sous le pseudonyme DJ Champion, Maxime Morin fait rouler son projet Champion et ses G-strings depuis maintenant une quinzaine d'années. Entouré d'un quatuor de guitaristes électriques (ses G-strings), Morin orchestre une musique où s'entremêlent rythmes électroniques et *riffs* grinçants. Les G-strings suivent les indications de Morin : solos entrecoupés, sections *tutti*, *breaks* : une performance musicale qui n'est pas sans rappeler les techniques d'improvisation utilisées dans la pièce *Cobra*<sup>36</sup> de John Zorn : « J'improvise avec eux, indique Morin, ce n'est pas un *band* de guitaristes que j'ai devant moi, c'est une console *Mackie!* » [E~ Morin, 2018]

---

<sup>36</sup> Jeu d'improvisation à ensemble variable où les musiciens reçoivent des indications à l'aide de *cues* visuels d'un meneur de jeu.

Les procédés de composition de Morin sont davantage de l'ordre de la transformation et de la variation que d'une pensée évolutive. Par exemple, la pièce *Keep on Riding* se joue sur une seule scène<sup>37</sup> dans Ableton Live. Les variations se font par le dévoilement et la mise en sourdine de pistes audionumériques et par l'addition et la soustraction de textures guitaristiques.

Morin aborde le groupe et l'ordinateur comme une seule entité dont il est le meneur de jeu : huit pistes numériques préenregistrées et quatre pistes analogiques (les guitaristes) manipulées en direct. Cette configuration lui permet d'improviser la structure de sa pièce et d'expérimenter de nouvelles géométries. Morin étant d'abord guitariste de formation, c'est seulement vers l'âge de 25 ans qu'il se tourne vers les musiques technos. Son parcours, très semblable au mien, est celui d'un guitariste qui, au fil des années, se crée une identité en renouvelant l'intérêt de sa pratique instrumentale avec la manipulation d'outils numériques.

#### 6.4.1 Les Oh! et les Bah... de la guitare électrique

Dans le contexte actuel du foisonnement des musiques électroniques, c'est sans surprise que nous apprenons que les ventes de guitares électriques sont en chute libre. Dans un article du *Washington Post* « Why my guitar gently weeps: The slow, secret death of the six-string electric. And why you should care<sup>38</sup> », Goeff Edgers dévoile la difficile conjoncture économique des industriels de la guitare :

In the past decade, electric guitar sales have plummeted, from about 1.5 million sold annually to just over 1 million. The two biggest companies, Gibson and Fender, are in debt, and a third, PRS Guitars, had to cut staff and expand production of cheaper guitars. In April, Moody's downgraded Guitar Center, the largest chain retailer, as it faces \$1.6 billion in debt.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Une scène dans Ableton Live permet de déclencher plusieurs clips simultanément. Ceux-ci peuvent être mis en boucle et synchronisés sur un tempo fixe. S'ils sont de durée équivalente, ils seront relancés en même temps lors de chaque relecture de la boucle.

<sup>38</sup> [https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-slow-secret-death-of-the-electric-guitar/?utm\\_term=.a23a66670691](https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-slow-secret-death-of-the-electric-guitar/?utm_term=.a23a66670691) consulté le 22 juillet 2018.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Selon Paul McCartney, la guitare électrique était nouvelle et excitante à l'époque de Jimi Hendrix. « Now, it's more electronic music and kids listen differently », poursuit McCartney, « They don't have guitar heroes like you and I did.<sup>40</sup> »

Dans la mouvance du *grunge* lors de mon adolescence, j'ai de mon côté été grandement inspiré par le groupe Nirvana, où la guitare était encore un instrument de rébellion. Dan Auerbach du groupe Black Keys, aussi grandement épris de Kurt Cobain à l'époque, souligne dans le même article qu'il n'est pas étonnant que tout le monde ait voulu une guitare à cette époque : « It has to do with what's in the Top 20.<sup>41</sup> »

Le fameux Billboard<sup>42</sup>, autrefois l'apanage des grandes figures du rock où les solos de guitare grandiloquents étaient omniprésents, est aujourd'hui dominé par des musiques électroniques mettant à l'avant-plan la manipulation d'outils électroniques. L'adoration envers les producteurs-réalisateurs (pensons à Pharrell Williams ou SebastiAn) remplace-t-elle aujourd'hui le mythe du *Guitar Hero*?

Déjà en 2002, Ben Neill soutenait que le laptop remplacerait la guitare acoustique comme principal instrument d'expression pour les nouveaux créateurs [Neill, 2002, p. 4]. La démocratisation des instruments de musique électroniques, amplifiée par la surabondance de ressources disponibles en ligne pour apprendre les rudiments du mixage de la musique EDM<sup>43</sup>, y est certainement pour quelque chose. L'information circulant dans les méandres du Web et ne nécessitant aucune formation particulière, il y a probablement un côté attrayant pour les jeunes, à l'ère du *DIY*<sup>44</sup>, enclins à découvrir les rudiments d'une musique en dehors des institutions d'enseignement.

La guitare reste toutefois un instrument incontournable. Maxime Morin use brillamment de tactique pour remettre au goût du jour la six-cordes dans une contextualisation inusitée.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Magazine hebdomadaire consacré à l'industrie du disque où figure le classement des musiques les plus populaires.

<sup>43</sup> Plusieurs DJ donnent des *masterclass* disponibles en ligne gratuitement ou pour de modiques sommes. Certains vont jusqu'à composer en temps réel sur des plateformes de diffusion telles que [www.twitch.tv](http://www.twitch.tv).

<sup>44</sup> *Do It Yourself*: faites-le vous-même.

### 6.4.2 À propos du travail avec les interprètes

Morin aborde la composition en deux étapes. Il travaille dans un premier temps seul en studio à la confection de motifs récurrents pour *drum machine* et guitare. La seconde étape est une période de répétitions avec les guitaristes durant laquelle, à la suite de sessions d'improvisation, il distinguera les éléments forts et les matières à mettre de côté. Selon lui, « rien n'est plus [embêtant] que de prendre une pièce existante et d'en faire une version *live* ». [E~ Morin, 2018]

Il lui paraît donc essentiel de faire participer les interprètes au processus de création puisqu'ils feront éventuellement partie de la représentation de l'œuvre devant public.

L'approche est hautement plus organique lorsqu'il y a un échange avec des interprètes-improvisateurs. Ceux-ci influenceront le travail du compositeur, qui aura l'occasion de se projeter dans le rôle de l'auditeur, car il entend son travail exécuté de manière différente de celle qu'il aura envisagée et imaginée en studio. Sa pratique est alimentée par le travail des improvisateurs qui donnent vie à une partition autrement inerte.

Morin a quant à lui le beau rôle de jouer de l'instrument pour lequel il écrit. Il peut donc aisément transmettre le travail effectué en amont et recourir au travail d'improvisation dans une perspective d'émancipation formelle plutôt que dans une attitude de composition structurelle.

### 6.4.3 À propos du DJing et de la performance live

Maxime Morin relativise très bien la nuance entre la prise de risque et la taille de l'auditoire :

J'ai une aversion pour les DJs qui jouent pour 48 personnes une performance à moitié préprogrammée. Par contre, il faut s'enlever de la tête que jouer devant 200 personnes et jouer devant 100 000 personnes c'est la même chose. Si tu penses comme ça, tu vas le faire une fois et tu vas te faire mettre dehors. Venir improviser comme si tu étais devant 200 personnes, ça ne marche pas. [E~ Morin, 2018]

La réalité du DJing, selon Morin, est que tout est aujourd'hui manipulé en logiciel. La possibilité de synchroniser toutes les pistes avec un seul bouton fait en sorte que les DJs arrivent avec un set organisé et bien préparé :

Ça amène un autre genre de performance que le DJing avec vinyles. Moi je me suis dit : *je ne vais pas faire ça à moitié*. Je pèse sur le bouton *sync*<sup>45</sup> et je ne mets pas d'écouteurs. C'est un autre *trip*. C'est sûr que David Guetta a eu l'air d'un [idiot] à l'EURO<sup>46</sup>, c'est pathétique qu'il fasse semblant de faire tourner des boutons. Peut-être que les DJs auraient avantage à développer une différente façon de *faker*. [E~ Morin, 2018]

Morin cite en contre-exemple le groupe londonien lo-fi techno Sleaford Mods composé du chanteur Jason Williamson et Andrew Fearn. Alors que Williamson livre une performance vocale engagée, Fearn reste immobile, debout devant son laptop. « Il appuie sur *play*. Il boit sa bière. Quand la *toune* est finie, il l'arrête! » remarque Morin. Une telle honnêteté est rafraichissante dans un milieu où feindre la difficulté est devenu un comportement structurel.

---

<sup>45</sup> Fonction permettant de synchroniser plusieurs pistes sur un même tempo.

<sup>46</sup> Performance au stade de France lors de la cérémonie de clôture de l'UEFA EURO 2016. La performance de Guetta a été parodiée et décriée sur les médias sociaux.



Figure 6.4.2 : Le groupe Sleaford Mods. Andrew Fearn à gauche devant son laptop. (c) Domaine public.

#### 6.4.4 La difficulté d'improviser

L'improvisation est importante dans la pratique de Morin : « Le fait que *ça ne marche pas* donne une perspective à l'auditoire, ça lui donne l'occasion de comprendre quand *ça marche!* » [E~ Morin, 2018] Il est donc intéressant de considérer que, lorsque l'auditoire est amené à comprendre les enjeux de l'improvisation *live*, il peut en apprécier les étapes et jouir d'une plus grande reconnaissance de faire partie d'une performance unique et risquée.

Morin maintient qu'à ses débuts avec les G-strings, il improvisait de A à Z toutes ses performances. Les tournées l'ont toutefois ramené à la réalité :

Tu ne peux pas maintenir cette cadence en tournée, tu fais un cancer parce que ça prend trop d'énergie<sup>47</sup>. Improviser c'est l'*fun*, c'est beau, j'y crois, mais ça tire du jus. Réinventer les mêmes pièces quatre fois par semaine ça ne marche pas : tu te vides de ton énergie vitale. Tranquillement, je me suis mis à structurer les morceaux un peu plus pour être capable de maintenir le rythme des tournées. [E~ Morin, 2018]

Cette situation est encore plus vraie lorsque des musiciens d'abord approchés pour leurs qualités d'improvisateurs sont amenés à jouer les mêmes pièces plusieurs fois par semaine. Improviser demande d'être en pleine possession de ses moyens ainsi qu'une capacité cognitive et physique aiguisée. Même un improvisateur chevronné du milieu de la *free improvisation* aura tendance à tomber dans des schèmes déjà explorés et à s'appuyer sur des cadres d'improvisation bien maîtrisés, lorsqu'il est confronté à la répétition du même concert en tournée. Que ce soit par manque de sommeil, par manque de motivation ou simplement par paresse, toutes les raisons sont bonnes de ne pas improviser.

---

<sup>47</sup> Morin a reçu un diagnostic de lymphome en 2010 dont il s'est ensuite remis.

## 6.5 MARIE DAVIDSON ET LE DANCE FLOOR



Figure 6.5.1 : Marie Davidson en concert. (c) Domaine public.

À la suite d'une formation en violon et en chant classique dès son jeune âge, Marie Davidson se tourne vers le théâtre à son arrivée au cégep, une formation qui, selon elle, a grandement contribué à forger la présence qu'elle embrasse sur scène : « J'ai développé un rapport différent au corps. Je ne suis pas bloquée sur scène, je me donne aussi le droit d'entrer dans la peau d'un personnage. » [E~ Davidson, 2018].

Après avoir flirté avec la scène Punk Rock DIY<sup>48</sup> dans les années 2000, elle gravite ensuite autour de plusieurs formations dont Les Momies de Palerme, un duo avec Xarah Dion, et Essaie pas, avec son mari Pierre Guerineau dont le disque est paru sur l'étiquette DFA Records en 2016.

---

<sup>48</sup> Le Punk Rock DIY prône une idéologie anticonsumériste.



La rencontre de David Kristian, figure de proue dans le domaine de la synthèse sonore, constitue ensuite une révélation. Elle marque pour elle l'abandon d'instruments conventionnels et la découverte de l'échantillonnage. Ensemble, ils forment le groupe DKMD, un duo New Disco. Au cours de cette période charnière de sa carrière, elle dirige son attention vers des séquenceurs et synthétiseurs analogiques tels que le Korg Monotribe, Boss Dr. Rythm, Korg 707 ou encore le Korg Minibrut, qui lui permettent de développer un nouveau langage et de découvrir sa voix. Depuis, c'est en solo qu'elle tourne en Europe et en Amérique à la suite du succès de ses disques *Adieux au Dancefloor* et *Working Class Woman*.

Bien que son travail soit composé en studio, la conjoncture impulsioneuse de l'acoustique des salles lui permet de redécouvrir sa musique lors de ses performances. Tout comme un musicien improvisateur, elle déploie une signature sonore bien maîtrisée à travers un processus décisionnel d'agencement de textures et de rythmes. En somme, la chronologie des événements est subordonnée au moment présent puisqu'elle laisse une grande part de souplesse structurelle, ce qui est une forme d'improvisation en soi.

Selon Davidson, sa responsabilité vis-à-vis de l'auditoire laisse par contre peu de place à l'improvisation : « J'aime être en confiance. J'ai vraiment beaucoup de plaisir dans la précision. » [E~ Davidson, 2018] La partie la plus organique et contingente de sa performance est selon elle le rapport qu'elle entretient avec le public. La plus grande prise de risque est vocale, dans la communication avec les gens et par le biais de ses chansons. La spontanéité de la performance trouve sa place dans le lien direct, l'échange avec la communauté, plutôt que dans un rapport d'émancipation personnelle de constante recherche de renouveau.

Selon elle, le mouvement et la gestuelle sont primordiaux pour maintenir la cadence et lui donner plus de précision dans le déclenchement chorégraphique de ses machines. « Ce n'est pas juste pour le show que les DJs bougent, ça a une répercussion sur la précision rythmique, sur le fait de tomber sur le bon temps. Il n'y a pas d'incidence sur la qualité du son, mais plutôt sur la performance. » [E~ Davidson, 2018]

Les gestes non musicaux dont parlait Wanderley (chapitre 6) sont omniprésents dans la musique de Davidson. Elle doit y avoir recours pour garder la cadence entre chaque intervention. Si l'amplitude des mouvements corporels n'est pas totalement analogue à la réponse tactile des déclencheurs et potentiomètres, la gestuelle est toutefois essentielle à la performance et contribue au mouvement empathique de la foule, qui selon Neill (cité par Ferreira) est l'élément catalyseur de la performance :

the artist is not the center of attention, only the channeler of the dance floor's energy (...) According to Neill [2002], in this new situation the audience "truly becomes the performance," an idea that was "explored by the avant-garde for years." [Ferreira, 2008, p. 17]

Selon Ferreira, lorsqu'un compositeur sélectionne et organise des sons dans un studio en fonction de leur effet visuel sur une piste de danse, il expérimente déjà avec le mouvement :

Experimenting with sound combination, he is also experimenting with his audience's movements, thus producing a kind of tool that comes from *and* arrives at his relations with the dance floor. (...) In other words, when the sounds coming out of the loudspeakers meet the movements of the dance floor, one becomes a medium for the transmission of the other, and it is this short-circuiting of machine sound and human movement that seems to constitute the specificity of performance in EDM. [Ferreira, 2008, p. 19]

La signature sonore du DJ déclenche le mouvement de la foule dans une relation qui est l'inverse de celle d'un pianiste de concert qui, lui, se met en mouvement pour articuler des notes devant un public statique. Cette situation est particulièrement vraie pour ma pièce *Mille batailles* (chapitre 16) où, si le mouvement n'est pas transmis à l'auditoire, il est particulièrement analogue à celui des danseurs.

Chaque performeur a toutefois sa signature corporelle unique, lui permettant de transmettre l'intention de sa musique. Bien que celle-ci n'affecte pas la nature du son et qu'elle n'ait aucune corrélation avec le timbre ou la texture ou les hauteurs – toujours en considérant les possibilités infinies du *mappage*, c'est tout de même par le mouvement – musical et non musical – que se transmet le message.

Bien que le synchronisme de son instrumentarium soit maintenue par un protocole MIDI, l'ordre dans lequel les événements sont déclenchés reste à la discrétion de Davidson. Si on ne peut considérer qu'elle improvise la matière en temps réel, elle a toutefois recours à sa mémoire musculaire pour jouer, et doit chorégraphier des mouvements d'anticipation afin de rendre la performance plus organique : « Je dois jouer régulièrement, sinon je perds ma dextérité et je ne peux pas bien jouer. » [E~ Davidson, 2018] Contrairement à l'utilisation d'un laptop dans la pratique de plusieurs DJs, les outils qu'elle utilise sont les mêmes en studio et sur scène, donnant à l'auditoire une approche directe et sans filtre. L'approche Punk Rock faisant toujours partie de sa pratique, sa performance est dénuée de tout autre artifice visuel que sa présence physique. L'auditoire a donc accès à une meilleure compréhension de la performance qu'il ne pourrait l'avoir avec un musicien planté derrière un écran.

Devons-nous à nouveau nous questionner sur le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et la présentation de son œuvre? La musique de Davidson étant déconstruite en bloc, ne serait-il pas possible que quelqu'un d'autre la reconstruise? Est-il nécessaire d'avoir sur scène le compositeur pour apprécier les qualités musicales intrinsèques à la création?

Bien que le travail du performeur repose en grande partie sur sa dextérité à manipuler en temps réel les instruments numériques et analogiques, il ne faut pas négliger son apport charismatique à la réception de l'œuvre. La gestuelle, l'attitude et la présence scénique jouent pour beaucoup dans la transmission de la musique vers le spectateur. Pour apprécier une œuvre, le fait de pouvoir se projeter dans la corporalité du musicien joue pour beaucoup dans son appréciation.

Wanderley maintient que le visuel influence la perception de la tension musicale. [E~ Wanderley, 2018] S'il était théoriquement possible pour Davidson de jouer sans bouger, il serait contradictoire de livrer une performance statique dans un contexte où la nature même de cette musique est de provoquer le mouvement. Et qui de mieux que son auteur pour transmettre cette motion? Bien que les échantillons soient préenregistrés, les plateformes de diffusion qu'elle utilise requièrent une part de virtuosité dans leur dévoilement. Lors de sa performance, elle évolue à travers un labyrinthe dont elle seule connaît la sortie. Ce n'est pas tant l'empreinte sonore que l'organisation des sons de celle-ci qui permet de distinguer la signature de Davidson.

Sans elle, il n'y aurait pas de musique :

Si je troque tous mes atomes de carbone et d'oxygène contre d'autres atomes de carbone et d'oxygène, je suis encore moi. En définitive, ce qui importe, ce ne sont pas tant les atomes en eux-mêmes que la façon dont ils sont agencés. En d'autres termes, ce qui compte c'est moins le support matériel que les principes organisateurs. [Thuan, 2013]

## 6.6 CHRISTIAN FENNESZ



Figure 6.6.1 : Christian Fennesz. (c) Domaine public.

Vedette de l'avant-garde connue pour ses multiples collaborations avec David Sylvian, Ryuichi Sakamoto, Jim O'Rourke et plusieurs autres, Christian Fennesz est une figure incontournable de la musique électronique improvisée en direct. C'est entre autres par son disque *Venice*, publié en 2004 sur le label Touch, que j'ai fait la découverte de sa musique, où cohabitent guitare et traitement en direct avec l'environnement ppool<sup>49</sup> (autrefois appelé lloop), un système de réseautage audiovisuel programmé avec Max/MSP incluant des objets créés par Thomas Grill, Tristan Jehan, Peter Elsea et plusieurs autres.

---

<sup>49</sup> [http://ppool.klingt.org/index.php?title=Main\\_Page](http://ppool.klingt.org/index.php?title=Main_Page)

Encensé pour la richesse des textures obtenues avec un attirail de distorsions, fuzz et autres effets, Fennesz est un compositeur hors pair alliant le souci du détail et des articulations à la simplicité du geste et la pureté du mouvement.

Sur scène comme en studio, Fennesz tire profit de la simplicité. C'est par la contrainte qu'il obtient la singularité :

It's quite simple. The guitar goes through a simple Boss preamp into the laptop. I have lots of effects running in Max/MSP. The laptop goes into a Mackie mixer where there are guitar pedals connected via the auxiliary channels. The main signal I send to the front of the house is the stereo mix from the Mackie. But I also send the whole mix to a Vox or Fender amplifier (I use the headphone out for this), which is miked up. I can fade in and out the amp sound/colour from the Mackie. [E~ Fennesz, 2018]

L'économie de moyens n'est pas étrangère aux contraintes de la vie de tournée. Les déplacements imposent un travail de discernement afin de restreindre l'improvisateur à un environnement de travail portable. La contrainte impose l'exacerbation d'outils de travail et la création d'un instrument dont les possibilités sont relativement *finies* (chapitre 6). Cependant, la conjugaison du traitement en direct d'un instrument ayant une palette sonore *finie* avec celle du laptop permettant un traitement *infini* donne à l'improvisateur le meilleur des deux mondes. Tout comme Davidson et ses *drum machines*, Fennesz travaille avec les mêmes outils peu importe le contexte : « laptop and guitar are my main tools. I put my studio on stage. It's like a network. Both tools are connected. » [E~ Fennesz, 2018] Il peut toutefois, grâce au laptop, enregistrer et moduler la matière en direct.

### 6.6.1 Programmation

Se considérant musicien et non programmeur, Fennesz laisse la tâche à d'autres de développer des outils, considérant que ceux-ci lui confèrent suffisamment de liberté et de possibilités pour ne pas avoir à lui-même faire de programmation :

Strangely enough, I find ppool easier to use than Ableton. Maybe because I have used it for so many years. Ableton is great and much more stable than any Max/MSP patch, but it

is too metric for my taste. Too techno, four on the floor. My live sets are about 70% improvised. I need the challenge of improvisation and real live playing. Ableton Live is in the end a sequencer. Ppooll is an instrument. [E~ Fennesz, 2018]

Cette réflexion peut être contredite depuis l'arrivée de Max for Live (une plateforme intégrant Max/MSP à Ableton Live), particulièrement depuis l'achat de Cycling'74<sup>50</sup> par la compagnie Ableton en 2017. Il n'y a donc plus de distinction entre ppooll et Ableton, puisqu'en pratique, un objet de l'environnement ppooll pourrait être intégré à Max for Live. Tel qu'il l'explique en entrevue avec Michael Ross, Fennesz ne s'est toutefois jamais vraiment lancé dans la programmation :

In the early days I was writing a few simple patches and really into it for a while, but it is so time consuming. I realized I would be writing code all the time, so I reached out to some people who were much better at programming it. I would rather make music.<sup>51</sup>

Cette affirmation entre en résonance avec ma pratique. Étant souvent dans des contextes de collaboration où les délais sont contraignants, il est difficile d'inventer de nouveaux outils numériques lorsque chaque projet demande une approche singulière. Me considérant compositeur davantage que programmeur, la majeure partie mon temps se passe en studio à enregistrer et transformer la matière avec des outils préconçus qui me donnent suffisamment de liberté pour me réinventer.

S'il est possible de reprocher à l'industrie du logiciel d'uniformiser l'industrie musicale – puisque la plupart des compositeurs travaillent avec des outils similaires, nous pourrions *de facto* accuser la compagnie Fender d'offrir les mêmes produits depuis des années. Pourtant, chaque guitariste a réussi à soutirer de nouvelles sonorités de la traditionnelle Stratocaster, au même titre qu'un monteur sonore et ou un compositeur peut user de manière distincte de logiciels. À ce titre, bien que ppooll soit un outil gratuit disponible en ligne, Fennesz le considère comme un instrument lui offrant suffisamment de liberté pour développer une couleur personnelle. Sa manipulation étant

---

<sup>50</sup> La compagnie américaine de développement de logiciel à l'origine du logiciel Max/MSP.

<sup>51</sup> <http://www.guitarmoderne.com/artists/spotlight-fennesz> consulté le 15 octobre 2018.

toutefois rébarbative et relativement complexe, ppooll a fait peu d'adeptes comparativement à d'autres plateformes *plug and play*.

### 6.6.2 Présence scénique

Alors que DJ Champion utilise la musique électronique afin de recontextualiser la guitare, Fennesz a plutôt eu recours à la guitare pour donner une touche d'humanité dans sa performance. Laissant de côté la guitare dans les années 90 pour ne jouer qu'avec un ordinateur sur scène, il fait appel à la guitare pour retrouver plus d'interaction en spectacle : « In the studio, I always used guitar sounds to make my samples: make a bank, an archive of samples I could work with. Later on, when I was playing onstage I felt something was missing. It was just boring. So I started playing guitar onstage live.<sup>52</sup> »

Interrogé sur la problématique de jouer d'un instrument non expressif (le laptop) sur scène et la relation de causalité des gestes musicaux, Fennesz développe sur les enjeux de la performance :

That's an old and ongoing problem in electronic music. It used to be much worse in the early days of "laptop" music, when people really wanted to see a musician doing physical work on stage. The rock thing... they want to see blood, sweat and tears. In the end, it's all about music. If the music is good, an audience will also accept a "static" musician. And it has changed now, I think. Audiences are used to seeing laptops on a stage, no matter what kind of music is played.

As for me, I started using guitars on stage again because the guitar is actually my first instrument. I feel more grounded and safer when using a guitar, even if the guitar sounds goes straight into the computers. Ikue Mori is a good friend. She used to be a drummer before she went all electronic. For a while she was playing an Alesis drum machine by hand just tapping at the pads. [E~ Fennesz, 2018]

Ikue Mori, connue pour ses collaborations dans le milieu de la musique improvisée avec John Zorn, Zeena Parkins, Butch Morris et autres figures de proue gravitant autour du label Tzadik, est une des rares personnalités n'arborant aucun autre artifice qu'un laptop et une console de mixage. Sa présence très austère ne fait aucune place à l'expression corporelle, laissant l'auditeur

---

<sup>52</sup> <https://www.tinymixtapes.com/features/fennesz> consulté le 15 octobre 2018.



organiser lui-même la projection mentale des liens de causalités entre les différentes couches texturales et articulations de sa musique.



Figure 6.6.2 : Ikue Mori. (c) Domaine public.

Peu importe la présence du musicien sur scène, pour Fennesz, le contrat avec le public est d’être en situation d’improvisation et de se mettre en position de risque quelle que soit la taille du public. Il lui arrive bien sûr de faire jouer des pistes préenregistrées : « Sometimes, I shoot in a composed track when the time is right. Like a DJ would do. But mostly, it is all live playing. » [E~Fennesz, 2018] Cependant, il considère l’improvisation comme partie intégrante de sa pratique :

No matter how many people are there, if people come to see me, I owe them something and have to give my best. Improvisation is very important. I need the challenge to jump into “cold water”. A prepared set would totally bore me. I wouldn’t know what to do on

stage. Dancing...? Haha! No really, I need to play and really get into the sound. [E~ Fennesz, 2018]

### 6.6.3 L’empreinte unique

Disposant d’un Masterdistortion box, une distorsion à édition très limitée dont seul lui, le groupe Kraftwerk et quelques heureux élus ont la chance de posséder<sup>53</sup>, la signature de Fennesz est la combinaison d’un talent unique, de la recherche d’outils de transformation de texture sonore inédite et de l’exploitation d’un environnement de programmation bien maîtrisé. Sa force réside dans l’amalgame d’une rareté d’outils analogiques et de l’exploitation d’environnements de traitement audionumérique complexes.

À ce titre, je considère qu’il me reste encore à synthétiser l’éventail de mes acquis afin d’aboutir à une signature sonore plus personnelle. Les outils utilisés pour *Mille batailles* (chapitre 16) m’ont donné l’occasion d’agglomérer mon travail d’improvisation en électroacoustique. Étant davantage préoccupé par les contraintes liées aux échéances et à la structure de la pièce, la facture sonore de la guitare électrique n’a par contre pu être un objectif premier de recherche.

Ma pratique est encore teintée de mes années d’étude dans le monde du jazz. Mon attention était autrefois prise par le tricotage de mélodies sur grilles d’accords et par la pureté d’un son inspiré de Ben Monder, Jim Hall, Bill Frisell et autres gourous de la guitare moderne. J’ai passé plusieurs années à travailler le discours plutôt que le timbre, et ce n’est que depuis mon arrivée dans le domaine de l’électroacoustique que mon attention a été redirigée. L’approche de Fennesz me rappelle que j’ai encore un choix à faire, celui de sculpter ma voix à travers l’architecture d’une enveloppe timbrale unique.

---

<sup>53</sup> <http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/modern-approaches-distortion> consulté le 5 novembre 2018.

## 7. KURVEFLETNING ET REIBUNG

### 7.1 À propos du geste

*Kurvefletning*<sup>54</sup> est une pièce de dix minutes pour clarinette, saxophone alto et bande électroacoustique composée avec la complicité de Philippe Lauzier, improvisateur bien connu du milieu de la musique actuelle montréalaise. Dans cette pièce composée sous l'œil extérieur de mon directeur de thèse Robert Normandeau, j'ai exploré ce que je nomme l'appropriation du langage volontaire spécifique à un improvisateur. L'essence de cette proposition est de cataloguer les gestes propres à un musicien en particulier (ceux de Lauzier dans le cas présent), et de m'approprier l'idiome relié à ceux-ci dans un contexte de création électroacoustique. La même démarche a également été entreprise avec Pierre-Yves Martel à la viole de gambe et aux objets inventés pour la pièce *Reibung*<sup>55</sup>. Afin d'alléger le texte, seule la démarche avec Lauzier sera ici présentée.

\*

Ce travail constitue à mes yeux une façon de mettre en lumière la réalité de l'improvisation *free* : un travail d'agencement de textures et de techniques étendues bien maîtrisées par le musicien, plus qu'un effort de créer sur-le-champ quelque chose d'inédit.

De manière générale, il est préférable d'avoir étudié un sujet avant de le défendre. Tout comme l'improvisateur, le philosophe, lors d'un débat, ponctue sa rhétorique de citations et façonne l'intelligibilité de son discours par associations d'idées et de concepts préétablis. Il n'invente pas de théorie sur ces entrefaites. Il fait appel à des référents bien maîtrisés pour illustrer sa pensée et échanger avec ses interlocuteurs.

L'intelligence de l'improvisateur se dévoile donc à travers ses prises de position. Sa capacité à prendre des décisions rapidement, que ce soit par souci de soutenir une improvisation

---

<sup>54</sup> « Enchevêtrement de courbes » en allemand.

<sup>55</sup> « Friction » en allemand.

de groupe ou encore rediriger un ensemble vers une autre tangente, souligne son habileté à comprendre l'environnement dans lequel il évolue.

Au-delà de l'inventivité, il y a la conviction et la force du propos et des échanges. Derrière ceux-ci, il y a les gestes.

## 7.2 La méthode

Afin de procéder à la documentation de ces gestes, j'ai demandé à Lauzier de jouer des archétypes propres à son jeu. Ayant partagé plusieurs projets avec lui par le passé, j'ai l'avantage de bien connaître sa signature sonore et d'avoir étudié les angles multiples qu'il aborde en situation d'improvisation. *Kurvefletning* embrasse l'ensemble de sa pratique. J'ai tenté de recueillir une partie de son thésaurus lexical et de le mettre en contexte dans le cadre d'une musique qui, je crois, lui ressemble.

À la manière d'un compositeur conventionnel, j'ai choisi de me restreindre à une instrumentation particulière, qui dans le cas présent est la banque d'échantillons enregistrée lors de deux sessions échelonnées sur quelques mois. Je me suis ensuite permis de granuler et de transformer cette matière de façon libre afin d'enrichir le dialogue entre l'interprète et le traitement numérique.

La pièce octophonique commence par un jeu de questions et réponses entre les huit hautparleurs. Des sons graves et bruités évoquent des jeux d'improvisation interrompus où des improvisateurs explorent le silence entre les interactions. D'abord caractérisée par des échantillons traités et peu reconnaissables, la pièce se transforme peu à peu et on commence à percevoir à 2:10 ces mêmes échantillons non traités qui, de nouveau, se relancent, comme la conversation d'un instrumentiste avec lui-même. La suite de la pièce développe des textures et une accumulation de gestes volontaires de Philippe Lauzier.

## 7.3 Quelques gestes spécifiques<sup>56</sup>

### 7.3.1 L'*Harmonica*



Figure 7.1 : L'*Harmonica*. (c) Antoine Berthiaume, 2018

J'appelle ce premier geste *Harmonica* en raison de son timbre sonore semblable au son produit par l'instrument du même nom. Lauzier obtient cette couleur en utilisant uniquement la

---

<sup>56</sup> La nomenclature de ces gestes m'est tout à fait personnelle et s'est faite avec l'accord de l'interprète.

partie supérieure de l'instrument et en obstruant toutes les sorties d'air à l'exception de la clé d'octave. Le résultat est un son métallique très pur et pratiquement non bruité qui apparait à 3:09.

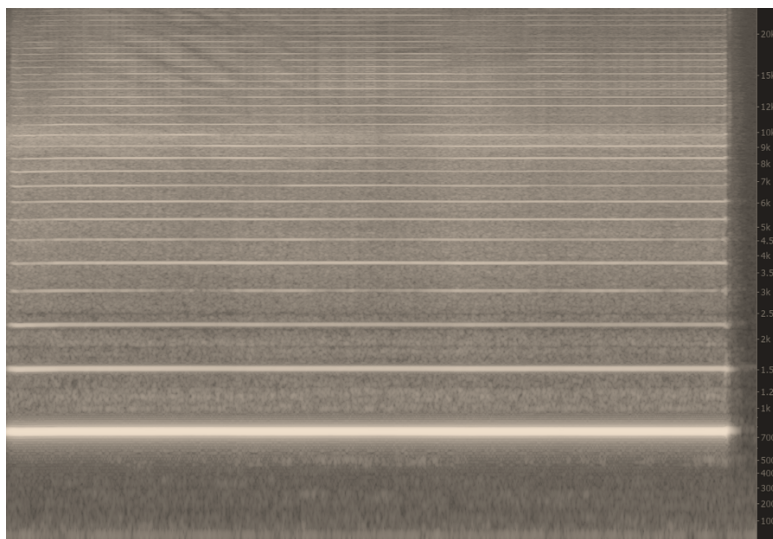


Figure 7.2 : Capture d'écran du logiciel *Izotope Rx* de l'échantillon *Harmonica*.

Ce son est obtenu par un rapport d'intervalle de 757.5 hertz pour donner une couleur enharmonique totalement équidistante comme on le voit dans le tableau 7.1 :

757.5 Hz	F#5 plus 40 cents
1515 Hz	F#6 plus 40 cents
2275 Hz	C#7 plus 44 cents
3030 Hz	F#7 plus 40 cents
3787 Hz	A#7 plus 27 cents
4545 Hz	C#8 plus 42 cents
5302.5 Hz	E8 plus 9 cents
6060 Hz	F#8 plus 40 cents
6817.5 Hz	G#8 plus 44 cents
7575 Hz	A#8 plus 27 cents
8332.5 Hz	C9 moins 8 cents

9090 Hz	C#9 plus 42 cents
9847.5 Hz	D#9 moins 19 cents
10605 Hz	E9 plus 9 cents
11362.5 Hz	F9 plus 29 cents

Tableau 7.1 : Série des 15 premières harmoniques de l'échantillon *Harmonica*.

### 7.3.2 Le *Sho*

Cet échantillon sonore apparaît à 4:10 dans la pièce. Je l'ai nommé *Sho* en raison de sa sonorité me rappelant la musique Gagaku<sup>57</sup>. Cette sonorité enharmonique donne une perspective spatiale différente. La texture sonore étant étouffée par la fermeture du pavillon sur la jambe, la perception de la distance par rapport à l'objet se trouve altérée. Pour cette raison, je l'ai utilisée tel un cri distant dans un espace très ouvert.



Figure 7.3 : Le *Sho*. (c) Antoine Berthiaume, 2018

<sup>57</sup> Musique orchestrale de cour du Japon entre le cinquième et le septième siècle.

### 7.3.3 Le *Ruisseau*

Le *Ruisseau* apparaît aux alentours de 5:14 dans la pièce<sup>58</sup>. Lauzier produit cette sonorité en positionnant la clarinette de façon pratiquement perpendiculaire à son corps afin de permettre une plus grande condensation sous la région de l'anche. Le résultat sonore est un mélange de timbre, de hauteur, de circulation de vent et de sautilllement de la salive dans le bocal de l'instrument.



Figure 7.4 : Le *Ruisseau*. (c) Antoine Berthiaume, 2018

---

<sup>58</sup> Ces échantillons peuvent aussi être entendus en arrière-plan au tout début de la pièce.



### 7.3.4 La Sirène



Figure 7.5 : La Sirène. (c) Antoine Berthiaume, 2018

Ce concept repose sur la préparation de l'instrument avec une feuille de mousse de polystyrène ou encore d'aluminium. Très efficace dans le registre grave, cette technique provoque des soubresauts entre la surface de contact de la mousse de polystyrène et du pavillon, provoquant des bruits parasites intermittents.

### 7.3.5 Le *Air Slap*

Obtenu avec une préparation en mousse de polystyrène également, cet effet permet de faire un *slap tongue* moins agressif que ceux que l'on aurait l'habitude d'entendre. On peut l'entendre à plusieurs reprises durant la pièce, notamment à 8:06.



Figure 7.6 : *Air Slap*. (c) Antoine Berthiaume, 2018

La particularité de ces mouvements reconnaissables nous permet de supposer la proposition avant de l'entendre, d'anticiper le son avant de l'entendre. Contrairement à Davidson ou Morin, pour qui les mouvements ne laissent rien présager, la préparation de l'instrument ou la posture caractéristique que Lauzier adopte quelques secondes avant de jouer trahissent nécessairement l'intention musicale.

## 7.4 La banque de son

Une fois isolés, ces échantillons peuvent être réinterprétés et agencés de manière à leur conférer une connotation tout autre. Par ce procédé, je trouve intéressant de décontextualiser la pratique de l'improvisateur et de lui faire redécouvrir son propre travail à travers mes yeux et mes oreilles. La perception étant différente d'une personne à l'autre, l'intérêt de cette démarche est aussi de faire prendre conscience à l'interprète du pouvoir imaginaire de son enveloppe timbrale.

La reconstruction du discours s'est faite de manière naturelle. À la manière de l'écriture, la transmutation de ces ponctuations, phrases et chapitres fait apparaître de nouvelles formes et évoque de nouveaux paysages.

## 7.5 L'identité

La plupart des explorations sonores issues du truchement d'un instrument de musique par l'usage d'une technique étendue ou de préparations sont brevetées par leur signature sonore, mais également par leur identité visuelle. Il est difficile pour un improvisateur de s'approprier indûment les préparations spécifiques ou l'idiome d'un autre musicien sans risquer de se faire taxer de plagiat. Le traitement numérique, quant à lui, est invisible. Il est par conséquent plus facile d'en recopier la recette et d'en changer quelques ingrédients sans grand risque de reproche.

Un improvisateur doit nécessairement réfléchir à l'aspect représentatif et esthétique de la performance. Après tout, s'il veut être entendu, il doit être vu. Le bow, le pinceau, les clips alligator, les baguettes chinoises, le ruban, la baguette de tambour, la boîte de conserve, le ventilateur de poche, l'archet, le trombone et la laine d'acier sont des éléments bien connus de la palette de couleur des guitaristes expérimentaux. Personnellement, je ne considère pas avoir réussi à me créer une identité à travers cette pléthore d'outils, trop souvent vus entre les mains de mes prédécesseurs – pensons à Fred Frith ou Keith Rowe. Il m'est impossible d'aborder ces outils sans un certain sentiment d'imposture. Le laptop n'est toutefois pas d'une grande aide dans la création d'une identité visuelle personnelle. Pour cette raison, je me suis tourné vers la danse afin de donner vie à ma musique, car pour moi le mouvement reste nécessaire.

## 8. FAILLE : DEUX CORPS SUR LE COMPTOIR



Figure 8.1 : Jessica Serli. (c) Claudia Chan Tak, 2016.

### 8.1 Mise en contexte

La pièce *FAILLE : deux corps sur le comptoir* (que je nommerai *FAILLE* pour alléger le texte), conçue sur plusieurs mois entre 2015 et 2016, est une collaboration avec la chorégraphe-interprète Jessica Serli. Présentée à Tangente en novembre 2016, elle a été reprise au Offta en 2017 et lors d'une tournée dans les maisons de la culture montréalaises au printemps 2018.

## 8.2 La pièce

La prémisse de la pièce est une recherche sur le comportement humain. *FAILLE* débute avec une mise en scène où Jessica Serli et Nicolas Labelle (danseur interprète) sont en état d'inertie. Leurs corps parsemés d'électrodes<sup>59</sup> reliées à des fils électriques sont branchés à un microcontrôleur. Synchronisé à une trame musicale, un dispositif déclenche des impulsions électriques et provoque des spasmes dans le corps des danseurs, révélant une duplicité chorégraphique autrement impossible à réaliser. La technologie sert à rendre possible l'inconcevable : deux être connectés par le biais d'une machine sont en parfaite symbiose.

Cette démarche pose un défi de programmation, de composition chorégraphique et physique : comment user de la technologie sans en faire le sujet, tout en faisant comprendre au public qu'il s'agit d'une performance technologique et non représentative (plusieurs membres du public ont cru jusqu'à la fin du spectacle que les fils et les électrodes n'étaient utilisés qu'à titre de parure métaphorique). Nous souhaitons faire circuler cette technologie de manière organique dans notre rapport avec le public : générer des rapprochements et des réflexions sur la sensibilité humaine, nos états neuropsychologiques et nos dépendances actuelles aux télécommunications : des « hyper-relations », des états de communication permanente créés à travers des liens virtuels.

Afin de comprendre davantage le spectre de l'agitation nerveuse à travers des corps non contrôlés, nous nous sommes parallèlement inspirés de la chorée du Sydenham, de la myoclonie, du Parkinson et de la maladie de Lou-Gehrig. Suite à une visite au Centre d'études sur le stress humain de l'Institut universitaire en santé mentale de Montréal, Jessica Serli a eu l'occasion d'observer les processus d'évaluation des patients et de comprendre les outils utilisés par les neuropsychologues lors de leurs études comportementales.

Notre étude des gestes impulsifs ou inconscients a dirigé notre attention vers la répercussion de ceux-ci sur la physicalité et la morphologie du corps affecté. Les danseurs sont

---

<sup>59</sup> Élément conducteur du courant électrique utilisé en médecine ou en physiologie pour stimuler le système nerveux, la peau, les muscles ou les viscères ou bien pour recueillir les potentiels bioélectriques. (Larousse)

amenés à amplifier le chemin de la tension ressentie, brisant ainsi l'ordre établi dans le corps. Concrètement, le corps est tordu, déformé, chargé.

La pièce se distingue comme étant un huis clos chorégraphique où la proximité avec les interprètes et la sensibilité gestuelle transportent le spectateur vers une poésie de l'intrusion afin de stimuler en lui une réflexion sur sa propre relation à son corps ainsi qu'à celui des autres.

### 8.3 La mécanique des spasmes

Des premières recherches en studio avec des TENS<sup>60</sup> et un système EMS<sup>61</sup> nous ont permis d'observer le mouvement involontaire. Ces machines, souvent utilisées en physiothérapie, permettent de stimuler les muscles par des courants électriques à basse fréquence.

La première intention de cette démarche était de syntoniser les variations de volume de la guitare entre 0 et 127 par un protocole MIDI et un suiveur d'enveloppe afin de déclencher les impulsions électriques dans le corps des danseurs. De cette façon, les variations de courant auraient été analogiques à l'enveloppe dynamique de la guitare. Le geste volontaire du guitariste (le mien en situation d'improvisation) provoquerait ainsi un mouvement involontaire dans les bras des danseurs, les mettant en situation d'empathie pour qu'ils puissent éprouver la sensation d'être habités par un mouvement kinesthésique involontaire.

Après avoir tenté en vain de brancher des machines EMS à un microcontrôleur afin de contrôler les variations de tension, nous avons fait appel à Patrick Saint-Denis comme conseiller. Ce dernier nous a proposé de détourner le système EMS afin de créer le nôtre. Des premiers tests en studio sur une source d'alimentation de laboratoire (voir vidéo en annexe<sup>62</sup>) nous ont permis de constater qu'il était possible de déclencher des impulsions électriques dans les TENS sans l'usage des EMS. Toujours avec l'aide de Saint-Denis, nous avons ensuite conçu un script Max MSP afin de contrôler les envois de courant via un protocole MIDI dans Ableton Live.

---

<sup>60</sup> Transcutaneous electrical nerve stimulation (stimulation électrique transcutanée des nerfs).

<sup>61</sup> Electrical muscle simulation (simulation électrique musculaire).

<sup>62</sup> *FAILLE* Test en studio (0:45).

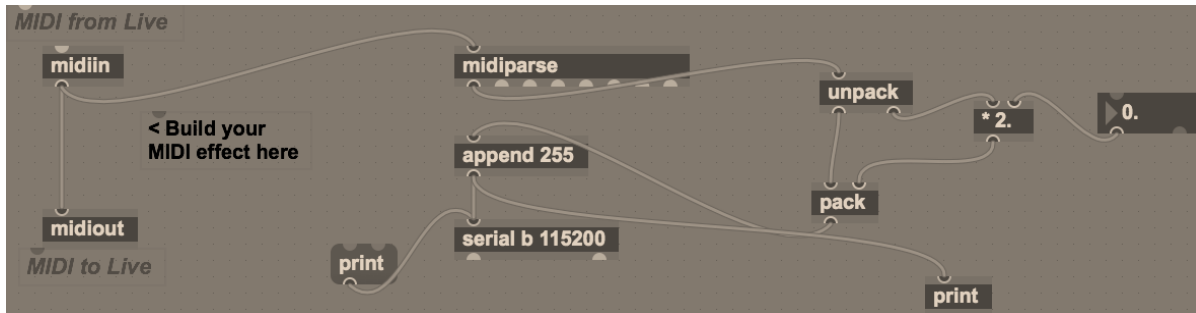


Figure 8.2 : Script Max MSP pour la pièce FAILLE.

Ainsi, une note MIDI avec une vélocité de 62 et un décodeur DMX avec une capacité maximale de 24 volts donne :

$$((\text{vélocité} * 2) / 255) * \text{max\_volt}$$

$$((62 * 2) / 255) * 24 = \mathbf{11.67 \text{ volt}}$$

Cette impulsion sera ensuite envoyée soit dans l'avant-bras ou le biceps d'un danseur. Au total, chaque danseur est muni de huit électrodes.



Figure 8.3 : Disposition des électrodes (c) Antoine Berthiaume, 2018

Sur la figure 14.4, les notes E2 et A#-2 déclenchent les impulsions du DMX reliées aux avant-bras du danseurs, et les notes C#-2 et G-2 déclenchent celles reliées aux biceps. La bande MIDI suit la même trame temporelle que la musique dans le même séquenceur Ableton Live, permettant de synchroniser les impulsions sur la mélodie de la guitare basse. Pour une raison esthétique et afin de faire comprendre au spectateur le principe moteur du système, j'ai opté pour une trame rythmée me permettant de créer une cohésion dans la gestuelle de la danse et d'apporter un côté ludique au caractère autrement plus sérieux de la mise en situation.



Figure 8.4 : Capture d'écran du logiciel Ableton Live.



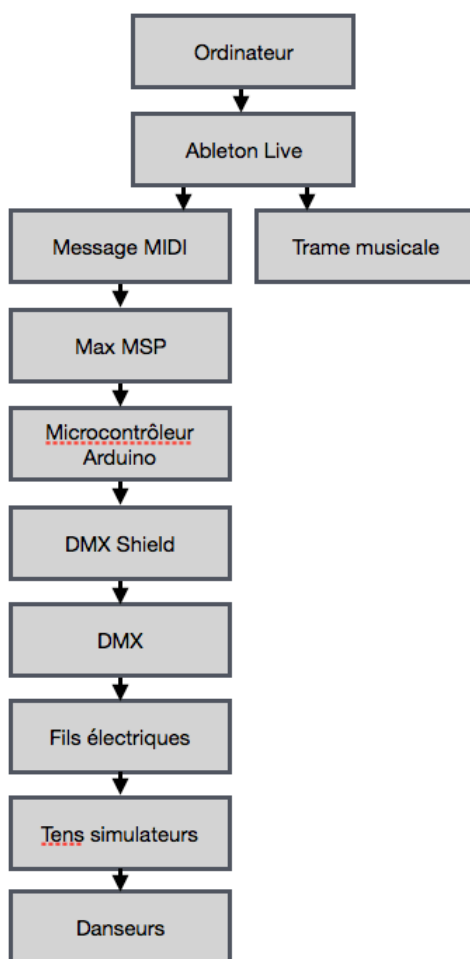


Figure 8.5 : Traitement de signal de la pièce FAILLE.

#### 8.4 Qu'en est-il de l'improvisation?

FAILLE est un bel exemple de pièce qui se voulait à la base malléable et transmutable, mais qui a été contrainte par la rigueur de la pièce et les risques courus. Mon objectif premier était d'interagir en direct en improvisant avec les impulsions envoyées dans le corps des danseurs.

La réalité nous a bien vite rattrapés.

Les variations de courant étant intrinsèquement reliées à la réponse impulsionnelle du courant électrique envoyé sur les bras des danseurs, la juste dose de courant – celle qui nous donnait un mouvement satisfaisant sur le corps – était difficile à déterminer. Nous avons dû travailler à chaque prestation pour retrouver une précision visuelle, car chaque danseur répondait différemment aux impulsions.

Nous avons par ailleurs constaté que les variations de vitesse n’avaient que peu d’impact sur la variation du mouvement. Ainsi, une impulsion envoyée à 4V pouvait avoir plus d’amplitude dans le corps qu’une autre envoyée à 12V. Difficile alors de la mettre en relation avec la vitesse d’un instrument de musique.

Nous avons finalement décidé de fixer le jeu de la guitare sur support audio afin d’assurer la cohésion de la performance. Le risque était trop grand pour nous permettre d’improviser.

### 8.5 Présence scénique



Figure 8.6 : Présentation publique à la maison de la culture Plateau Mont-Royal, août 2016.

Pour *FAILLE*, j'ai assumé mon rôle de régisseur sur scène<sup>63</sup>. Souhaitant d'abord jouer de la guitare et endosser une présence de musicien improvisateur, j'ai troqué cette première intention pour adopter le rôle de maître de jeu. Ma présence était statique, pratiquement inerte, mais toutefois nécessaire, car je devais être attentif aux corps des danseurs et détecter toute anomalie et interrompre le courant en cas d'urgence (telle situation ne s'est jamais présentée).

La pièce *FAILLE* m'a permis de relativiser l'importance de l'improvisation dans un contexte où il y avait un danger relatif pour les interprètes. La place de l'improvisation doit être tributaire des enjeux d'une pièce de ce type. Il me paraît important d'évaluer les possibilités d'improvisation seulement une fois le cadre bien établi. Si celui-ci est rigide et doit être fixe, il est inutile de se mettre dans des situations d'improvisation pouvant nuire au caractère de la pièce. L'improvisation doit se présenter, non pas comme une nécessité, mais comme une plus-value.

---

<sup>63</sup> La vidéo tournée au Monument National présentée en annexe ne rend pas justice à ma présence. Si j'y apparais au fond de la scène, dans plusieurs autres performances, j'ai été plus proche des spectateurs.

## 9. RAVAGES



Figure 9.1 : Image tirée du film *Ravages*. (c) Reproduit avec la permission de l'artiste.

Le film *Ravages* est une collaboration que j'ai fait à titre de compositeur pour l'écran avec le chorégraphe et cinéaste Alan Lake. Tourné à St-Raymond, à l'ouest de la ville de Québec, durant l'été 2015, ce court métrage de danse contemporaine a été diffusé dans plusieurs festivals de courts métrages à travers le monde et a été primé notamment par le San Francisco Dance Film Festival (Meilleure réalisation), le Fiver International Screendance Movement en Espagne (Meilleure œuvre de danse expérimentale), le Fuori Formato Dance Festival en Italie (Meilleure réalisation), le Festival Dance : Made in Canada de Toronto (Prix du public) et le festival Pleins Écrans de

Montréal (Prix du public). Tout récemment, il a fait partie de la programmation du festival du Nouveau Cinéma à Montréal en octobre 2018.

La meilleure manière de présenter l'œuvre est peut-être de s'en remettre à ce qu'en dit le réalisateur Alan Lake :

*Ravages* tisse une sorte de récit abstrait, invitant le spectateur à plonger dans l'univers brut et fragile d'une épopée symbolique où l'humain se confronte à ce qui est périssable ou immuable.<sup>64</sup>

### 9.1 Le travail de composition

Cette œuvre a été pour moi une des premières tentatives d'amalgamer mes expériences en musique contemporaine et mes outils acquis durant mes études doctorales. Elle a la qualité de ses défauts : la chance du débutant et un regard nouveau sur des outils nouvellement explorés, mais quelques lacunes en ce qui a trait au mixage et à la gestion du spectre – notamment dans les graves et le suraigu. Le *foley* – le maillon faible de la production – a été ajouté ultérieurement. Malgré tout, j'éprouve un certain attachement pour cette pièce qui, je crois, est authentique et empreinte de sensibilité.

Pour *Ravages*, j'ai fait appel à trois musiciens improvisateurs avec qui j'avais eu l'occasion de travailler depuis quelques années : le violoncelliste Michael Levin, le violoniste David Piché et le gambiste Pierre-Yves Martel. N'ayant pas à ma disposition un orchestre complet et étant en déplacement lors de la composition de cette bande, j'ai fait appel à des instruments virtuels pour envelopper la trame sonore. Le traitement numérique de la musique s'est fait parallèlement, afin de tisser un univers où cohabitent instrumentation conventionnelle et composition électroacoustique.

---

<sup>64</sup> <https://www.spira.quebec/en/film/113-ravages.html> consulté le 13 août 2018.

## 9.2 Le travail avec les musiciens

Les premiers enregistrements ont été effectués avec Michael Levin (que l'on peut entendre à 6:00 dans la forêt et à partir de 16:30 pour la finale), musicien avec qui j'ai collaboré au Cirque du Soleil sur la tournée *Kurios* en 2014-2015. L'ayant côtoyé pratiquement tous les jours durant cette période, j'avais confiance qu'avec peu d'indications, je pourrais créer une banque texturale et rythmique proche de sa personnalité. Le travail s'est fait dans une optique d'échantillonnage davantage que de travail à l'image. J'ai laissé le soin à Levin d'explorer certains motifs, des fioritures en harmoniques artificielles et des textures de type arco grain et pizz Bartók, que j'avais entendues tous les jours lors de ses échauffements. J'ai ensuite utilisé cette banque d'articulations afin de ponctuer les changements de dynamique du film.

La suite a été enregistrée à distance avec le violoniste David Piché (lui aussi collègue de travail lors d'une tournée précédente) avec quelques indications de hauteurs et de durées. Ces prises de son ont été utilisées à partir de 8:45 dans le film, la partie la plus lyrique de l'œuvre. J'ai ensuite effectué un truchement de la matière par granulation avec, entre autres, le logiciel Cecilia.

Enfin, le côté plus brut et improvisé de la matière a été enregistré avec Pierre-Yves Martel à la viole de gambe. On peut l'entendre dans la toute première partie du film (glissandos, harmoniques, notes filées et improvisations avec l'archet), à 4:50 lors de la partie plus engagée physiquement et également durant toute la section du combat des hommes à partir de 11:50. Martel étant un improvisateur chevronné, les enregistrements ont été faciles à diriger. Connaissant bien son jeu d'improvisateur, j'ai pointé les gestes volontaires de son jeu que je souhaitais échantillonner.

Cet ensemble improbable enregistré en trois sessions distinctes m'a permis d'explorer différentes approches aux instruments à cordes et de les resituer dans un contexte de création orchestrale et électroacoustique. Pour moi, l'alliage des textures instrumentales connues et connotées est un véhicule afin de faire passer une musique bruitiste. Dans mes collaborations avec Quentin Sirjacq, Norman Teale, Maryclare Brzytwa, Fred Frith, Elliott Sharp et autres, j'ai toujours eu le souci d'enrober la matière sonore plus « brute et radicale » avec un environnement

plus « musical ». J'utilise ces termes en fonction de l'attention d'un auditeur moins expérimenté, ne voyant pas personnellement de dichotomie entre bruit et musique, mais empruntant le point de vue d'un auditeur profane afin de comprendre les stratégies à adopter pour le rejoindre.

Dans ce sens, j'estime que *Ravages* est un succès. L'œuvre m'a permis de ratisser un large public avec une musique qui, décontextualisée, serait plus difficile à diffuser. La musique et l'image sont indissociables et se nourrissent l'une l'autre.

## 10. MILLE BATAILLES



Figure 10.1 : Louise Lecavalier et Rob Abubo. (c) André Cornellier.

### 10.1 *Mille batailles*

*Mille batailles* est une pièce de 65 minutes composée entre 2015 et 2016 en collaboration avec la danseuse et chorégraphe Louise Lecavalier. Elle a été mise à l'épreuve dans plusieurs théâtres au Canada et en Europe, notamment à Montréal en ouverture du Festival TransAmériques en 2016, au théâtre 104 à Paris, au Festival ImPulsTanz de Vienne et au théâtre Trafó de Budapest. En tout, le spectacle a été présenté plus d'une cinquantaine de fois depuis la première à Düsseldorf, en février 2016.

Le travail chorégraphique étant extrêmement ciselé (la durée de la pièce ne fluctue en général que de quelques secondes), je n'ai disposé que de très peu de souplesse quant à la



construction temporelle de la pièce. Cette contrainte m'a toutefois permis de fixer le traitement numérique sur un code temporel et d'adopter des stratégies d'improvisation avec une pensée verticale plutôt que linéaire. Le trajet et la destination restent les mêmes, mais le paysage change selon les saisons.

Étant sur scène, la problématique de la manipulation en direct d'effets de distorsion, délai, volume, compression et réverbération posait un certain problème de dramaturgie. J'ai décidé de fixer le traitement de la guitare sur une trame temporelle. Les événements sont déclenchés en phase avec la musique. L'interprétation varie tout de même en fonction de mon jeu de guitare, qui se développe au gré des inspirations du moment. La manipulation de curseurs, de boutons et de pédales monopoliserait autrement mon attention. Le fait de fixer le traitement représentait pour moi non pas une contrainte, mais une libération. Mon regard se pose sur les danseurs et mon attention se centre sur ma présence scénique.

Dans ce contexte, je considérais les outils numériques comme un moyen de me libérer des manipulations liées aux outils analogiques. L'automatisation me prive de mon rapport gestuel au traitement sonore, mais me rapproche de l'humanité de la performance. La technologie, invisible, agit en élément soustracteur, me libérant du pédalier de guitare.

## 10.2 Une brèche

La technologie n'étant pas sans faille, j'ai rencontré à plusieurs reprises des anomalies inexplicables lors de la présentation de *Mille batailles*. De courtes pertes de signal de quelques secondes – se produisant presque à chacune des performances – devinrent une source de stress constante. Comme c'est souvent le cas en pareille situation, il nous a été impossible de « provoquer » le dysfonctionnement en répétition.

Après de nombreuses tergiversations, nous avons conclu que les possibles sources du problème pouvaient être de diverses natures :

- les tapis de danse en vinyle très conducteurs peuvent provoquer de la statique et générer une intermittence de courant dans la carte de son;
- possible problème de *buffer* entre Ableton Live et Guitar Rig, que j'utilisais pour le traitement de la guitare;
- possible problème de statique et d'impédance venant de la guitare.

Ne pouvant réellement trouver de solution permanente, nous avons finalement décidé d'utiliser deux ordinateurs simultanément : un premier ordinateur dédié uniquement à la diffusion de la bande et un second au traitement de la guitare. Le problème de synchronicité – puisque la guitare suit un traitement sur une trame temporelle basée sur le tempo de la musique – a été réglé avec l'utilisation d'une interface iConnectMIDI4+ permettant l'envoi de signaux MIDI à deux ordinateurs simultanément.

Les deux ordinateurs sont en symbiose puisque les automatisations d'effets et de volumes de la guitare sont déclenchées sur le même code temporel que la musique. Ayant deux cartes de son différentes sous la main, j'ai dû jongler avec un certain écart de 8 à 10 ms d'un ordinateur à l'autre, une situation acceptable n'étant moi-même pas de nature à pouvoir jouer de façon métronomique. La taille de la mémoire tampon ajustée à 64 échantillons fut le meilleur compromis afin de permettre le minimum de latence avec la guitare jouée en temps réel sans générer d'artefacts.

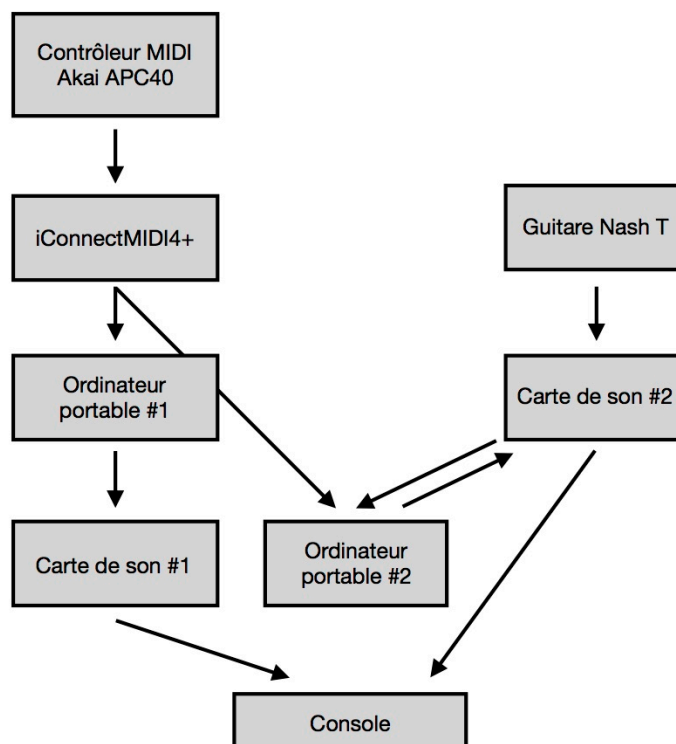


Figure 10.2 : Traitement de signal pour la pièce *Mille batailles*.

Dans cette chaîne audionumérique, l'ordinateur 2 lit également une piste fantôme de la bande sonore – le clone de l'ordinateur 1 – que je peux rendre active à l'aide d'un bouton sur un Akai APC40 en cas de besoin. Celle-ci permet également à l'ingénieur de son d'avoir une référence afin de balancer les deux ordinateurs. Deux instances d'Ableton Live défilent concurremment, contrôlées par un Akai APC40 qui envoie le même signal MIDI à deux ordinateurs sans délai. Ce circuit est inspiré d'un système développé par Thierry Angers, avec qui j'ai eu l'occasion de travailler au Cirque du Soleil. Angers ajoute au circuit un SW8 Radial Auto-Switcher à la sortie des deux cartes de son. Celui-ci, conçu spécialement pour la performance *live* avec deux signaux identiques provenant de deux sources différentes, détecte automatiquement les pertes de signal d'un côté ou de l'autre et alterne entre les deux en cas de perte, assurant ainsi un signal continu. La stabilité exige nécessairement des coûts supplémentaires et il appartient à chacun de prendre la décision de gérer la part de risque en conséquence de son budget. Dans le cas de *Mille batailles*, nous étions satisfaits avec la configuration présente.

### 10.3 Libre ou esclave?

Malgré tout, force est de constater que, dans le souci de tout contrôler et d'automatiser l'ensemble de la performance afin de me donner plus de liberté, j'ai fini par restreindre le champ des possibilités plutôt que de m'accorder plus de latitude. L'automation me permet de me concentrer sur la performance, mais elle fixe de surcroît le traitement audionumérique et peut rendre la prestation plus monotone.

La technologie encadre presque toute forme de performance en théâtre aujourd'hui. Prenons par exemple un groupe de musiciens jouant avec une bande préenregistrée<sup>65</sup>. Les musiciens travailleront probablement avec un système *In-Ears*<sup>66</sup> et une piste de métronome<sup>67</sup> en spectacle, permettant ainsi d'éviter les larsens dus aux retours de scène et d'assurer un point de repère rythmique pour tous les membres de groupe. La tâche du directeur musical considérablement allégée lui permet de porter son attention sur le déroulement du spectacle. Certains iront jusqu'à préenregistrer des commandes vocales afin d'éviter toute confusion et d'assurer une stabilité encore plus grande.

Le groupe est donc en quelque sorte plus libre. Se soucier de maintenir la cohésion générale de l'ensemble est une source de stress lorsqu'on joue avec des moniteurs de scène. À long terme, les musiciens devraient également jouir d'une meilleure santé auditive. Ils vont par contre devenir dépendants du métronome. Au fil des années, ils seront tributaires d'une machine. Le *clic track* rend aussi la performance monotone et ennuyante. N'ayant plus à se maintenir sur leurs gardes, les musiciens pourraient devenir paresseux. Si les *In-Ears* permettent à chacun d'avoir une balance audio individuelle (chacun aura un peu plus de son propre instrument et peut ensuite choisir d'équilibrer les autres instruments selon ses besoins), c'est toutefois un risque à long terme. Certains conflits peuvent se régler facilement lorsqu'on a le pouvoir de mettre son voisin en sourdine.

---

<sup>65</sup> C'est le cas de plusieurs groupes de musique populaire et de tous les spectacles à grand déploiement dans le monde du cirque.

<sup>66</sup> Ou IEM (*In-Ear Monitor*). Il s'agit d'écouteurs moulés à la forme du pavillon et du conduit auditif de l'oreille, coupant toute source de bruit extérieur.

<sup>67</sup> *Click track* en anglais.

Il y a donc un gain pour le groupe et l'employeur (jouissant d'une plus grande stabilité), mais il y a également une perte de bénéfice, de jouissance et de développement pour l'individu.

\*

La régression de nos sens et de nos capacités à interagir avec le monde réel n'est pas étrangère à l'utilisation que nous faisons des nouvelles technologies. Un néophyte peut apprendre en une journée le fonctionnement relativement simple de *Traktor*<sup>68</sup>, rendant désuets l'art du *scratch* et le sens du rythme. Tout individu avec un téléphone intelligent, un GPS et un permis de conduire peut se retrouver dans une grande ville, rendant obsolètes le sens de l'orientation et la connaissance du réseau routier. Il faut donc apprendre à vivre avec le confort de la technologie tout en ayant le souci d'être ouvert au risque afin de provoquer la nouveauté.

#### 10.4 L'improvisation comme processus de création selon Louise Lecavalier

Pour Louise Lecavalier, le travail de création passe par l'improvisation. Elle s'en explique très carrément :

L'improvisation, c'est la recherche. Conceptualiser sans bouger, ça ne fonctionne pas pour moi. Les idées se font et surtout se défont par l'improvisation. Elles se creusent à travers l'improvisation. C'est de la danse que j'espère faire et non pas un exposé d'idées sur la danse, alors je dois trouver la danse par le corps en premier, et en improvisant, de nouvelles pistes de langage finissent par apparaître. Les idées qui viennent ensuite sont ancrées dans un matériel concret. [E~ Lecavalier, 2018]

À propos de *Mille batailles*, Lecavalier raconte comment l'improvisation, une fois captée sur image, lui a permis de développer le langage de la pièce :

Pour ma dernière création *Mille batailles*, j'ai commencé à filmer les séquences d'impro, entre autres parce qu'il était difficile, voire impossible, d'improviser des sections de danses complexes et d'en garder en mémoire tous les détails. Le retour avec la caméra me permettait de discerner ce que j'aimais plus de ce que j'aimais moins, ce que j'avais envie

---

<sup>68</sup> Logiciel pour DJ développé par Native Instruments

de pousser plus loin. J'étais presque une spectatrice vis-à-vis ce matériel, mais pas tout à fait, car le processus continuait d'une autre façon. Des idées arrivaient aussi par ce regard extérieur plutôt qu'intérieur. Pour moi, la création avance principalement avec les heures d'improvisation en studio, mais également avec les heures à revoir le travail et avec les heures à ne plus y penser. [E~ Lecavalier, 2018]

Questionnée sur la nécessité de garder une part de flexibilité lors de la performance, Lecavalier souligne ceci : bien qu'elle jouisse d'un grand plaisir à improviser en studio, elle retire une satisfaction tout aussi grande à présenter une chorégraphie bien ficelée. Il est toutefois essentiel pour elle de revivre les mouvements comme si c'était la première fois.

Être sur le pilote automatique, hum, impossible... ou jouer « safe » même ça, ce n'est pas bon. Ce serait comme penser que le mouvement et la séquence de danse sont suffisants en soi... je crois que ça diminue l'impact réel que peut avoir la performance *live*, via le performeur sur le matériel chorégraphique, le spectacle perdrait sa capacité à voyager vers l'autre. Subtilement et sans qu'il sache pourquoi, le spectateur finirait par ne plus s'impliquer, il resterait assis mentalement. Le spectacle a besoin de l'apport de l'interprète, même pour la plus écrite et géniale des partitions.

C'est pourquoi même dans une chorégraphie très fixée, il faut absolument renouveler notre apport au mouvement, le réinventer, ne serait-ce qu'un peu à chaque fois. Avec *La La La Human Steps*, j'ai dansé des centaines de fois le même spectacle. Le fait de danser des pièces exigeantes au point de vue cardio-vasculaire, avec un niveau de complexité élevé et une part de risque, a fait que je n'ai jamais pu être sur le pilote automatique, je me suis toujours mise en jeu. Les spectacles n'auraient plus eu de sens sans cet apport essentiel des performeurs. De toute façon, toute partition est difficile pour moi. Ne faut-il pas même se dépasser et se renouveler pour exister ? Je ne vais pas sur scène pour montrer un talent, je risque le tout pour le tout, je peux ne jamais réussir complètement et je peux toujours échouer, enfin c'est ce qu'il me semble. Le risque est l'ennemi de l'ennui. [E~ Lecavalier, 2018]

De nouveau, il semble y avoir une corrélation entre la prise de risque, la taille de l'auditoire et la place de l'improvisation. Lecavalier reconnaît que, pour elle, l'improvisation se fait avant tout en huis clos :

J'aime surtout improviser seule ou avec quelques personnes. Dès qu'il y a des spectateurs, j'ai moins tendance à improviser. On se sent petit et humble devant une grande salle comble de gens. Il me faut une partition solide, avoir un arsenal de pas en main, pour affronter le public ou pour pouvoir faire exister une danse sur scène et rester libre devant tous ces gens. Le public espère quelque chose, peut-être un miracle..., si je n'avais pas déjà une chorégraphie réglée, j'aurais peur de vouloir créer ce miracle à tout prix, être complètement submergée par cette pression et être prise soit d'un mutisme de mouvement, soit de débordements ou d'un excès de panique. La chorégraphie écrite me donne une liberté, me permet une solitude et presque un non-désir, essentiels pour ne pas essayer de plaire ou ne pas danser ou inventer en mode panique.

Sur scène, je suis seule, je suis occupée, je suis calme et je n'ai pas envie de plaire. L'écriture chorégraphique me permet ça.

Ce que je dis ici n'est peut-être valable que pour moi et ça dit sans doute quelque chose de moi et du chemin que j'ai pris, en plus de la pression que la reconnaissance du public a exercée sur moi. Je suis peut-être différente ou parfois même à l'opposé de ce que font d'autres danseurs chorégraphes improvisateurs, plus à l'aise d'improviser *live*. C'est peut-être simplement une question d'habitude et de personnalité, de conviction aussi. C'est un autre rapport avec le public. [E~ Lecavalier, 2018]

Le travail de Lecavalier en studio est d'une certaine manière similaire à celui que j'ai emprunté pour les pièces *Kurvefletning*, *Reibung* et *Ravages* avec les musiciens improvisateurs. La captation d'improvisation – sur caméra dans le cas de Lecavalier – permet une mise en mémoire de gestes spontanés autrement perdus dans l'instant présent. L'expérimentation permet la génération de matériaux chorégraphiques ou musicaux inédits. Elle ouvre la voie à la création de nouveaux langages et de nouvelles façons d'aborder le mouvement et le rythme. La démarche de Lecavalier, tout comme la mienne, cherche à maîtriser ces gestes éphémères et à les glorifier dans le cadre d'une œuvre fixée. Le plus grand défi de l'interprète est ensuite de retrouver la sensation originelle de ces instants spontanés afin de partager avec le public ces états de grâce. Ma tâche de compositeur est de tenter d'imprimer ces esquisses temporelles et de les structurer dans un discours écrit.

## CONCLUSION

I never finish my mixes, I only give up on them.

[anonyme]

La musique m'a toujours fascinée, car elle est inachevable. Chaque découverte, chaque étape et chaque décision dévoilent de nouvelles pistes d'exploration, créant une arborescence infinie de possibilités. Tel un laboureur sillonnant une étendue de terre à perte de vue, je n'ai jamais eu la sagesse de me satisfaire de mon lopin.

Le semeur délimite son territoire, affirme son identité et son appartenance culturelle. Le nomade, lui, constamment en mode adaptation, n'est que de passage et s'ajuste au gré des saisons.

Dans le cadre de cette thèse, les entrevues ont été d'une grande inspiration, car elles m'ont permis de confronter mon travail à celui d'artistes qui ont, d'une certaine façon, sédentarisé leur pratique. Que ce soit par la singularité de leur virtuosité, la combinaison d'outils idiosyncratiques, l'emprunt de référents à connotation hautement imaginaire, l'utilisation de composantes électroniques rares ou une contextualisation ingénieuse, ils/elles ont su affiner leur démarche et la rendre exceptionnelle.

Je considère le travail de guitariste comme celui d'un artisan. Une constante recherche et un désir d'atteindre une plus grande fluidité, une plus grande maîtrise de l'instrument et une compréhension holistique de celui-ci. J'ai par contre toujours eu le sentiment d'être le sujet étudié plutôt que le sujet étudiant, n'éprouvant jamais vraiment la satisfaction du devoir accompli. Cette relation a été frustrante à plusieurs égards car, tel un sprinteur, les derniers millièmes de secondes à soutirer au chronomètre sont les plus difficiles à atteindre et à maintenir.

L'enregistrement et le traitement audionumérique m'offre cette satisfaction autrefois introuvable. Je peux enfin raffiner, polir et fixer l'instant présent : délimiter mon territoire et en savourer les récoltes.



Mes premières collaborations avec des guitaristes férus tels que Fred Frith et Elliott Sharp m'ont inspiré des interrogations importantes : est-il possible d'emprunter pour innover? La transmission orale directe et l'emprunt permettent de comprendre les enjeux d'un style musical. Une fois ce langage compris et maîtrisé, la création d'un idiome personnel et unique reste toutefois le plus grand défi à relever.

Mon saut vers la musique improvisée s'est fait de façon accidentelle. Lors d'un premier voyage en Angleterre en 2002, j'ai eu l'audace d'aller à la rencontre de Derek Bailey, gourou de la scène londonienne, ne sachant trop à qui j'avais affaire. Un an plus tard, nous enregistrons à sa résidence de Londres une session parue ensuite sur deux étiquettes montréalaise et britannique (Ambiances Magnétiques et Incus Records). Alors que je baignais à l'époque bien davantage dans le monde du jazz, ce saut dans le monde de la musique improvisée s'est fait *sans préparation, et sur-le-champ*. J'ai donc approché ma carrière de musicien avec la même philosophie que celle que je pratiquais quotidiennement.

J'ai par ailleurs toujours été un emprunteur. Non pas indûment, mais dans l'idée de n'être que de passage. Cette thèse, une étude sémantique et comparative, m'a permis de me positionner et de faire éclore en moi une certaine crise identitaire que j'accueille avec enthousiasme. Je ressens maintenant le désir de cristalliser mes connaissances et de développer de nouvelles textures et modes de jeu qui me sont propres.

Les travaux effectués avec Lauzier et Martel sont pour moi d'une grande fascination, car ils m'ont permis de mettre le doigt sur quelque chose que j'ai, d'une certaine façon, toujours décriée : la répétition à travers une musique que j'ai toujours voulue libre de contraintes. Mon premier disque avec Bailey et Frith, publié en 2003 sur l'étiquette Ambiances Magnétiques, s'intitulait *Soshin*, inspiré du terme *shoshin*, un mot japonais signifiant « l'esprit du débutant » dans le bouddhisme zen. J'ai toujours gardé cet aspect d'humilité dans ma pratique, cette idée d'approcher la musique avec un regard neuf et fragile. Or, il s'avère que l'improvisation requiert nécessairement une part de redite. Même les « attrapeurs de temps présent » ont souci de momifier le spectre du passé.

Malgré tout, mon but premier était de faire rayonner la pratique de ces musiciens que j'admire et de rendre hommage au brio de leur inventivité. Les techniques instrumentales étendues étant reconnues et grandement répandues dans le monde de la musique contemporaine, celles utilisées dans le milieu de la musique improvisée ne sont pas brevetées au même titre. On parle d'un pizz Bartók mais on ne parle pas d'un *slap* Zorn ou d'un *tapping* Sharp. Ces techniques, très personnelles à leur créateur, sont difficilement transmissibles. Lors des entrevues, le catalogage de telles signatures dans un thésaurus idiomatique – une idée proposée à la volée – n'a pas suscité beaucoup d'intérêt pour mes collègues. Ceux-ci se fient à la conscience collective qui, telle une main invisible, discerne les inventeurs des émules.

L'œuvre *FAILLE* a été pour moi une leçon d'humilité puisqu'elle m'a imposé de me mettre en scène sans livrer de performance. Cette œuvre m'a aussi permis de prendre conscience de la nécessité d'improviser ou encore de ne *pas* improviser selon le contexte. Mes collaborations en danse m'ont d'une certaine façon permis de sédentariser ma pratique puisque l'écriture chorégraphique, sauf lors de contextes d'improvisation, nécessite une grande part de fixité. Contrairement aux musiciens qui, lorsqu'ils jouent ensemble, n'ont peu ou pas de contacts physiques, les danseurs ont un travail qui implique des rencontres et des transferts de poids nécessitant une plus grande part de préparation. La musique, quant à elle, peut prendre des chemins inhabituels sans risque de collision. La collaboration en danse nécessite d'être sensible à ces aspects et propose une lecture différente de la temporalité.

Autrefois toujours debout sur les planches lors de mes apparitions dans les milieux jazz, travailler dans l'ombre m'a permis de questionner le rapport scénique. Confrontée à des corps entraînés, ma présence sur scène est devenue sujet de réflexion : pourquoi devrait-on me voir? pourquoi devrais-je improviser sur scène?

Les collaborations m'ont sensibilisé à tous les métiers impliqués dans le travail scénique : metteur en scène, chorégraphe, répétiteur, conseiller artistique, œil extérieur, dramaturge... autant de professions dont les qualités sont la plupart du temps ignorées dans le monde de la musique improvisée. Et pourtant, un regard sur le mouvement, l'intention et la dramaturgie d'une performance ne peut qu'être bénéfique et ajouter à la présence d'un musicien.

Le travail en théâtre, en danse, au cinéma et même au cirque a été pour moi une façon de développer ma pensée musicale, de découvrir ma personnalité à travers des collaborations hétéroclites. Terri Hron, dans sa these<sup>69</sup>, cite à juste titre John Steiner:

What a collaboration does for you is, by spreading the risk a little bit, it encourages you to take more chances. [John-Steiner, 2000, p. 19]

Les rencontres avec Lake, Lecavalier, Serli et autres m'ont ouvert des chemins inhabituels et ont alimenté ma créativité :

*Mille batailles* m'a permis de composer une trame de musique électronique avec une pulsation *four on the floor* bien assumée et des *riffs* de guitare à saveur afro beat. Ce projet m'a aussi poussé à développer mes connaissances du logiciel Ableton live et à composer sur trame temporelle.

*Ravages* m'a donné l'occasion de revenir sur mes études en musique contemporaine et d'exploiter la combinaison d'instruments virtuels et réels avec le traitement électroacoustique.

*FAILLE* m'a ouvert la voie à la programmation d'un instrument de musique électro sensoriel.

*Kurvefletning* et *Reibung* m'ont permis de me réapproprier le langage de musiciens-improvisateurs afin de mieux comprendre leur démarche.

---

<sup>69</sup> Hron, T. (2015). *Composing idiomatically for specific performers: collaboration in the creation of electroacoustic music*, Université de Montréal.

L'improvisation fera toujours partie inhérente de ma pratique. Il s'agit pour moi d'une philosophie de vie : ne jamais se sentir « trop prêt », peu importe le contexte. Garder une part de risque dans tous mes projets fait en sorte que j'ai le sentiment d'offrir au spectateur quelque chose d'authentique.

Après avoir mis ma pratique instrumentale en jachère depuis quelques années au profit d'une carrière de compositeur, je ressens plus que jamais le désir de retourner sur les planches. Cette thèse m'a permis de réfléchir à l'inventivité et le renouveau. Je conclus qu'une introspection m'est nécessaire afin de faire la synthèse de tous les outils et instruments que je maîtrise. Je veux me construire un nouveau carré de sable. La restriction et la contrainte me semblent la meilleure façon d'exacerber un environnement de travail circonscrit et de développer une couleur encore plus personnelle. Cette citation de Tim Hecker à propos de son disque *Harmony In Ultraviolet* résume bien le type d'engagement que j'aimerais prendre :

*Harmony In Ultraviolet* is really a story of waking up. I got up pretty early this time as opposed to composing stuff at night. Just waking up every day and spending time alone in the study. Editing, processing and working on pieces – moulding, shaping, bending, stretching, reversing, compressing, reverbing. And working every day for two to three months until I had a record I was happy with. And that's pretty much it in a nutshell.<sup>70</sup>

Me rendre en studio quotidiennement sur période déterminée sans aucune attente précise autre que de m'observer moi-même et de voir émerger une œuvre me semble une belle piste à prendre.

---

<sup>70</sup> <https://www.cyclicdefrost.com/2007/03/tim-hecker-interview-by-simon-hampson/> consulté le 15 novembre 2018.

## BIBLIOGRAPHIE

- Baker, T. (2007). *Error, the Unforeseen, and the Emergent*.  
<http://journal.media-culture.org.au/0710/03-barker.php>
- Bailey, D. (1980). *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.
- Beaucage, R. (2019). *Musique actuelle: topographie d'un genre*. Éditions Varia.
- Behrman, D. (1965). *What Indetermination Notation Determines*. *Perspective of New Music*, vol.3 No. 2.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in jazz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borgo, D. (2002). *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music*. *Black Music Research Journal*, Vol. 22, No. 2.
- Boulez, P. (1964). *Aléa*, *Perspectives of New Music* 3 no 1.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Cambridge, Mass: The M.I.T. Press.
- Cariou, B. (1994). *The aXiO MIDI controller*. *Proceedings of the International Computer Music Conference* (pp. 163–166). San Francisco, CA: International Computer Music Association.
- Cascone, K. (2000) *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*. *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 2000), pp. 12-18
- Chandler, C. (2016) *A dictionary of Media and Communication*. Oxford University Press.
- Circuit, *Musique Actuelle?* Volume 6, numéro 2, 1995.
- Cope, D. (1976). *New directions in music*. Madison: Brown and Benchmark.

Cormier, R. (1975). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 3 (Spring, 1975), pp. 285-292

Couldry, N. (1995): Turning the musical table. *Improvisation in Britain 1965-1990*. Rubberneck 19 (édition spéciale), Basingstoke, Hampshire, p.9.

Cox, C. (2014) *Audio Culture: Reading in Modern Music*. Bloomsbury.

Ferreira, P. P. (2008), *When Sound Meets Movement : Performance in Electronic Dance Music*. *Leonardo Music Journal*, Vol. 18. P. 17-20

Foss, L. (1963). *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue*. *Perspective of New Music*, vol.1 No. 2. pp. 45-53

Goldstein, M. (1988) *Sounding the Full Circle*. Samuel French Trade.

Heffley, M. (2005) *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. Yale

University Press ; First Edition edition. p.319

Hodgkinson, T. (2010). *On Listening*. *Perspectives of New Music*, Vol. 48, No. 2. pp. 152-179.

Hron, T. (2015). *Composing idiomatically for specific performers: collaboration in the creation of electroacoustic music*, Université de Montréal.

Hsu, W. (2010). *Strategies for Managing Timbre and Interaction in Automatic Improvisation Systems*. *Leonardo Music Journal*, Vol. 20.

John-Steiner, V. (2000). *Creative collaboration*. Oxford ; New York : Oxford University Press.

Kahn, D. *John Cage: Silence and Silencing*. *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4 (Winter, 1997), pp. 556-598.

- Kuivila, R. (2001) *Open Sources: Words, Circuits, and the Notation/Realization Relation in the Music of David Tudor*. Leonardo Music Journal, Vol. 14, pp. 17-23.
- Lewis, G. (1996). *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Journal, vol. 16, No. 1. Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
- Lewis, G. (2013). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Vol. 2*. Oxford Handbook Online.
- Marier, M. *Musique pour éponge: la composition pour un nouvel instrument de musique numérique*. p.24
- Micheal, N. (1974) *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press.
- Monson, I. (2004). *The other side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Wesleyan.
- Neill, B. (2002). *Pleasure beat: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music*. Leonardo Music Journal, Vol. 12. pp 3-6.
- Nunn, T. (1998). *Wisdom of the impule: On the nature of musical free improvisation*. Tom Numm.
- Ostertag, B. (2002). *Human Bodies, Computer Music*. Leonardo Music Journal, Vol. 12, pp. 11-14.
- Prévost, E. (1995). *No sound is innocent*. Copula.
- Quasha, G. (2012). *Reviewed Work(s): Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists by Kay Larson*. PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 34, No. 3, pp. 47- 54.

Reynolds, R. (1965). *Indeterminacy: Some Considerations*. Perspectives of New Music, Vol. 4, No. 1 (Autumn - Winter, 1965).

Sansom, M. (2001). *Abstract Expressionism and Free Improvisation*. Leonardo Music Journal, Vol. 11.

Sarath, E. (1996). *A new look at Improvisation*. Journal of Music Theory, Vol. 40, No. 1.

Sawyer, K. (2002). *Improvisation and Narrative*. John Benjamins Publishing Company.

Sawyer, K. (2009). *Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration*. Psychology of Aesthetic, Creativity, and the Arts. Vol. 3, No. 2, 81-92.

Solomon, L. (1986) *Improvisation II*, Perspectives of New Music. Vol. 24, No. 2. P 224-235.

Thomson, P. (2009). *Atoms and errors: toward a history and aesthetics of microsound*. Cambridge University Press.

Thuan, T. X. (2013). *Désir d'infini*. Paris: Fayard.

Wanderley, M. (2014). *Action-based effects on music perception*. P.2

Wanderley, M. & Malloch, J. (2017). *Embodied Cognition and Digital Musical Instruments: Design and Performance*. The Routledge Companion to embodied Music Interaction. Routledge. pp. 440-449.

Webern, A. (1963). *The Path to New Music*. Theodore Presser Co.

Williams, D. (1984). *Towards a Philisophy of Improvisation*. The Improviser 4. pp. 32-34.

Zimmerman, J. (2013) *We all hit play*.



Jin-Ah, K. (2018). *Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati : théorie et pratique*.  
Circuit volume 28, Numéro 1.

## ANNEXE I

### Archives Vidéo

#### *Mille batailles*

Version intégrale du spectacle :

*Mille batailles* (1:03:55)

#### *Ravages*

Version intégrale du film :

*Ravages* (version longue) - Alan Lake Factori(e) (21:47)

#### *FAILLE : deux corps sur le comptoir*

Extrait de la pièce *FAILLE : deux corps sur le comptoir* :

*FAILLE*\_Extrait du spectacle (16:05)

Test en studio :

*FAILLE* Test en studio (0:45)

**ANNEXE II****Archives audio*****Kurvefletning***

Version stéréophonique :

Kurvefletning.wav (10:58)

Version octophonique :

Kurvefletning 1/2.aif (10:58)

Kurvefletning 3/4.aif (10:58)

Kurvefletning 5/6.aif (10:58)

Kurvefletning 7/8.aif (10:58)

Kurvefletning SUB.aif (10:58)

Quelques gestes de Kurvefletning :

Harmonica.wav (0:07)

Sho.wav (0:22)

Ruisseau.wav (0:33)

Sirène.wav (0:47)

Air slap.wav (0:03)

***Reibung***

Reibung.wav (10:58)

***Mille batailles***

Version album :

01 Louise Mantra.wav (5:43)

- 02 Strider.wav (5:11)
- 03 Mille batailles – Battleground.wav (5:15)
- 04 Le mur.wav (6:24)
- 05 Le baiser de Klimt.wav (6:13)
- 06 Chevaliers – Knights.wav (5:16)
- 07 Carré rouge.wav (2:39)
- 08 Bows.wav (8:29)

L'album du spectacle est enregistré avec la SOCAN et est publié sur l'étiquette Dare to Care :

<http://www.saintececile.com/artist/antoine-berthiaume/>