

Université de Montréal

Worst Practices :
Détourner les pratiques compositionnelles en musique mixte pour une plus
grande authenticité créative?

Par
Joshua Bucchi

Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Doctorat
en Composition et création sonore

Aout 2022

© Joshua Bucchi, 2022

Université de Montréal

Unité académique : Faculté de musique

Cette thèse intitulée

Worst Practices :

***Détourner les pratiques compositionnelles en musique mixte pour une plus grande authenticité
créative?***

Présenté par

Joshua Bucchi

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Ana Sokolović
Président-rapporteur

Pierre Michaud
Directeur de recherche

Nicolas Bernier
Membre du jury

Robert Hasegawa
Examineur externe

Résumé

Ce document présente une démarche de recherche-crédation, intitulée *Worst Practices*, développée dans le cadre d'un Doctorat en Composition et Création Sonore effectué au sein de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Il est lié une série de compositions qui sont le volet pratique de ce projet. Ce texte précise les notions théoriques sur lesquels il s'appuie. Il présente d'abord différentes stratégies compositionnelles appliquées au sein de ce projet. Dans un second temps il procédera à une analyse des différentes pièces réalisées en présentant une première série des projets qui ont inspirés cette démarche, un second ensemble de pièces ou les techniques proposées apparaissent plus consciemment, pour enfin présenter deux projets plus conséquents qui ont été entièrement constitués selon le concept de *Worst Practices*.

Cette démarche s'inspire de la notion de bifurcation *néguentropique*, proposée par le philosophe français Bernard Stiegler, et consiste en une voie artistique en réaction à un environnement où l'accélération technologique est source d'aliénation et où la surproduction pose la question de la pérennisation de son travail. Ainsi une continuité avec la démarche d'artistes tels que Frank Zappa, Charles Mingus, ou encore Erik Satie, est établie. Par la suite une série de stratégies déviantes est présentée en commençant par l'analyse de 'mauvaises' habitudes de travail volontairement assumées, puis par la description de méthodes artistiques : le détournement, le débordement et la déconstruction-lacération. Ces approches de création seront ensuite identifiées au cours des analyses qui occupent les trois derniers chapitres de ce texte. Dans ce cadre, la manière dont ces pratiques ont évolué au sein de ce projet de recherche-crédation sera mise en avant pour illustrer le déploiement progressif des *Worst Practices* dans cette série de compositions.

Mots-clés : Composition, Musique mixte, Création musicale, Processus créatif, Musique contemporaine

Abstract

This document presents a research-creation process, referred to as *Worst Practices*, developed over the course of a Doctorate in Composition and Sound Creation at the Music Faculty of the University of Montreal. It is linked to a series of compositions that are the practical dimension of this project. This text addresses the theoretical notions on which it rests. It begins by presenting various compositional strategies applied within this project. In a second phase an analysis of the various compositions will be performed starting with a first group of works that inspired this process, a second group where several of the proposed techniques begin to appear more voluntarily, to finally present to more ambitious projects that were entirely formalised through the concept of *Worst Practices*.

This course of action is inspired by the notion of *neguentropic* bifurcation, developed by the French philosopher Bernad Stiegler, and consists of an artistic path in reaction to an environment in which technological acceleration is the cause for alienation and where overproduction causes artists to question the perennity of their work. It thus establishes a continuity with artists such as Charles Mingus, Frank Zappa and Erik Satie. Following this a series of deviant strategies is presented starting with voluntary ‘bad’ work habits, and then describing artistic methods employed such as diversion, overflowing and shredding. These creative approaches will be identified throughout the analyses in the three final chapters of the text. In this context, the way these practices evolved within this research-creation project will be put forward in order to illustrate the progressive deployment of *Worst Practices* in this series of compositions.

Keywords: Composition, Mixed Music, Musical creation, Creative Processes, Contemporary Music

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Liste des œuvres réalisées.....	viii
Liste des figures	ix
Liste des sigles et abréviations	xiii
Remerciements.....	xvii
Introduction	1
1. Worst Practices: Stratégies	7
<i>1.1. Défectuosité assumée ou Sloppiness</i>	<i>7</i>
1.1.1. Composéditer :.....	7
1.1.2. Copié-collé :	8
1.1.3. Absence de notice :.....	9
1.1.4. Malaise dans le travail collaboratif :.....	10
1.1.5. Mauvaise documentation du processus :	11
1.1.6. Improvisation :.....	12
1.1.7. Opportunité accidentelle.....	12
<i>1.2. Détournement.....</i>	<i>13</i>
<i>1.3. Débordement.....</i>	<i>14</i>
<i>1.4. Déconstruction-Lacération</i>	<i>15</i>
<i>1.5. Discussion</i>	<i>18</i>
2. Analyse: Projets préparatoires.....	21
2.1. <i>Pressure/Release (2017).....</i>	<i>21</i>
2.1.1. Contexte.....	21

2.1.2.	Réalisation	23
2.1.3.	Comparaison et conclusion.....	28
2.2.	<i>Punk Alchemy (2018)</i>	28
2.2.1.	Contexte.....	28
2.2.2.	Réalisation	30
2.2.3.	Comparaison et conclusion.....	34
2.3.	<i>Sillons (2018)</i>	34
2.3.1.	Contexte.....	35
2.3.2.	Réalisation	36
2.3.3.	Comparaison et Conclusion.....	38
3.	Analyse : Émergence dans des projets annexes.....	41
3.1.	<i>Intermission in D (2018)</i>	41
3.1.1.	Contexte.....	41
3.1.2.	Réalisation	42
3.1.3.	Comparaison et conclusion.....	47
3.2.	<i>Cage Effect (2019)</i>	48
3.2.1.	Contexte.....	48
3.2.2.	Réalisation	49
3.2.3.	Comparaison et Conclusion.....	55
3.3.	<i>The Bank (2020)</i>	55
3.3.1.	Contexte.....	55
3.3.2.	Réalisation	56
3.3.3.	Comparaisons et conclusion	58
3.4.	<i>The Line (2020)</i>	59
3.4.1.	Contexte.....	59
3.4.2.	Réalisation	60
3.4.3.	Comparaison et Conclusion.....	65
4.	Analyse: Aboutissement	67
4.1.	<i>Disasters by themselves (2020-2021)</i>	67
4.1.1.	Contexte.....	67
4.1.2.	Réalisation	68
4.1.2.1.	Première esquisse.....	69

4.1.2.2.	Boucles métastatiques et orchestration automatique	73
4.1.2.3.	Cadavre exquis	77
4.1.2.3.1.	Bande improvisée à la basse	78
4.1.2.3.2.	Cumul avec enregistrements de chants traditionnels Afro-Cubains	78
4.1.2.3.3.	Solo de Flute improvisée sur la bande	79
4.1.2.3.4.	Accompagnement du solo de flute.....	79
4.1.2.4.	Section non mesurée	80
4.1.2.5.	Forme à postériori	81
4.1.3.	Comparaison et conclusion.....	82
4.2.	<i>Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur (2022)</i>	83
4.2.1.	Contexte.....	83
4.2.2.	Réalisation	85
4.2.2.1.	Champ instrumental	85
4.2.2.1.1.	Carrures simples et notations non-mesurées	89
4.2.2.1.2.	Utilisation abusive des fonctions d’assistance à l’écriture dans Sibelius.....	93
4.2.2.1.3.	Satire et citation	96
4.2.2.1.4.	« Pensée mixte » (Dall’Ara Majek, 2016) instrumentale.....	99
4.2.2.2.	Champ audionumérique	99
4.2.2.3.	Champ visuel	103
4.2.2.4.	Titre.....	105
4.2.2.5.	Réception	106
4.2.3.	Comparaison et conclusion.....	107
4.2.4.	Postlude	108
	Conclusion	109
	Références bibliographiques.....	i
	Annexe	v

Liste des œuvres réalisées

- *Pressure/Release* (2017) pour Grand ensemble/Sons fixés, 21 min
- *Punk Alchemy* (2018) Performance solo pour Basse électrique, *No-Input Mixer* et dispositif audionumérique, durée indéterminée
- *Sillons* (2018) pour Sextuor de percussions, tourne-disques et électronique, 13 minutes
- *Intermission in D* (2018) pour Grand orchestre, 6 minutes
- *Cage Effect* (2019) pour Clavecin et électronique, 5 minutes
- *The Bank* (2020) Ciné-concert pour quatuor de percussions, 14 minutes
- *The Line* (2020) pour Clarinette basse, Trombone, Vibraphone et Violon, 7 minutes
- *Disasters by themselves* (2020-2021) pour Grand ensemble et électronique, 13 minutes
- *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur* (2022) pour Quatuor deux pianos/deux percussions, électronique et vidéo, 19 minutes

Liste des figures

Figure 1. –	Extrait de Gnessienne 2	3
Figure 2. –	Extrait de Penis Dimensions	4
Figure 3. –	50 rue de Turbigo, 10 janvier 1977	16
Figure 4. –	Orchids : onglet des paramètres d'analyse spectrale.....	25
Figure 5. –	Orchids : onglet Solutions avec accès aux différentes propositions d'orchestrations	25
Figure 6. –	Deux propositions d'orchestrations différentes d'un même son importées dans le logiciel Sibelius	26
Figure 7. –	Patch Oscillateurs dans Max 5	31
Figure 8. –	Disposition de punk alchemy.....	32
Figure 9. –	Début de l'Introduction avec la première présentation de chaque boucle	36
Figure 10. –	Solo de crotales.....	37
Figure 11. –	Début de la coda	38
Figure 12. –	Fragment 1.....	42
Figure 13. –	Fragment 2.....	43
Figure 14. –	Fragment 3.....	44
Figure 15. –	Fragment 1 varié.....	45
Figure 16. –	Fragment 2 varié.....	45
Figure 17. –	Fragment 3 varié.....	46
Figure 18. –	Section A page 1	50
Figure 19. –	Section C mes. 61-62	51
Figure 20. –	Patch Principal	52
Figure 21. –	Patch analyse	52
Figure 22. –	Patch décorellation.....	53
Figure 23. –	Patch granulation.....	54
Figure 24. –	Patch Modulation (Ring).....	54
Figure 25. –	Mesures finales Xylophone.....	58

Figure 26. –	Première ébauche.....	61
Figure 27. –	Trois versions + consignes	62
Figure 28. –	Unisson final	63
Figure 29. –	Début Choral section E	64
Figure 30. –	Attaques-résonnances	64
Figure 31. –	Première esquisse.....	69
Figure 32. –	Première lacération	70
Figure 33. –	Itération 2	71
Figure 34. –	Itération 4	71
Figure 35. –	Chaos final	72
Figure 36. –	Fade out.....	73
Figure 37. –	Début boucle de basse accumulative	75
Figure 38. –	Suite boucle de basse accumulative	76
Figure 39. –	Section A non-mesurée	81
Figure 40. –	Tessitures à ajuster	87
Figure 41. –	Rythmes à simplifier	88
Figure 42. –	Baryton solo avec sourdine.....	88
Figure 43. –	Rythme de 4 noires en trois versions	89
Figure 44. –	Section N première mesure	91
Figure 45. –	Section J page 49	92
Figure 46. –	Mesure 135 <i>Random morse with beepy thing</i>	93
Figure 47. –	Section D Marimba 65-67	94
Figure 48. –	Section D Marimba 68-69	94
Figure 49. –	Section G Piano1 et Vibraphone mesure 112.....	94
Figure 50. –	Section G page 30	95
Figure 51. –	Tristan et Isolde Premières mesures	97
Figure 52. –	Section F mesure 83	97
Figure 53. –	Section F mesures 91-92.....	98
Figure 54. –	Session Ableton – Sons fixés.....	100

Figure 55. – Ableton Ring Modulation.....	101
Figure 56. – Patch de décorellation dans <i>MaxForLive</i>	101
Figure 57. – GRM SpaceGrain.....	102
Figure 58. – Automation de traitements dans Ableton.....	102
Figure 59. – Gros plan de gouttes sur de l'aluminium.....	103
Figure 60. – Image générée dans l'application <i>Dream</i>	104
Figure 61. – Patch visuel <i>Touch Designer</i>	105

Liste des sigles et abréviations

ACTOR: Analysis, Creation and Teaching of Orchestration

CIRMMT: Center for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology

CORE/ERO: Contemporary Orchestration Research Ensemble / Ensemble de Recherche en Orchestration Contemporaine

DAW: Digital Audio Workstation

IRCAM : Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

À la mémoire de Bea et Jean-Louis

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mes filles et mon épouse pour leur soutien indéfectible et leur grande patience tout au long de ce parcours. Je les aime infiniment.

Je remercie mon directeur de recherche Pierre Michaud pour ses encouragements, sa gentillesse et sa patience également (qui n'est pas de la même nature que celle de mes filles). Je remercie également tous les musiciens avec qui j'ai eu la chance infinie de travailler ces dernières années pour pouvoir faire aboutir ce projet, et sans qui tout cela n'aurait jamais été possible, ainsi que tous les professeurs, mentors et collègues qui m'ont soutenus et encadrés au cours de ce cheminement.

Enfin je tiens à remercier le Fond de Recherche du Quebec – Société et Culture (FRQSC) dont le soutien a rendu possible la réalisation de ce projet.

Introduction

Pour débiter, il semble nécessaire de préciser brièvement quels sont les objectifs que je souhaite atteindre au travers de cette recherche. Il s'agit en premier lieu d'une démarche de nature autoethnographique. En effet, en observant mes propres failles, limites, incohérences ou encore contradictions dans une incarnation sonore, j'accède à une manifestation très personnelle de mon discours artistique. Autrement dit, ce qui est réussi dans mes compositions aurait pu l'être par d'autres mais ce qui est raté ou imparfait, n'aurait pu être fait que par moi de cette manière-là. Prenons l'exemple du contrepoint rigoureux pour illustrer cette idée. Étant donné la quantité de consignes qui doivent être appliqués pour réaliser correctement ce genre d'exercice, on se trouve souvent avec des résultats identiques d'une personne à l'autre lorsque l'exercice est correctement réalisé. On pourrait ainsi postuler qu'il s'agit de la musique algorithmique par excellence. Mais les erreurs en revanche peuvent se manifester dans une infinité de possibles, de manières très personnalisées, selon les difficultés propres à chacun comme une sorte de signature. Il y a une qualité poétique dans ce constat qui me pousse à être mon propre cobaye dans ce sens.

Ainsi, ce que je souhaite décrire dans ce texte est surtout l'expression d'un conflit interne dont la dynamique anime mon processus créatif. Une méthodologie de la contradiction pour faire surgir des idées. Cela repose, en grande partie, sur une image que j'ai projeté sur l'académie dans lequel j'ai été formé, et certainement moins sur la véritable académie elle-même. En tout cas c'est à sa forte influence, dont je n'ai certainement pas fini de mesurer l'étendue, que je cherche à désobéir. C'est donc un processus assez psychanalytique dans lequel j'abat mes cloisons intérieures en me demandant comment j'aurais pu faire pour me conformer aux exigences de mon modèle, tout en évitant de le faire. Il faut ainsi comprendre l'ensemble de ce texte non pas comme une charge envers les institutions, dont l'attachement aux bonnes pratiques est certainement bien moins étendu que ce que je projette sur elles, mais la décomposition d'une image derrière laquelle des idées originales peuvent apparaître.

Une deuxième aspiration est d'appliquer la notion de bifurcation développée par le philosophe français Bernard Stiegler dans le domaine de la création sonore afin d'ouvrir mon potentiel créatif qui, comme pour de nombreux artistes, est constamment contraint par une multiplicité de facteurs tels que les académismes, les outils technologiques et leur ergonomie, les attentes de mon milieu artistique et du public (qui ne sont pas forcément en phase), les contraintes financières, etc. Dans son ouvrage intitulé *Dans la disruption : comment ne pas devenir fou?* (Stiegler, 2016), Stiegler opère une analyse que j'estime se rapproche du fondement conceptuel que j'essaie d'appliquer dans mes réalisations. Il propose, en faisant référence à Erwin Schrödinger, que si l'univers tend naturellement vers une augmentation de l'entropie, donc de désordre, le propre du vivant est de tenter de résister à cette tendance en produisant une forme d'entropie négative localisée, qu'il qualifie de *néguentropie*. Le vivant évolue en pérennisant des mutations aléatoires, des sortes de singularités. De plus, l'humain présente la particularité de produire des organes externes tels que des vêtements ou encore des outils, dans un processus intitulé *l'exosomatization*. Mais lorsque l'outil s'affranchit de son utilisateur par ses capacités croissantes, l'humain est aliéné, prolétarisé et l'entropie s'accélère. Les technologies numériques ont permis aux machines d'opérer des calculs à des vitesses plusieurs millions de fois plus rapides que la pensée humaine, et ce mécanisme est la source d'une entropie maximale. Ce phénomène, qu'il intitule la disruption peut être contré par un mécanisme *néguentropique* : la bifurcation. Cela désigne une action inouïe, imprévisible, incalculable dont la machine est incapable. C'est ce qui distingue le calcul de l'entendement, est qui est le propre de l'humain. Il plaide donc pour cette philosophie du défaut par laquelle nous pouvons trouver du sens. Stiegler suggère ainsi l'attitude suivante : « Il ne s'agit ni de ralentir, ni de sortir de la société industrielle, ni d'arrêter la disruption, mais de transformer la vitesse en temps gagné pour penser et de mettre l'automatisation au service de la désautomatisation qu'est la pensée » (Guiton, 2016).

La réalisation artistique, par sa nature spéculative et libre, m'apparaît comme le terreau où cette idée est mise en application. L'art peut ainsi servir de laboratoire de *bifurcations* possibles. En se situant à l'avant-garde de la pensée créative, les différentes pratiques artistiques jouent à repousser les limites de ces technologies disruptives que Stiegler incrimine, et en exploiter les failles pour produire de la nouveauté. Il y aurait une dimension éthique importante dans une démarche de cet

ordre, et s'il y a certainement une infinité de manière de décliner des stratégies de *bifurcation* dans ses œuvres, les *Worst Practices* sont la proposition que je sou mets dans ce sens. Il s'agit enfin, et un peu par extension de ce point, de faire une critique au sens philosophique plutôt 'Kantien' de détermination des limites (Etelain, 2017) de la sociologie de la création et de la performance musicale.

J'ai noté différentes matérialisations de ce type de démarche chez des artistes tels qu'Érik Satie, Charles Mingus ou Frank Zappa. Je les invoque en particulier car ils font appel à tout un bagage culturel assez clair, et en repoussent les limites. Leurs approches ont eu un effet considérable sur les attentes que je pouvais avoir vis-à-vis de ma propre pratique. Chacun à sa manière semble opérer des bifurcations dans son champ musical et ainsi enrichir son discours.

Satie joue poétiquement avec les standards du langage musical, de la performance de la musique et du rôle de celle-ci en lui attribuant la fonction d'objet d'ameublement, attitude hautement hérétique s'il en est. Cela s'observe jusque dans la notation expressive où on voit apparaître des indications telles que « Avec étonnement » ou encore « Ne sortez pas » dans les *Gnossiennes* pour piano.

Gnossienne
No. 2

Erik SATIE
(1866-1925)

Avec étonnement

Ne sortez pas

Figure 1. – Extrait de Gnossienne 2

Il agit en déstabilisant à la fois l'interprète et le public, en lui fournissant un matériau musical essentiellement très séduisant dont il perturbe certains codes et y ajoute une dimension de léger malaise.

Zappa quant à lui brouille les frontières entre musique contemporaine, rock'n'roll et satire. On observe une juxtaposition de musique virtuose ultra-composée avec des longues improvisations de *Guitar Hero*, et des textes qui peuvent être grossier, absurdes ou encore très politisés. Il parodie tout, la notation contemporaine comprise comme dans la figure 2.

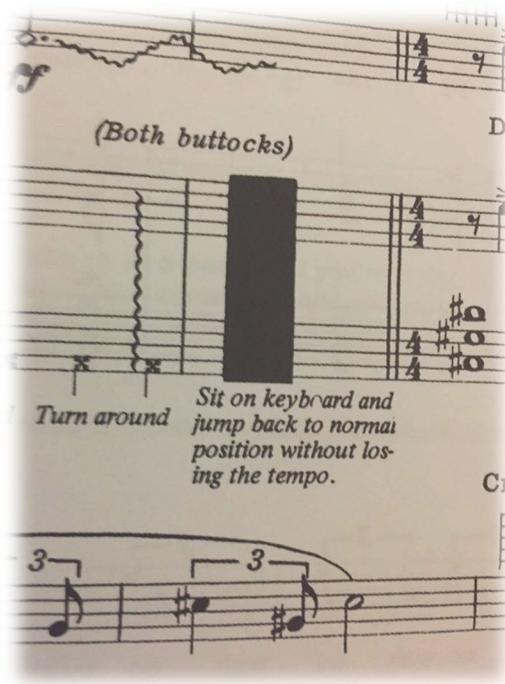


Figure 2. – Extrait de Penis Dimensions¹

Tout est désacralisé ici car c'est ainsi que l'on peut amener la société américaine, perdue dans une glorification de l'ignorance et de valeurs hypocrites selon Zappa, à progresser.

Dans ses chansons, l'humour est au service de la réalité, de la vérité. En ridiculisant la plupart de ses cibles, notamment par le truchement de la satire, Zappa n'a pas pour but d'assujettir son public

¹<https://i.redd.it/fc3hd2vhzqg11.jpg>, Consulté le 25 août 2022

à sa propre vision du monde contemporain, mais de l'amener à penser et à juger par lui-même, à se remettre en question (Kippelen et al., 2021).

Chez Mingus enfin c'est l'exagération des gestes, des improvisations, des nuances et même des langages qui finissent par déborder le style du Jazz lui-même pour ouvrir vers des sonorités plus abstraites et avant-gardistes.

[...] he focused on "drawing out" the latent emotions of his Workshoppers, practicing the art of instigation with on-the-spot musical cues as well as extra-musical eruptions (everything from a punch in the nose to a dismissal from the group). More than any other contemporary musician, Mingus established jazz as music of psychological turbulence-music that probed the soul, stripped away the veneer of conventional decorum, and gave voice to the most knotty, and sometimes least articulate, of emotional states (Saul, 2001).

Il était résolument question de bousculer le public, de l'amener dans une lecture critique des structures sociales dominantes dont les différents mouvements modernistes (puis futuristes) Afro-américains ont identifié les ambitions hégémoniques. Ce n'est cependant pas seulement le contenu narratif de l'œuvre qui opère dans ce sens, mais le dépassement du cadre stylistique, et du langage musical lui-même, qui diffusent ce message d'ordre révolutionnaire.

Si je ne reprends pas particulièrement de techniques musicales en tant que tel chez ces influences, c'est l'effet psychologique que m'inspire l'écoute de leur musique qui nourrit mon imaginaire sonore. En effet la panoplie de techniques et langages qui sont à disposition des créateurs aujourd'hui permettent une multitude de déviances et dérives, et jouer avec les outils dans un mode heuristique suffit déjà à produire des objets hors-normes.

It has been said that one does not need advanced training to use digital signal processing programs- just "mess around" until you obtain the desired result. Sometimes, not knowing the theoretical operation of a tool can result in more interesting results by "thinking out of the box" (Cascone, 2000).

Toutefois c'est plutôt l'intention et l'application de ces idées dans un contexte d'écriture musicale qui m'ont servi de référence dans l'élaboration de mes propres projets. Si la dimension perceptible de la mise en œuvre de ces idées est certainement digne d'intérêt, dans le cadre de ce projet c'est essentiellement l'effet sur la production de l'œuvre qui sera analysé. Je n'ai pas tant cherché à rendre les mauvaises pratiques audibles, que de réaliser quelque chose d'audible à partir de mauvaises pratiques.

Ainsi, à la lumière de ces différentes inspirations et influences qu'un ensemble de stratégies ont été élaborées afin d'encourager l'émergence d'idées au sein de mes différentes réalisations et dont un bref panorama sera dressé dans le prochain chapitre.

1. Worst Practices: Stratégies

Dans le cadre d'un doctorat en composition et création sonore, j'ai entamé un projet d'exploration de certains aspects de ma pratique compositionnelle qui, bien qu'ils soient considérés a priori comme ayant une connotation négative, m'apparaissent comme étant essentiels dans mon processus créatif. Dans ce premier chapitre, je souhaite énumérer et expliquer une série de stratégies qui ont émergé, et par la suite ont été volontairement appliquées, dans la réalisation des différentes compositions au sein de ce projet de recherche-crédation. L'ensemble de ces stratégies ont été intitulées *Worst Practices*, en référence satirique à la notion de *Best Practices* très en cours dans les entreprises.

1.1. Défectuosité assumée ou *Sloppiness*

Une première série de *Worst Practices* qu'il semble important de mentionner dans mon travail concerne les habitudes de travail en elles-mêmes. Bien que cela n'ait jamais été explicitement imposé, j'ai observé au long de mon parcours qu'un certain nombre d'usages 'attendus' sont bien souvent en cours dans les différents milieux de la création contemporaine (académique, institutionnels, etc.), et semblent être une forme de garantie de la valeur de l'œuvre en cours de réalisation. Il faut cependant préciser que cette problématique semble bien moins présente dans le milieu de la recherche qui, pour sa part, fait honneur à la diversité des pratiques tant qu'elles sont conscientes et légitimées. On peut cependant postuler que de bousculer les paramètres de son environnement de travail influencera le résultat final et produira une forme de filtrage qui donnera un caractère unique au projet entrepris. Les différents aspects défectueux, qui seront énumérés dans les passages suivants, sont apparus naturellement au fil des années comme une forme d'abandon face à des contraintes auto-imposées ou à certaines formes d'auto-censure, issues d'une sensation de pression sociale (réelle ou imaginaire). M'autoriser ces pratiques, certainement critiquables, a surtout permis de libérer des idées qui auraient surement été réprimées autrement.

1.1.1. *Composéditer* :

En premier lieu et de manière assez assumée, la décision fut prise il y a quelques années, pour des raisons à la fois pratiques et idéologiques, d'éditer et composer la partition en même temps. Il s'agissait concrètement à la fois d'économiser du papier et de gagner du temps. Dans les usages

observés au sein de mon milieu, la phase d'édition arriverait après la réalisation d'un manuscrit, et les difficultés qu'engendreraient certaines formes de notations complexes seraient confrontées en aval de la conception même de l'œuvre. Il y a une forme de pression importante liant la calligraphie à la légitimité de l'œuvre et on pourrait penser que c'est précisément cette notion d'œuvre qui produit une attente importante vis-à-vis du savoir-faire du compositeur. Sa capacité à pouvoir figurer son audition intérieure est un gage de son accomplissement artistique.

Thus, a musical work is held to be a composer's unique, objectified expression, a public and permanently existing artifact made up of musical elements (typically tones, dynamics, rhythms, harmonies, and timbres). A work is fixed with respect, at least, to the properties indicated in the score and it is repeatable in performance (Goehr, 1989).

Et il y a naturellement un aspect vertueux dans l'idée que les limitations des outils d'édition informatiques, dans la réalisation de certains symboles, contraignent le compositeur qui est plus libre face à une feuille blanche qu'il peut modeler à souhait, alors que le logiciel provoque des difficultés supplémentaires qui modifient certains choix compositionnels et dirigent, parfois par défaut, le projet dans de nouvelles directions.

Mais c'est cet accident de parcours qui est recherché. Cette fracture dans l'idée va susciter d'une part sa remise en question et éventuellement une modification, qui représente un élément de surprise et d'indétermination pour le créateur. La résolution de problème engage une forme d'authenticité créative car elle comporte une propriété de l'ordre de l'inimitable. Au fur et à mesure de nouvelles habitudes directement en lien avec l'ergonomie de l'outil vont apparaître et permettre l'émergence de méthodes créatives directement issues de ses possibilités.

1.1.2. Copié-collé :

Ainsi certaines méthodes purement liées à l'informatique, et particulièrement au traitement de texte, peuvent être importées dans l'arsenal compositionnel. La plus évidente est l'utilisation de raccourcis claviers afin de copier et coller des éléments, ce qui aurait demandé un temps considérable si cela avait été réalisé à la main. Cette pratique est omniprésente dans les différents programmes informatiques qui sont employés quotidiennement et ne sont pas particulièrement remis en cause. C'est d'ailleurs une manipulation assez commune dans la composition

électroacoustique au sein d'une station audionumérique, ou *DAW*². En revanche, dans l'écriture instrumentale, il y a parfois une connotation péjorative en lien avec la notion de répétition, et sa facilité technique dans un contexte informatique exagère cette perception.

Cependant l'idée de réitérer des éléments à une valeur formelle certaine pour l'auditeur, et ce d'autant plus s'il n'est pas forcément musicien de formation avec un bagage analytique développé. La musique minimaliste par exemple, s'est emparée de la notion de répétition pour matérialiser des processus tels que le déphasage, et les rendre perceptibles. Chez Schubert on trouve des passages entiers recopiés dans une transposition différente sans aucune variation dans l'organisation du timbre. Dans des sections à venir, une observation plus approfondie de cette technique aura lieu dans des projets tels que *Intermission in D* par exemple, ou des sections pour des groupes instrumentaux précis sont reprises mais en variant la distribution des hauteurs à l'intérieur des groupes, pour créer une sorte de micro-réorchestration interne.

On peut ainsi cumuler cette action avec d'autres outils qui eux sont plus spécifiques à la musique, tels que la transposition ou l'inversion rétrograde. Cela permet alors une certaine fluidité et agilité dans la conception et la réalisation d'une pièce. Cette opération n'est d'ailleurs pas sans danger, des *bogues* peuvent survenir et des éléments copiés peuvent ensuite disparaître en partie ou être déformés au cours de la manipulation. Dans une perspective de *Worst Practices*, ce phénomène est particulièrement intéressant à exploiter pour produire un matériau inattendu à partir d'éléments déjà présents.

1.1.3. Absence de notice :

Il est d'usage d'inclure une sorte de notice au début de la partition, pour préciser certaines formes de notations particulières aux musiciens. Il s'agit-là d'une bonne pratique à l'intention des interprètes qui peuvent ainsi se référer à cette documentation pour s'assurer qu'ils comprennent précisément l'intention du compositeur dans une notation particulière. En effet les modes de jeux étendus sont devenus une voie d'expression importante au cours de la seconde moitié du XXème siècle, le paramètre du timbre étant travaillé de manière très détaillée. Ces modes de jeux ne

² Digital Audio Workstation

bénéficient pas d'une convention de notation aussi établie que les éléments présents dans une partition classique et on peut noter le même effet de manières très différentes. La notice a donc pour objet de préciser le sens des symboles particuliers utilisés dans l'œuvre. Un problème qui peut cependant apparaître est que les effets notés ne sont pas toujours reproductibles, pour diverses raisons tels que la facture des instruments ou la physiologie de l'interprète.

J'admets avoir une certaine aversion pour cette pratique, et ressentir une forme d'anxiété quand je dois en réaliser une. Par conséquent j'essaie le plus souvent possible de produire un contenu musical qui me permet d'inclure les indications dans la partition directement. Cela suscite une forme d'autocensure positive, que je considère comme une sorte de filtrage d'éléments potentiellement superflus (voire superficiels). Lorsqu'un symbole est utilisé, les musiciens peuvent toutefois avoir des hésitations sur ce qu'ils doivent faire mais, du point de vue des mauvaises pratiques, cela génère une indétermination intéressante s'ils essayent d'interpréter cela à leur manière. Cela peut aussi provoquer un échange interprète-compositeur et l'émergence de nouvelles idées.

1.1.4. Malaise dans le travail collaboratif :

La collaboration compositeur-interprète dans la genèse d'un projet, souvent sous forme de résidence, est justement une des formules très en vogue dans la création actuelle. Elle permet une valorisation des interprètes qui sont bien souvent réduits au rôle de simples exécutants. Il s'agit probablement également d'une désacralisation du compositeur qui impose une vision aux musiciens, sans consulter ceux qui précisément donneront corps à sa musique. Cette démarche est de toute évidence très positive et permet à la fois de réduire des inégalités tout en améliorant la qualité de la réalisation musicale.

Si j'invoque la valeur supérieure de cette formule elle comporte selon moi un défaut. Il n'est pas automatique de s'y sentir à l'aise humainement, ce qui a certainement eu un effet contreproductif. Cependant, en suivant la logique des *Worst Practices*, on peut penser que les malentendus et les malaises sont également une source d'idées nouvelles et originales. La solution qui s'est présentée pour résoudre ce cas de figure est justement liée à l'absence de notice dans mes partitions. Lorsque les musiciens sont confrontés à des modes de notations ambigus, ils engagent un dialogue qui est,

dans mon ressenti, plus naturel que dans un contexte de résidence avec une obligation de production d'idées *in situ*. Il s'agit donc d'une démarche volontaire qui permet une plus grande créativité, et une nette amélioration de la musique par conséquent.

1.1.5. Mauvaise documentation du processus :

Il est très commun de conserver des traces et esquisses, et régulièrement documenter les différentes étapes de réalisation d'un projet. Si cela a une valeur certaine pour une phase analytique à posteriori, cela peut aussi s'avérer utile dans la réalisation s'il y a des périodes d'interruptions ou que l'on travaille sur plusieurs projets en parallèle. Le compositeur peut clarifier sa démarche et aussi revenir en arrière assez aisément, s'il en ressent le besoin. Il conserve une vision très claire des matériaux qui ont servi à l'élaboration des différents éléments musicaux et peut ainsi les développer ou les réorganiser à sa guise.

Cette démarche m'a toujours été difficile et frustrante et provoquait quasiment une réticence à la composition elle-même car cela obligeait à prendre une perspective plus objective sur un travail encore en cours d'élaboration, et provoquait une distance avec la pièce. La décision fut prise de documenter les choses plus librement, et accepter de laisser une partie du processus de réalisation disparaître dans l'oubli. Cette décision fut également le prétexte pour introduire plus d'incertitude et de surprise dans la conception de l'œuvre car, si un projet est laissé de côté pendant un moment, la reprise de la composition ne pourra pas être une simple suite linéaire de ce qui fut réalisé jusque-là, mais deviendra une tentative de réinterprétation d'éléments dont on ne se souvient plus entièrement.

Ayant eu un projet interrompu pendant un an et demi par la pandémie de COVID19, la finalisation des sections manquantes fut radicalement différente de ce que j'avais initialement imaginé mais oublié. Il y a selon moi une qualité poétique dans cette démarche, une forme de fragilité sensible qui permet l'émergence d'une certaine authenticité.

1.1.6. Improvisation :

Le poids de la notion d'œuvre ainsi qu'un certain héritage formaliste, induit une image de l'acte compositionnel dans lequel une forme de spontanéité aurait été évacuée. Il semblerait que cela soit perçu par une certaine génération de compositeurs, comme une démarche nécessaire pour permettre une certaine pureté musicale dans l'œuvre. «Elliott Carter, arguing in a way of which 'anti-instrumentalist' Schoenberg would have approved, criticises improvisation for allowing, in its supposed freedom, all sorts of undigested fragments of the unconscious to float to the surface, rank and unedited » (Hamilton, 1990). Mais l'argument de Carter peut aussi être pris à contrepied dans une démarche valorisant l'émergence de ces fameux éléments inconscients qu'il craint. Ne pourraient-ils pas être une expression authentique du créateur qui mérite d'être partagée?

Dans ce sens on peut proposer une inversion de l'improvisation composée que certains musiciens de jazz développent, qui consiste par exemple à structurer un solo en avance sans avoir déterminer exactement les notes à jouer. On procéderait à une sorte d'écriture automatique à la manière des surréalistes. Cela peut se conjuguer avec des éléments déjà existants de type *Cantus firmus*, à partir desquels des idées peuvent jaillir et être transcrites telles qu'elles.

Cette méthode qui fut intégrée dans ma palette d'outils de composition permet à un certain nombre de réflexes de prendre le dessus, comme chez le musicien de jazz dont on reconnaît certaines figures typiques. Cette instantanéité tendrait, selon moi, à faire ressortir le style, la couleur particulière, du compositeur qui se trouve dans cette situation.

1.1.7. Opportunité accidentelle

Ce dernier point des approches défectueuses, ou *sloppy*, concerne plutôt mon attitude lorsqu'un projet est changé par les opportunités de réalisation elles-mêmes, c'est-à-dire qu'après une première formulation ou proposition de projet, des aspects sont modifiés selon les contraintes et demandes des ensembles ou artistes qui créeront le projet. Si cette situation est parfaitement habituelle pour les compositeurs qui collaborent avec des interprètes, il me semblait intéressant non-seulement d'observer le changement d'équilibre entre l'idée de départ et sa matérialisation, mais aussi de laisser volontairement dériver mes objectifs dans une forme de lâcher-prise.

Ainsi plutôt que d'essayer à tout prix de faire correspondre des réalités parfois incompatibles, en essayant de maintenir autant que possible mon concept compositionnel initial, je laissais certains aspects se formuler d'eux-mêmes en quelque sorte ce qui a certainement eu une incidence sur la forme finale de la composition. *Disasters by themselves*, qui est analysée dans le chapitre final de ce texte, est un cas de figure particulièrement représentatif de cette situation, par les nombreux aller-retours qui ont eu lieu à la suite des propositions d'idées soumises à la direction artistique.

1.2. Détournement

Certainement l'une des mauvaises pratiques les plus emblématiques, le détournement est une des techniques ayant connu une prolifération majeure dans les différentes disciplines artistiques au XXème et XXIème siècles. Des *ready-made* de Marcel Duchamp aux *circuit-bending* de Reed Ghazala, cette approche semble comporter une dimension instinctive. En effet, on peut très vite s'emparer d'un objet dont on ne maîtrise pas particulièrement la facture, et sentir comment en extraire un discours artistique en détournant ses fonctions. «*That's the beauty of circuit-bending; anyone can do it. You don't need to be an electronics guru or a shop genius. All you need is the ability to solder and to think outside the box*» (Ghazala, 2005).

Il semblerait que l'esprit humain soit disposé à percevoir, avec une facilité surprenante, les failles d'un dispositif et la valeur esthétique de l'exploitation de ces failles. Dans un *Mode d'emploi du détournement*, Guy Debord et Gil Wolman expliquent que :

Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. [...] Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations (Debord & Wolman, 2014).

Si les *ready-made* posaient les bases de ce discours par le déplacement de fonction, on entend par cela que le champ de l'utilisation initiale (l'urinoir) n'est plus applicable dans le nouveau lieu où l'objet se situe (la salle d'exposition), il existe également une dimension de détournement où un objet reste dans son propre champ mais est utilisé autrement qu'initialement prévu. Cela peut même constituer une démarche fort délicate, comme l'explique Paul McCartney dans une démonstration

publique du *Mellotron*³, en comparant ce qui était censé être sa fonction originale avec l'utilisation qu'en firent les Beatles (MotorMouthMusic, 2016). Selon lui l'objet était conçu pour remplacer tout un groupe par un seul instrument, mais c'est le timbre particulier qui pouvait en être tiré qui retint l'attention du groupe.

Cette stratégie fut employée dans les projets *Sillons* et *Punk Alchemy*. Dans les deux cas les fonctions habituelles de dispositifs électroniques sonores furent détournés de leur utilisation habituelles. Pour le premier il s'agit de tables tournantes jouant en même temps qu'un ensemble de percussions, et dont la vitesse de lecture et la position de l'aiguille étaient modifiés par le jeu instrumental. Cela créait des événements sonores difficilement prévisibles, car les positions variaient d'une version à l'autre, mais ils étaient provoqués par l'interprétation de la partition. Dans le second cas il s'agit d'un détournement de détournement car j'ai utilisé la technique du *No-input mixing*, qui consiste à brancher les sorties d'une table de mixage sur ses entrées pour générer des bruits électroniques sans autre source que la console elle-même, mais en ajoutant une source qu'était ma basse électrique.

1.3. Débordement

Cette notion décrit un effet de dépassement du cadre ordinaire qui eut se produire dans un contexte musical. La particularité du son à se diffuser dans un espace est en soi une propriété quelque peu débordante si on la compare par exemple à l'image. Ce phénomène de débordement peut aussi être classifié selon deux modes : 'interne' et 'externe'. Dans le second cas l'idée est très simple, les propriétés vibratoires du son peuvent affecter des corps ou objets en leur transmettant leur vibration comme par exemple dans le cas des effets cymatiques décrits par Hans Jenny (Jenny, 2001). Mais pour ce qui est du débordement 'interne' il s'agit de quelque chose de plus subtil avec de nombreuses applications possibles. Une première voie dans ce sens consiste à saturer un outil ou dispositif afin de produire des sonorités inattendues et la saturation ou distorsion audio est naturellement l'exemple le plus évident de cela. Le courant de compositeurs *Saturationnistes* matérialisent cette stratégie dans l'écriture instrumentale en elle-même, produisant de nouveaux

³ Electrophone « culte » qui permettait la lecture polyphonique d'échantillons instrumentaux préenregistrés à partir d'un clavier.

timbres par l'excès d'énergie fourni à l'instrument. Dans l'univers électronique, des pratiques telles que le *Black Midi* sont devenues courantes et consistent, de manière similaire, à transférer une quantité excessive de *Data* afin d'obtenir des sonorités qui manifestent les limites de l'outil : « *In the same way electronica artists work with different sorts of overloads of the devices, or they deliberately induce errors with unpredictable results. One of the methods is giving the midi too many signals for it to handle, resulting in an uncontrollable musical output* » (Sangild, 2002).

Mais c'est également dans le style et les techniques d'écriture que le débordement peut se produire. Pour revenir à Charles Mingus, des compositions telles que *Méditation on intégration* poussent les improvisations à des fractures stylistiques où les limites des sonorités typiques du jazz se transforment en éléments sonores typiques de la musique contemporaine comme le jeu à l'intérieur du piano avec différents objets, la microtonalité et le temps non-mesuré. « *Mingus's music needed to stretch musical form and reach for an embattled dissonance [...]* » (Saul, 2001).

Deux exemples qui seront observés dans les chapitres suivants illustrent la manière dont j'ai expérimenté avec cette idée. Dans le projet *Disasters by themselves*, pour grand ensemble et électronique, un système de boucles instrumentales qui s'agrandissent à chaque itération est utilisé pour provoquer une sorte de réorchestration automatique. Les variations timbrales n'étaient donc plus calculées mais provoquées par une forme de dégénérescence interne de l'écriture. Dans *Punk Alchemy*, des fréquences infra-graves furent diffusées et, bien qu'elles ne soient plus audibles, elles étaient ressenties physiquement, dépassants l'acte d'écoute. Ces fréquences venaient également créer des interférences imprévisibles avec les fréquences audibles.

1.4. Déconstruction-Lacération

S'il existe une image du musicien qui part du silence et bâtit un univers sonore, elle est à bien des égards fautive. Depuis le temps du *cantus firmus* jusqu'à la synthèse soustractive ou le filtrage, plus proches de mes pratiques actuelles, les musiciens ont souvent œuvré comme des sculpteurs libérant une forme qui serait emprisonnée dans un excès de matière. Et que dire du travail de John Cage qui nous apprendra que le silence n'est absolument pas silencieux, tout au contraire? On postulera donc qu'en maltraitant un matériau préexistant on peut produire des objets nouveaux qui se situent

à la frontière entre l'abstraction et la figuration en ceci que le message initial est perdu malgré la conservation d'une trace de la référence.

Cette technique est initialement inspirée des affiches lacérées de l'artiste français Jacques Villégé. Il développera au côté de Raymond Hains une technique qui consiste à déchirer des parties d'affiches publicitaires collées les unes sur les autres dans les rues de Paris, il créait des compositions comme une sorte d'inversion du principe du collage (*History of Art: Jacques Villegle*, n.d.). Ces deux artistes ont évolué au sein du mouvement français de *Nouveau réalisme* qui s'opposait en un sens à l'abstraction pure et au formalisme excessif en cours dans les arts dans les années qui suivent la seconde guerre mondiale.



Figure 3. – 50 rue de Turbigo, 10 janvier 1977

On peut noter que l'extraction d'éléments préalables, et leur recontextualisation par la combinaison avec d'autres éléments ayant subi le même traitement, permet une lecture individualisée et évolutive de l'œuvre. Cela ouvre à une cohabitation entre le fixé et l'indéterminé au sein de l'objet même, que l'on pourrait rapprocher de l'écriture de James Joyce par exemple (Eco, 2015).

On peut cependant difficilement évoquer l'idée de déconstruction sans parler de Jacques Derrida. Si pour lui il s'agit d'une méthode analytique quelque peu indescriptible, « Si j'avais à risquer,

Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : *plus d'une langue* » (Derrida, 1989), on souhaitera tenter d'extraire des éléments de cette pratique qui nourrissent un discours musical. En ce sens un principe important vient du fait que la déconstruction dépend du texte déconstruit et qu'il n'est pas possible de déterminer à l'avance une procédure quelconque :

On peut certes repérer certains « gestes déconstructeurs » récurrents dans l'œuvre de Jacques Derrida, mais, d'une part, ceux-ci découlent de la singularité des textes étudiés, d'autre part, rien n'assure que quelqu'un d'autre puisse appliquer ces mêmes gestes au cours d'un travail du même genre (Lisse, 2002).

C'est également une pratique qui consiste à produire du nouveau à partir de gestes contradictoires ou d'erreurs. À partir de ces mauvaises pratiques, on peut apporter un enrichissement à la matière préexistante et créer du sens qui se deviendra une sorte de complément à la matière originale.

Il s'agit en premier lieu du style démonstratif et apparemment non historique de paradoxe logico-formel. On travaille à partir d'une phrase, d'une expression, d'un mot pour mettre au jour certaines apories, pour mener à bien certaines affirmations. Songeons par exemple au concept de *différance* élaboré à partir d'une transcription « fautive » du mot « différence » (Lisse, 2002).

Une pratique pourrait ainsi constituer une forme de *pharmakon*, un poison qui peut aussi servir de remède, et la stratégie employée peut faire appel à des éléments a priori négatifs pour faire émerger des idées originales. Derrida explore ainsi la notion de méthode et évoque un aspect indirect, détourné et frauduleux dans cette démarche comme constitutifs de celle-ci (Lisse, 2002). Bien que ces principes soient pensés pour une démarche analytique, ce texte propose que l'on puisse, par analogie, les appliquer dans des domaines pratiques tels que la musique.

Pour revenir au projet *Disaters by themselves*, ces idées furent reprises tout d'abord dans la notation, en retirant par endroit des éléments de la partition tels que les portées ou les carrures rythmiques. Dans d'autres sections j'ai également appliqué cette technique à l'assemblage sonore en superposant différents éléments musicaux, tels qu'une bande électroacoustique issue d'enregistrements d'improvisations de basse électrique avec différents traitements numériques, et de chants religieux Afrocubains. Puis la musique instrumentale fut en quelque sorte improvisée/composée en contrepoint à la bande, le résultat final était comme un déchirement stylistique dont les fragments émergent et disparaissent continuellement.

1.5. Discussion

A la suite de cette présentation des concepts et méthodes qui s'agrègent dans la notion de *Worst Practices*, il s'agira de procéder à une observation de différents projets qui ont successivement permis l'émergence de cette idée, lui ont permis de se décliner dans des éléments précis avant de devenir une stratégie holistique permettant l'élaboration de la forme du projet lui-même. C'est donc progressivement que cette manière de travailler s'est manifestée au sein de mes projets avant de devenir une véritable manière de penser et structurer un projet.

J'ai également noté une véritable mutation dans ma manière de percevoir les différentes réflexions, écritures ou réalisations des autres, à la lumière du prisme des mauvaises pratiques. *Paradise Lost* de John Milton (Milton & Leonard, 2003), ou encore *La Révolte des Anges* d'Anatole France (France & Saviano, 2010), offrent une vision particulière de la figure de Satan comme le premier être à demander des droits égaux à ceux de son créateur. La dynamique entre dieu et le diable est ainsi créatrice de nouveauté, en effet le monde de dieu demeurerait inchangé, voire figé, sans cette interaction. Je m'inspire de cette vision dans le sens où les mauvaises pratiques sont l'expression d'une quête de liberté et d'authenticité qui passe par la réappropriation et le détournement de certains usages en cours dans mon milieu. Cela permet l'émergence d'une matière artistique peut-être plus en lien avec ma personnalité.

Il s'agit dans ce texte de décrire une posture qui a servi un objectif artistique, tant dans la réalisation de projets précis, que dans la formulation d'une part d'identité mais il ne s'agit en aucun cas d'une généralisation de la réalité de la musique contemporaine. Il serait fort prétentieux de songer à définir tout un environnement comme s'il n'y existait qu'une seule manière de faire. Cela serait à la fois faux et inutile, les artistes sont continuellement en train de réinventer leurs pratiques tout en se réinventant eux-mêmes dans leurs œuvres. Ce projet est donc surtout la proposition et l'observation d'un gabarit poétique qui j'applique à moi-même pour déterminer un itinéraire particulier dans la création de musique mixte.

Afin d'observer la manière, progressivement plus consciente et intentionnelle, par laquelle ces stratégies se sont manifestées dans mes compositions, j'ai procédé dans les trois prochains chapitres à une série d'analyses chronologiques de mes projets à la lumière des *Worst Practices*. Elles ont été divisées en trois groupes, chacun faisant l'objet d'un chapitre précis : le premier observe l'apparition de ces éléments dans mes premières réalisations, le second aborde l'émergence consciente de ces pratiques dans des compositions où elles ne sont pas l'objectif central, enfin le dernier chapitre se concentre sur deux réalisations où toutes les stratégies ont été placées volontairement au cœur du processus créatif.

2. Analyse: Projets préparatoires

Cette première section d'analyses de compositions se concentrera sur trois compositions réalisées dans le cadre de ce projet de recherche entre les années 2017 et 2018, qui ont permis d'expérimenter pour établir le socle conceptuel sur lequel il repose. Les pièces seront présentées en ordre de réalisation chronologique en essayant de dégager particulièrement les aspects en lien avec les pratiques déviantes qui sont au cœur de cette recherche. Chaque analyse précisera le contexte de réalisation la pièce en question, observera les éléments du processus de réalisation en lui-même en lien avec la notion de *Worst Practices*, puis comparera ce qui a été fait avec ce qui aurait été d'hypothétiques 'bonnes pratiques'.

2.1. Pressure/Release (2017)

Durée : 21 min

Effectif : Grand ensemble/Sons fixés

Worst practices utilisées : Détournement - Déconstruction

2.1.1. Contexte

Réalisée en début de parcours, cette pièce constituait une forme de remise à plat de ce que j'entendais par « musique mixte ». Je qualifie parfois ce projet d'étude *proto-mixte* qui questionne, et expérimente avec, l'organicité du lien entre le domaine instrumental et le champ sonore électronique. Il y a également une part d'imprévu dans le développement de ce projet car j'avais initialement prévu de réaliser une étude électroacoustique basée sur les fréquences extrême-graves. L'opportunité d'écrire pour grand ensemble sous la forme d'un atelier de lecture avec le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) s'est présentée et l'idée d'utiliser un même matériau compositionnel pour ces deux compositions s'est imposée rapidement⁴. Si à ses débuts ce projet de recherche de doctorat présentait un aspect assez différent de son énonciation actuelle, certaines questions préalables sur la nature de la pratique de la composition en général, et la composition mixte en

⁴ L'opportunité accidentelle est un phénomène qui va réapparaître tout au long du doctorat et finira par être intégré à l'arsenal des stratégies employées lors de la conception des pièces

particulier, devaient à mon sens être posées et explorées quel que soit le chemin qu'emprunterait le projet par la suite.

Le point de départ de ce raisonnement s'appuie sur le principe du *mapping* ou mise en correspondance, omniprésent en informatique, comme une analogie de la matérialisation de l'idée. Par exemple, un compositeur instrumental va mettre en correspondance son audition intérieure avec un dispositif sonore, l'instrument, via une partition. On retrouve une répartition similaire à la notion de tripartition selon Molino et Nattiez (Molino et al., 2009). Le niveau neutre, qui chez eux fait le lien entre le niveau poétique et le niveau esthétique, s'apparenterait selon moi à une mise en correspondance entre l'imagination et l'incarnation. Cette idée très simple qui, autrement dit, consiste à brancher une idée dans un transducteur sonore, est ce que je qualifie de *mapping conceptuel*. Et cela provoquait le raisonnement suivant : le mapping est la réalisation, et donc l'œuvre c'est le dispositif. Dans ce cas ne pourrait-on pas rendre ce dispositif, ses attributs et son fonctionnement, plus visibles dans la performance ? En cela j'adhérais, en quelque sorte, à la philosophie de pratiques telles que le *live coding* ou encore je m'inspirais d'artistes qui ont utilisé la mise en abîme pour mettre en avant la mécanique technique de la forme artistique qu'ils employaient comme un élément à sublimer (je pense ici notamment à *Hamlet* de William Shakespeare, au court-métrage *Une bonne à tout faire* de Jean-Luc Godard ou encore au roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino).

Parallèlement il semblait également souhaitable de tenter de se réapproprier le lien entre la performance instrumentale et les champs sonores électroniques/audionumériques, dans ce que j'espérais être un mode plus authentique⁵. J'avais le sentiment que parfois ces champs étaient associés de manière un peu superficielle, en donnant plus d'importance au « comment » les associer qu'au « pourquoi » le faire. Cela produisait certainement des résultats flatteurs mais pas forcément organiques, ouvrant ainsi la voie à des débauches de traitements en temps réel en cascade, presque comme une facilité de remplissage sonore dans des pièces solo dont le dépouillement était peut-être difficile à gérer. Souhaitant éviter de tomber dans cet écueil une sorte de méthode rhétorique

⁵ En tant que bassiste électrique, la distinction entre ces deux domaines me semble d'emblée discutable

fut appliquée à mon processus créatif, formulée comme un exercice de composition : réaliser une pièce avec des éléments électroniques et instrumentaux mais sans les faire jouer simultanément.⁶

2.1.2. Réalisation

J'expérimentais alors avec la technique du *no-input mixing* qui consiste à produire des sons grâce à une console de mixage dont les sorties sont branchées sur les entrées, ce qui produit une forme de synthèse issue de l'amplification des phénomènes électroniques internes à la console. S'il y a un type de sons caractéristiques à cette pratique, il y a également un aspect imprévisible dans cette manière de produire les sons car chaque console produira des éléments différents et rien dans la manipulation des différents boutons et potentiomètres ne permet de deviner ce qui sera produit en les actionnant. Le *no-input* impose donc une forme d'approche euristique pour dompter chaque console différente. De chaque session de recherche de sons résultait ainsi quelques enregistrements, qui sont devenus le matériau de départ pour la production des sections instrumentales et électroniques. Il y a un caractère souvent répétitif et rythmique dans les sons produits, et chacun d'entre eux était enregistré séparément sous forme d'un extrait de quelques secondes ou minutes. Ayant ainsi produit un réservoir constitué de multiples petits éléments, chacun avec sa propre identité sonore, j'ai souhaité évoquer ce dispositif de travail dans la conception formelle de la pièce. C'est ainsi que l'idée de miniatures, ou blocs, enchevêtrés s'est imposée (peut-être aussi en hommage à György Kurtág, maître de la petite forme).

A ce stade deux stratégies étaient utilisées en parallèle : la manipulation et l'édition des sons dans une station de travail audionumérique (*Reaper*) pour les parties électroacoustiques et l'émulation instrumentale via un logiciel d'orchestration assistée par ordinateur (*Orchids*). Pour approfondir cette démarche le processus de composition fonctionnerait lui aussi selon un mode d'imbrication/juxtaposition qui se déroulerait dans l'ordre suivant :

- Production et enregistrement de sources sonores issues du *No-Input*

⁶ Bien plus tard dans mon parcours, et certainement grâce à cette démarche, j'ai volontairement renversé ce raisonnement en assumant et exagérant l'empilage de sons électroniques et de traitements arbitraires avec la performance instrumentale pour travailler l'idée de lacération/collage.

- Production d'un matériau pré-compositionnel instrumental à partir d'analyses spectrales puis d'orchestrations assistées par ordinateur, issues des sources sonores obtenues dans la première phase
- Composition des mouvements instrumentaux
- Composition des mouvements électroacoustiques

Cette structure était également le reflet d'un mode de réflexion en analogie à la pratique du *mapping*. Comme une sorte de métaphore de la mise en correspondance entre les idées et les pratiques, le branchement de l'électronique dans l'acoustique et vice-versa et avec comme point de départ une machine dont les connexions sont « mal » faites (et qui ferait également office de point d'arrivée dans le calendrier de réalisation lors de la réalisation des sections électroacoustiques). On voit ici poindre une forme de pensée de la déviation et du détournement, comme prémices au concept de désobéissance musicale. Ainsi chacun des différents volets instrumentaux explore un aspect emblématique de *No-Input*, soit en termes de sonorité soit de comportement :

Le premier mouvement instrumental illustre le basculement entre un son tenu très simple à hauteur définie et un éclatement de celui-ci en une masse hystérique et foisonnante, en tournant d'à peine un millimètre un potentiomètre quelconque de la console.

Le second fait la part belle aux orchestrations assistés par ordinateur réalisées avec le logiciel Orchids de l'IRCAM, dont on peut voir des exemples du mode de fonctionnement dans les figures suivantes. On observe tout d'abord la fenêtre principale d'Orchids depuis l'onglet de réglage des paramètres d'analyse spectrale. On déterminera ici quels sont les caractéristiques du son que l'on souhaite utiliser pour générer des propositions orchestrales.



Figure 4. – Orchids : onglet des paramètres d’analyse spectrale

On procède ensuite à la production de résultats qui apparaissent comme ceci :

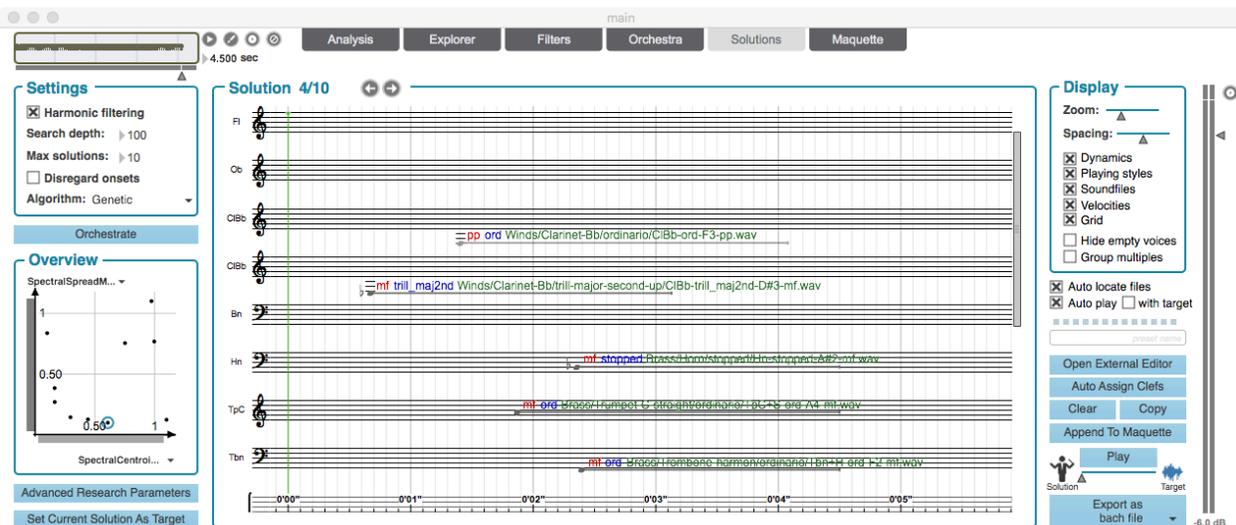


Figure 5. – Orchids : onglet Solutions avec accès aux différentes propositions d’orchestrations

Ce matériau peut ensuite être exporté vers un logiciel d'édition musicale tel que *Sibelius* sous forme de fichier XML:

The image displays a musical score for two different orchestration proposals of the same sound, labeled **SF2 sol3** and **SF2 sol4**. The score is arranged in two columns, with the first column corresponding to **SF2 sol3** and the second column to **SF2 sol4**. The score is for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): *mf*, *gliss (lip)*
- Ob.** (Oboe): *mf*, *tr*
- Cl.** (Clarinet): *mf*, *acolian (semi)*, *lasting_half_sec*
- B. Cl.** (Bass Clarinet): *cresc*, *pp*
- Bsn.** (Bassoon): *mf*
- Hn.** (Horn): *sfz*, *mf*
- C Tpt.** (C Trumpet): *flatt*, *mf*
- Tbn.** (Tuba): *ord*, *mf*, *ff*
- Perc.** (Percussion):
- Pno.** (Piano): *mf*, *bisbigliando_stick*
- Vln. I** (Violin I): *mf*, *pizz (sec)*
- Vln. II** (Violin II): *pp*, *ord*, *mf*
- Vla.** (Viola): *pp*, *ord*, *non vib*, *pp*
- Vc.** (Violoncello): *pp*, *tasto*
- Cb.** (Contrabasso): *mf*

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *pp*, *sfz*, *ff*), articulations (*gliss (lip)*, *tr*, *pizz (sec)*, *tasto*), and performance instructions (*ord*, *non vib*, *lasting_half_sec*, *bisbigliando_stick*). The score is numbered 8 at the top left and 35 at the top left of the first staff.

Figure 6. – Deux propositions d’orchestrations différentes d’un même son importées dans le logiciel Sibelius

Ayant pour sources deux trames complexes, on entendra tout au long du mouvement un balancement entre deux couleurs différentes dont chacune opère un processus de mutation au fil de ses réapparitions.

Le troisième mouvement évoque le côté répétitif, et également agressif, caractéristique du *no-input*. Il présente un glissando descendant bouclé aigu et fort, interrompu par des spasmes sous formes d'impacts violents. Contrairement à la section précédente, celle-ci est le résultat d'une transcription à l'oreille d'un des sons de *no-input* puis d'un développement de cette transcription.

Enfin le dernier mouvement instrumental explore l'opposition entre les registres qu'on observe parfois dans le *no-input* en superposant une masse dense et grave, comme un magma sonore qui s'écoule continuellement, avec l'apparition et la disparition d'accords très aigus, sans qu'il n'y ait réellement (ou alors très peu) d'activité sonore dans le registre médium.

Les mouvements électroacoustiques sont pour leur part, articulés selon une pensée plus traditionnelle en continuité avec la tradition de la composition instrumentale. Bien que le matériau sonore en lui-même ne rende pas forcément évident les procédés employés, ces mouvements engagent des figures formelles et rhétoriques, jouant sur les récapitulations, les entrées et les sorties des différentes voix ou encore l'orchestration et la gestion de l'équilibre entre les différents timbres et registres. De plus les sons sont traités de manière progressive au fil de ces mouvements, c'est à dire qu'au début les sons enregistrés ne subissent aucune autre manipulation que le montage, et que les transformations des enregistrements par des effets audionumériques arrivèrent petit à petit, jusqu'à la contagion complète dans le mouvement final.

2.1.3. Comparaison et conclusion

En conclusion à cette analyse on peut noter la différence entre ce qui aurait été, selon moi, une bonne pratique au sens d'un certain académisme de la création contemporaine, et ce que j'ai réellement fait qui ne correspondait probablement pas à ce critère :

- **Ce que j'aurais dû faire** : sons instrumentaux transformés en sons électroniques ; superposition de la performance instrumentale et de la bande
- **Ce que j'ai fait** : sons électroniques transformés en sons instrumentaux ; juxtaposition de la performance instrumentale et de la bande

Sur le plan formel, ce projet se matérialise comme une expérimentation avec une succession de blocs⁷ autonomes issus d'un même matériau de départ. Rétrospectivement il semblerait que cet agencement de blocs ou miniatures préfigure la démarche qui se trouvera au cœur du projet final de cette recherche.

2.2. Punk Alchemy (2018)

Durée : Indéterminé

Effectif : Performance solo pour Basse électrique, *No-Input Mixer* et dispositif audionumérique

Worst practices utilisées : Détournement - Débordement

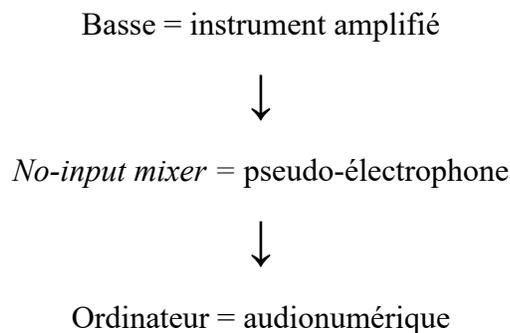
2.2.1. Contexte

Ce projet diffère considérablement des autres réalisations car il s'agit d'une performance solo que j'interprète moi-même. Dans la continuité de cette démarche de 'remise à plat personnelle' de la notion de musique mixte, je souhaitais réunir la performance instrumentale et les sons électroniques dans un dispositif un peu déviant et un cadre formel plus ouvert. Le titre est inspiré du *Punk Jazz* de Jaco Pastorius, pionnier et icône de la basse électrique. La basse électrique est un instrument un peu en marge de la musique contemporaine et y est très peu utilisée (on trouve cependant l'instrument chez Fausto Romitelli, Phillippe Hurel ou encore Alfred Schnittke, pour citer quelques exemples notables). Elle pose, à l'instar de la guitare électrique ou du synthétiseur, le problème de

⁷ C'est ainsi qu'ils furent qualifiés par Ana Sokolović et je reprends ici sa terminologie

la gestion de l'amplification lorsqu'elle est employée avec des instruments non-amplifiés issus de la musique de chambre ou d'orchestre. Elle est cependant emblématique des progrès de la lutherie au XXème siècle qui a su intégrer des éléments électroniques de captation, d'amplification et de filtrage, directement dans l'instrument et dont la gestion est naturellement devenue une partie du geste-expert de l'instrumentiste. L'instrument a également la particularité de se développer encore beaucoup dans sa morphologie (nombre de cordes, type de micros et capteurs, scordaturas multiples, etc.) ainsi que dans la variété de modes de jeux et techniques étendues qu'on voit régulièrement apparaître. Je postule donc, à travers ce projet, que la basse électrique est un des instruments qui exprime le mieux l'essence même de la musique mixte.

Le dispositif de la pièce est une hybridation entre la basse électrique, une console de mixage pour du *no-input mixing*, et un ordinateur effectuant de la synthèse sonore en temps réel. Les trois éléments sont connectés dans un ordre précis qui est à la fois l'expression d'un jeu sur la nature des objets sonores :



Si cet ordonnancement pourrait présenter un aspect progressif, il y a également une stratégie de détournement de l'utilisation habituelle des trois éléments qui est présente. La basse n'est pas branchée dans un amplificateur mais dans la console *no-input* qui, selon le principe de cette pratique, ne devrait pas avoir d'instrument en entrée mais uniquement ses propres sorties, et la console qui est normalement en bout de chaîne de diffusion est elle-même branchée dans un ordinateur qui effectue une synthèse en temps réel de fréquences sous le seuil audible, à partir d'analyses spectrales des sons reçus.

Ce dispositif servira à interpréter une partition textuelle⁸ qui s'inspire librement d'œuvres telles que *cComposed Improvisation #1 for Steinberger Bass Guitar* et *Child of Tree* de John Cage, *Compositions 1960* de LaMonte Young ou encore *Music for a solo performer* d'Alvin Lucier. Une intention compositionnelle importante était de réaliser une sorte de catharsis par la performance pour tenter de purger mon imaginaire sonore dans une forme d'improvisation guidée au cadre temporel potentiellement très long. Étant depuis longtemps impressionné par les œuvres qui intègrent l'ouverture au sens où l'emploie Umberto Eco (Eco, 1979), que ce soit de manière partielle comme chez Lutoslawski ou totale chez Boucourechliev, j'ai parfois essayé d'intégrer cette pratique dans mon langage avec plus ou moins de satisfaction. Ce projet était donc l'occasion d'assumer cette tendance jusqu'à l'épuisement en produisant une série de consignes formulées de manière à me pousser dans mes propres retranchements, et ceci le plus longtemps possible. Une improvisation orientée par une sorte d'auto-manipulation psychologique.

2.2.2. Réalisation

La base du dispositif, que je qualifie de *bad plugging*, combine une basse électrique avec une petite console de mixage branchée selon les principes du *no-input*. On pourrait dire que ce sont deux instruments qui s'augmentent l'un et l'autre pour créer un objet hybride aux sonorités légèrement apocalyptiques. Le gain d'entrée de l'instrument est volontairement excessif et on établit ainsi un système de parasitage électrique du signal audio suramplifié qui opère des sortes de modulations de fréquences et d'amplitudes. D'autre part un système d'oscillateurs graves générant des glissandi et des battements, réalisé dans *Max*, est branché en parallèle.

⁸ Voir partition en annexe

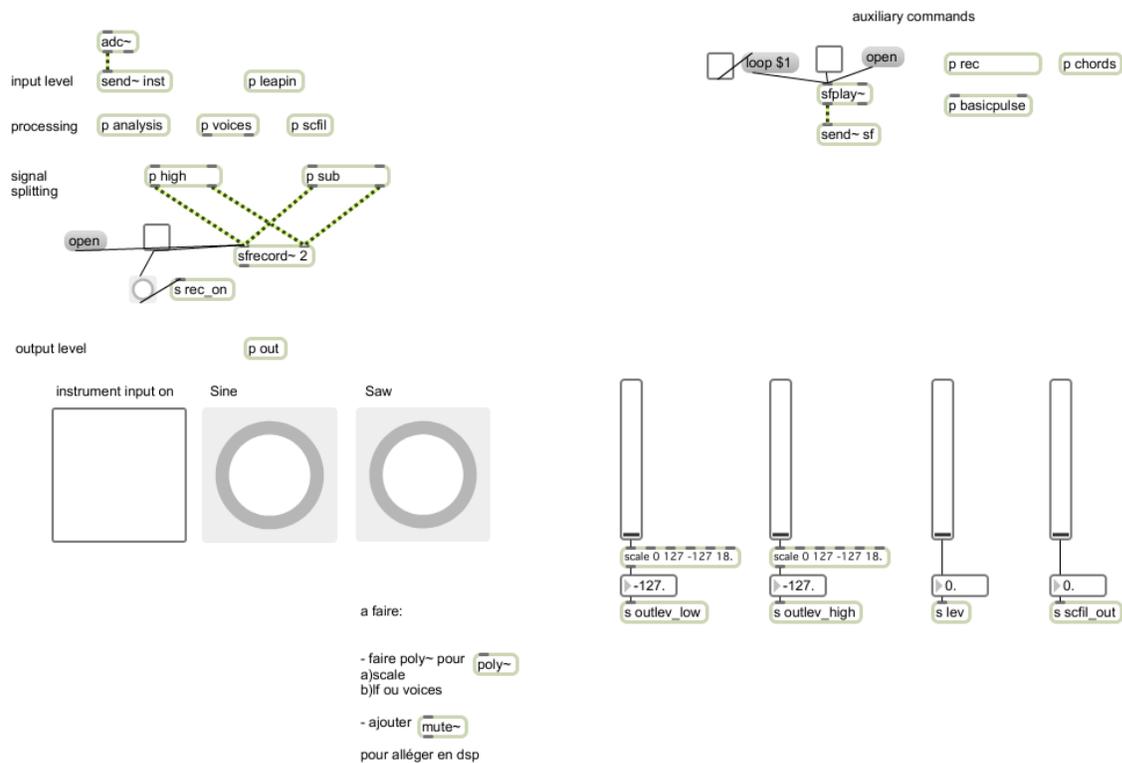


Figure 7. – Patch Oscillateurs dans Max 5

Les sorties de la console sont branchées à une boîte de direct (DI) ou le signal est atténué de 15 dB pour être ensuite acheminé à un subwoofer et deux enceintes amplifiées. Les haut-parleurs sont posés au sol et sont orientés vers le haut selon un angle de 45 degrés. La disposition demeure assez simple, avec le subwoofer en position centrale un peu reculée derrière l’instrument, l’ordinateur et la console de mixage, avec les haut-parleurs de chaque côté de l’interprète :

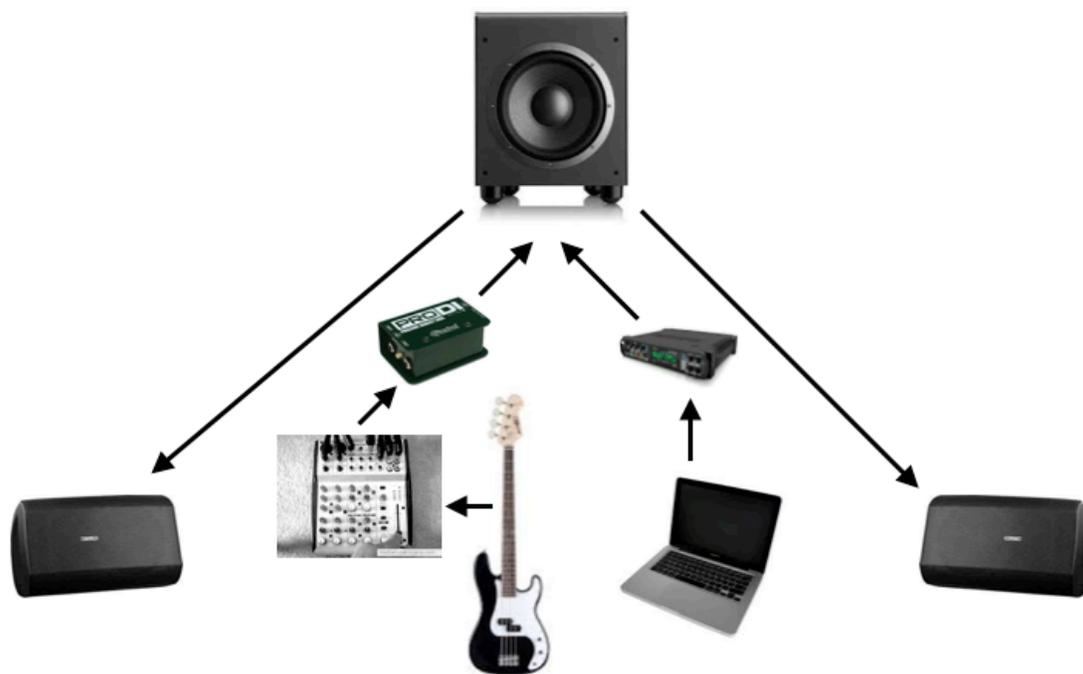


Figure 8. – Disposition de punk alchemy

Il n'existe pas de notation musicale à proprement parler pour cette performance qui repose essentiellement sur l'improvisation, mais simplement une page de consignes volontairement peu claires et un peu contradictoires⁹, bien qu'elles soient légèrement plus détaillées que « *Draw a straight line and follow it* »¹⁰. Ceci tient en grande partie au fait que le *No-Input* est de nature très imprévisible et il est plutôt rare que l'on obtienne deux fois la même sonorité. On module les potentiomètres de manière un peu hasardeuse, à la recherche d'une texture intéressante et lorsque l'on trouve quelque chose on s'attarde dessus en essayant de le faire vivre par de toutes petites modifications de réglages, jusqu'à tomber dans autre chose. C'est en tout cas une manière de faire

⁹ *ibid*

¹⁰ Pièce N.10 du *Composition 1960* de LaMonte Young

que j'emploie régulièrement dans ce cadre et qui fonctionne très bien avec l'ajout de la basse électrique. Le jeu instrumental devient aussi une recherche sur la texture et l'interaction avec les sons de la console, on joue autant avec les mécaniques et les potentiomètres qu'avec les cordes, qu'on aimera gratter, désaccorder et étirer au-delà de la touche. On répète beaucoup de notes, de cellules, de motifs que l'on dégrade et fait muter au fur et à mesure. On s'arrête un moment et on reprend. On fait cela plusieurs fois, jusqu'à atteindre une forme d'épuisement. On se perd beaucoup également... Les consignes qui accompagnent ce projet sont en réalité plutôt des observations de mon approche, prises sur le volet pour capturer quelques comportements récurrents et éventuellement les induire à nouveaux dans d'autres performances. Du point de vue de la réception de la pièce il est à noter que je renonce également, du fait de l'ambiguïté desdites consignes, à être déçu par une quelconque performance, qu'elle soit interprétée par moi ou quelqu'un d'autre.

Enfin il faut mentionner qu'avant de commencer, après avoir fini et entre chaque version, les longs glissandi très graves et emplis de battements sont diffusés à un niveau assez élevé. Cela crée une sorte d'intoxication ou d'ivresse sonore que j'ai pu remarquer plusieurs fois. La densité et les vibrations de cette texture semblent pouvoir affecter physiologiquement à un certain degré.

Bass figures as exemplary because of all frequency bands within a sonic encounter, it most explicitly exceeds mere audition and activates the sonic conjunction with amodal perception: bass is not just heard but is felt. Often sub-bass cannot be heard or physically felt at all, but still transforms the ambience of a space, modulating its affective tonality, tapping into the resonant frequency of objects, rendering the virtual vibrations of matter vaguely sensible (Goodman, 2010).

Il se produit alors un sentiment contradictoire car c'est à la fois hypnotisant et étouffant. Cela permet de rester captivé par les improvisations un certain temps mais lorsque cela s'arrête on ressent un soulagement certain. Le fait d'avoir baissé les lumières pour n'avoir qu'une petite lampe centrale ou quelques bougies renforce largement ces effets. À l'avenir des éléments extra-sonores tels que de la vidéo audio-réactive ou encore des matériaux sensibles aux vibrations, tels que de la cire chaude ou du liquide ferreux, seront ajoutés et une captation audiovisuelle d'une de ces performances dans un lieu particulier comme un hangar, une usine désaffectée ou une base militaire abandonnée, sera réalisée.

2.2.3. Comparaison et conclusion

Ce projet fut une manière pratique de remettre en question, une nouvelle fois, certaines idées reçues personnelles sur la nature de la musique mixte. Une auto-observation de mes réactions en tant qu'interprète face à des pratiques plus avant-gardistes avec lesquelles j'expérimentais parfois pour la première fois. Cela permit de noter quelques tendances au détournement de ces pratiques qui, pour certaines, étaient déjà ancrées dans une tradition depuis les années 1960 :

- **Ce que j'aurais dû faire** : ne pas brancher d'instruments dans une console de *no-input mixing* ; écrire une partition textuelle puis improviser à partir des consignes ; brancher la sortie audio de l'ordinateur dans la console ; diffuser des sons audibles
- **Ce que j'ai fait** : brancher une basse électrique dans une console de *no-input mixing* ; improviser puis prendre cette improvisation en dictée pour réaliser une partition textuelle ; brancher la sortie audio de la console dans l'ordinateur ; diffuser des sons inaudibles

A mon sens ce projet pousse encore plus loin les notions de déviance et de désobéissance qui sont au cœur de mon exploration artistique. Il détourne mon instrument, il détourne le *no-input* (qui est en lui-même une forme de détournement), il dénature la partition, affecte le corps et crée une ambiance troublante, si ce n'est inconfortable. Curieusement, au plus profond de cette démarche, de cette mauvaise pratique, je crois avoir découvert une posture éthique personnelle fondée sur l'idée d'oser remettre en question ses certitudes et ses facilités, de se mettre en danger pour être authentique dans son exploration artistique et humaine. C'est là, en vérité, que se situe le point central de ma recherche.

2.3. Sillons (2018)

Durée : 13 minutes

Effectif : Sextuor de percussions, tourne-disques et électronique

Worst practices utilisées : Opportunité accidentelle - Détournement - Débordement – Copié/collé – Lacération - Mauvaise documentation du processus

2.3.1. Contexte

Cette composition fut réalisée pour l'ensemble *Sixtrum*, sextuor de percussions en résidence à la faculté de musique de l'Université de Montréal. Une contrainte intéressante de ce projet est que l'instrumentarium ainsi que le dispositif électronique furent imposés afin d'éviter trop de changements sur scène au cours du concert, mais l'un et l'autre n'étaient pas issus de la même pièce. Mon intention était donc d'établir un élément de liaison entre ces deux autres pièces. Cela constituait un défi original et qui permettait d'élargir la réflexion à une expérience générale du concert plutôt que de se focaliser uniquement sur son propre travail.

L'ensemble *Sixtrum* avait notamment choisi pour ce concert de reprendre une pièce qui comprenait un système de tourne disques modifiés, contrôlables par un ordinateur. La vitesse de lecture pouvait ainsi être variée et on pouvait également faire sauter violemment l'aiguille. Après plusieurs sessions de *crate digging* (terme issue de la culture Hip-hop pour désigner la recherche de vieux disques rare chez les disquaires spécialisés), une collection d'albums tels que des enregistrements de polkas pour la fête de la bière, de chansons de calypso ou encore d'effets sonores de maison hantée, fut assemblée. Les musiciens de l'ensemble pourraient librement choisir dans ce réservoir de disques ce qui serait utilisé durant leur performance, et changer d'une version à l'autre. Cela constituait donc un élément d'incertitude intéressant, un contrepoint re-combinable avec différentes possibilités très caractéristiques et identifiables mais qui coloreront les parties instrumentales différemment à chaque itération. A la suite de cette expérience, je n'ai plus jamais eu de scrupules à diffuser de manière très visible des extraits d'autres musiques au sein de mes propres projets¹¹.

La place des disques vinyles dans la culture et les « rituels urbains » qui y sont liés sont devenus une métaphore du processus créatif de ce projet. J'ai commencé à y réutiliser différents matériaux pré-compositionnels qui avaient été générés plusieurs années auparavant et que je n'avais pas entièrement exploités à l'époque. Il s'agissait finalement d'une forme de *crate digging* et *sampling* (échantillonnage) au sein de mon propre univers sonore. Pour reprendre l'idée de *mapping conceptuel* énoncée plus tôt, il s'agit de l'utilisation d'une méthodologie issue du Hip-Hop dans une application de musique contemporaine. Cette démarche constitue en réalité les prémisses de l'utilisation du copié/collé et du recyclage que l'on observe dans des projets ultérieurs. Désormais

¹¹ Voir chapitre 5.2

j'associe également ces stratégies aux pratiques issues des arts-plastiques et particulièrement du *street art* (collage/lacération, détournements).

2.3.2. Réalisation

En ce qui concerne l'écriture instrumentale, la musique rend hommage au principe même de la table tournante. Les différents tempi sont des multiples des trois principales vitesses de lecture de disques vinyles ayant été employées dans l'histoire leur fabrication: 33 1/3, 45 et 78 tours par minute. C'est selon ces différents rapports de vitesse que la structure de la pièce s'est articulée. La première section est ainsi à 135 bpm (45 X 3); la section centrale commence à 66.6 (33 1/3 X 2), accélère à 99.9 (33 1/3 X 3) puis à 133.3 (33 1/3 X 4); la section finale est à 156 (78 X 2).

Dans la première section, qui est en réalité une forme d'introduction, une boucle de trois accords (ou notes) est réduite d'une double croche par répétition. La boucle de départ se situe dans un espace de 60 doubles croches (trois mesures de 5/4) et celle d'arrivée en fait 45. Cela évoque l'idée que les sillons à l'extérieur du disque sont plus grands que ceux qui se trouvent vers le centre.

The image shows a musical score for six percussion parts, labeled Perc.1 through Perc.6. The score is written in 5/4 time and begins with a tempo marking of $\text{♩} = 135$. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The first measure also includes an 'env. 10'' marking. The score consists of six staves, each with a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Perc.1 staff has a double bar line at the end of the first measure, while the other staves continue through the first measure.

Figure 9. – Début de l'Introduction avec la première présentation de chaque boucle

Les six parties de percussion vont rentrer successivement et ces entrées sont déployées de manière symétrique dans la mesure. Cependant, dans un esprit de désobéissance et d'auto-sabotage, on brouille l'écoute de ce processus relativement rigoureux en y empilant la lecture de deux disques simultanés.

La section centrale commence par des textures circulaires qui accompagnent une longue phrase décomposée de cloches tubulaires. Ce passage aux nuances plutôt douces sera interrompu plusieurs fois (et sans scrupules) par une phrase violente, forte et circulaire, qui va progressivement contaminer tous les instruments. Cette phrase est issue de matériel développé plusieurs années auparavant dans le logiciel d'assistance à la composition *Open Music* mais qui n'avait pas été utilisée à l'époque. Elle finira par saturer toute la section, et sera seulement entrecoupée de réservoirs de boucles aléatoires (similaires à ceux mentionnés dans l'introduction) qui sont inspirés du concept de lecture à vitesse variable de plusieurs disques en même temps. Dans cette section je me suis permis, dans un esprit de *worst practices* et inspiré par les compositeurs saturationnistes, d'employer certains instruments de manière volontairement peu recommandable. L'exemple suivant est certainement le plus parlant dans ce sens (petite précision toute cette phrase, qui est encore bien plus longue que dans l'image, se joue *forte*) :



Figure 10. – Solo de crotales

Voici donc un élément qui serait tout à fait proscrit dans un cours d'orchestration mais qui produit une sorte de saturation acoustique et qui est une référence aux imperfections sonores qui peuvent se produire lorsque l'on utilise les tourne-disques (surtout quand l'aiguille est sale). On peut également noter l'indication humoristique mais tout de même utile à l'intention de l'interprète, qui avait ainsi prévu des protections auditives dès la première répétition.

La section finale, qui fait office de coda, est hystérique. Tous les claviers sont employés dans une chute d'accords répétés et arpégés, aux sonorités légèrement *kitch*, qui disparaît soudainement. La vitesse de lecture des tables tournantes est élevée à 45 tours (ce qui est trop rapide pour des disques 33 tours) et le tout s'arrête brutalement. Il s'agit en fait d'une forme de parodie de musique minimaliste (dont la nature répétitive pourrait évoquer le mouvement d'une table tournante) mais n'ayant pas le temps de se déployer. Dans l'exemple suivant on peut observer les quatre premières mesures de ce passage:

The image shows a musical score for six percussion parts, labeled Perc.1 through Perc.6, spanning measures 160 to 163. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of $\text{♩} = 156$. The title 'On y va!' is written above the first staff. Perc.1 and Perc.2 are marked with a forte dynamic (*f*). Perc.3 and Perc.4 feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Perc.5 has a melodic line with slurs and triplets. Perc.6 plays a steady eighth-note pattern. The score concludes with a final chord in measure 163.

Figure 11. – Début de la coda

2.3.3. Comparaison et Conclusion

Une fois encore dans cette phase préliminaire du projet de recherche, la réalisation d'une composition a été la manifestation pratique d'un questionnement sur ce qu'est la musique mixte. Toutes les sons et éléments musicaux diffusés au cours de ce projet proviennent de disques

commercialisés et, s'il n'y a eu aucun traitement audionumérique du son instrumental, c'est le fonctionnement du disque vinyle lui-même et son dispositif de diffusion, qui ont transformés l'écriture instrumentale. Cette tendance au détournement du sens de l'appellation 'musique mixte' s'est affirmée encore dans ce projet et on peut ainsi procéder à la comparaison suivante :

- **Ce que j'aurais dû faire :** Réaliser une partie audionumérique à partir de la sonorité des instruments de percussions ; produire un matériau pré-compositionnel unique à ce projet ; ajuster les dynamiques selon la nature des instruments
- **Ce que j'ai fait :** Maltraiter et superposer de la musique commercialisée à une performance instrumentale ; réutiliser du matériel pré-compositionnel issu de projets passés ; exagérer les dynamiques et saturer le son acoustique

C'est à ce stade de la recherche, en observant ces trois premiers projets, que la notion de *worst practices* s'est réellement consolidée. Dès lors chaque projet que j'allais entreprendre serait influencé par ce cadre conceptuel même si ce n'était pas forcément l'objet central de sa construction.

3. Analyse : Émergence dans des projets annexes

Dans cette seconde partie des analyses il s'agira d'observer comment, dans une série de projets réalisés entre 2018 et 2021, le concept de *Worst Practices*, modifia progressivement ma démarche artistique et permit l'émergence de nouvelles idées et techniques dans mon langage de composition.

3.1. Intermission in D (2018)

Durée : 6 minutes

Effectif : Grand orchestre

Worst practices utilisées : Opportunité accidentelle - Composéditer - Copié/collé - Mauvaise documentation du processus

3.1.1. Contexte

Ce projet a été réalisé au cours de l'été 2018, dans le cadre du concours de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM). Certaines contraintes importantes furent imposées d'emblée, ce qui est relativement typique lorsqu'on doit travailler pour un groupe de musiciens aussi conséquent. Les demandes étaient les suivantes :

- Durée maximale de sept minutes
- Délai de composition très court
- Thématique « jubilatoire » car la pièce serait créée lors de l'ouverture d'une saison anniversaire célébrant les vingt-cinq ans de l'orchestre

Il était possible d'inclure des éléments électroniques mais afin d'éviter trop de complications et face au temps très limité alloué pour un projet aussi considérable la décision fut prise de se restreindre à une écriture instrumentale.

La thématique « jubilatoire », ainsi que la contrainte temporelle, eurent un impact considérable sur la direction que prendrait cette composition. J'espérais initialement faire aboutir mon projet de recherche dans une pièce d'orchestre, ou de grand ensemble, conséquente et sérieuse mais dans ces conditions il semblait qu'il s'agirait finalement d'un projet de transition plutôt ludique. Cette pièce

d'orchestre deviendrait une forme de musique légère, un interlude facile entre des projets de musique de chambre bien plus sérieux¹². Il y avait dans cette démarche à la fois un jeu d'humour conceptuel¹³, et aussi une forme de discours plus engagé de détournement qui conteste la relation qu'entretiennent les orchestres à la création contemporaine.

3.1.2. Réalisation

D'un point de vue pratique, la stratégie de composition employée se développa d'elle-même face au temps limité à disposition. Aucun croquis ou matériel préparatoire ne fut développé et les premiers fragments furent directement réalisés dans un logiciel d'édition musicale. Il s'agissait finalement d'un réservoir d'improvisations de différentes textures orchestrales qui seraient ensuite réagencés dans une forme de mosaïque. Chaque fragment a un élément caractéristique précis, tel qu'un mouvement descendant, un groupe instrumental particulier ou encore un geste de style impressionniste un peu kitsch, qui le rend facilement identifiable. En voici quelques exemples :

The image shows a musical score for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into three measures with time signatures 3/4, 5/8, and 4/4. The Piccolo part starts with a *fp* dynamic and a *sf* dynamic. The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with dynamics ranging from *f* to *p*. The Oboe and Clarinet parts include markings for "(large vib.)". The Bassoon part has dynamics of *f* and *mp*. The score is marked with a "2" at the beginning and a "9" above the first measure.

Figure 12. – Fragment 1

¹² À la suite d'un malentendu plusieurs années auparavant, j'ai cru comprendre que le *Kammerkonzert* pour 13 instruments de Gyorgy Ligeti était une version légère de son second quatuor à cordes. C'était évidemment l'inverse qu'il aurait fallu comprendre mais j'ai été amusé par cette idée pendant de nombreuses années avec l'intention de m'en inspirer un jour.

¹³ Auquel je suis possiblement le seul à être sensible

The image displays a musical score for a ten-staff ensemble, likely a string quartet or similar chamber group. The score is written in 4/4 time, as indicated by the large '4' over the bottom staff. The key signature is one sharp (F#), and the piece begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Dynamics are marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) throughout the piece. The score is organized into four measures, with each staff containing its respective part. The overall texture is dense and rhythmic, with many notes beamed together.

Figure 13. – Fragment 2

The image displays a musical score for an orchestral fragment. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Hn. (Horns):** Two staves, both starting with a dynamic marking of *p* (piano).
- B. Tbn. (Bass Trombone):** One staff, starting with a dynamic marking of *p*.
- Perc.1 (Percussion 1):** One staff, starting with a dynamic marking of *<mf* and including instructions: "arco Crotales To Glock.", "Glockenspiel", and "To Crot.". A dynamic marking of *f* (forte) is also present.
- Hp. (Harp):** Two staves, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a crescendo leading to *f*.
- Vln. I (Violin I):** One staff, starting with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and including the instruction "arco".
- Vln. II (Violin II):** One staff, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Vla. (Viola):** Two staves, both starting with a dynamic marking of *p*.
- Vc. (Violoncello):** Two staves, both starting with a dynamic marking of *p*.
- Cb. (Contrabass):** One staff, starting with a dynamic marking of *<mf* and including the instruction "arco".

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A 4/4 time signature is visible at the beginning of the Violin I part.

Figure 14. – Fragment 3

Je développais alors une pratique compositionnelle faisant usage assumé de l’action informatique idiomatique par excellence: le copié/collé. Chaque élément copié sera ensuite varié sur le plan orchestral et/ou développé sur le plan thématique, dans sa nouvelle itération. Il s’agissait en somme d’une sorte de *copié/collé-varié*. On peut donc observer la variation de ces fragments dans les exemples suivants :

8

46 $\text{♩} = 90$

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Clarinet in B \flat

Bsn.

Figure 15. – Fragment 1 varié

2

58

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Figure 16. – Fragment 2 varié

Figure 17. – Fragment 3 varié

Sur le plan formel, les différents fragments de départ sont juxtaposés les uns aux autres dans une première grande section A entre les mesures 1 et 45. La section A débutera par une alternance entre une pédale de ré et plusieurs répétitions d'un accord de quarts superposées sur une fondamentale de do#. Cette attraction pour un pôle matérialisé par le ré incarne la tension dynamique qui anime cette composition et constitue un hommage, quelque peu décadent, au principe fonctionnel de la musique tonale. Les développements et variations des fragments qui constituent une seconde grande section A' se trouvent entre les mesures 46 et la fin à la mesure 120. Au niveau macrostructurel on pourrait donc qualifier *Intermission in D* de 'thème et sa variation'. Par jeu d'inversion, le titre fait référence aux *Intermezzos* pour piano de Johannes Brahms qui, par leur

profond lyrisme semblent être bien plus que de simples interludes, alors que ce projet-ci malgré son effectif considérable, n'a pas vocation à une telle profondeur.

3.1.3. Comparaison et conclusion

La présence centrale de l'édition sur ordinateur dans le processus créatif de cette pièce fait que je la considère comme une forme de musique mixte malgré le fait qu'il s'agisse d'une composition instrumentale. Dans sa thèse, Ana Dall'Ara Majek notera que « [...] l'interaction dans la pensée mixte réside dans les correspondances (*mapping*) possibles entre différents supports d'écriture, ou plus généralement, entre différents langages. » (Dall'Ara Majek, 2016). Enfin il y a aussi une forme d'hommage sarcastique à la musique de Franz Schubert avec laquelle j'entretiens une relation compliquée¹⁴ en raison de l'usage important de la répétition et/ou recopie qui parcourt son œuvre. Ainsi si j'analyse ma méthode et la compare avec une démarche d'apparence plus noble on peut faire la distinction suivante :

- **Ce que j'aurais dû faire :** réaliser un manuscrit préalable à l'édition; développer élégamment un ensemble de thèmes dans une structure formelle sophistiquée
- **Ce que j'ai fait :** *composéditer*; recoller et varier mon matériau d'origine dans une forme très simple

Bien que les mauvaises pratiques ne soient pas réellement l'objet principal de ce travail, les conditions de réalisation ont suscité une certaine décomplexion dans la méthode de réalisation notamment par l'insertion de copié-collé dans la facture même de la pièce, ce qui prendra de l'ampleur dans des compositions ultérieures.

¹⁴ Au cours de ma formation, la musique de Schubert fut invoquée en exemple de nombreuses fois (notamment dans l'apprentissage de l'harmonie), cependant j'ai toujours été frappé par les nombreuses reprises et répétitions non-variées ou simplement transposées (contrairement à ce que l'on observerait chez Bach ou Haydn par exemple) qui parcourent son œuvre et qui me semblait nuire à « l'ergonomie » de sa musique. C'est ainsi devenu une sorte de contre-exemple personnel.

3.2. Cage Effect (2019)

Durée : 5 minutes

Effectif : Clavecin et électronique

Worst practices utilisées : Opportunité accidentelle - Détournement

3.2.1. Contexte

Composée pour un concert dans le cadre des Journées de l'Informatique Musicale (JIM), dont l'édition de 2019 se tenait à Bayonne en France, l'objectif était d'associer des compositeurs participants à l'évènement aux professeurs du conservatoire de Bayonne afin de réaliser des créations mixtes pour un ou deux instruments et électronique. Parmi les instruments proposés figurait le clavecin et, malgré un délai de réalisation très court une fois encore, j'étais enthousiasmé par la possibilité d'écrire pour cet instrument dont la sonorité m'évoque quelque chose de quasiment électronique.

Une source d'inspiration importante de ce projet est le principe du modulo auquel j'avais déjà fait appel dans un projet de ciné-concert en 2012. Il y a une sorte de poésie ludique dans une application artistique de cette opération¹⁵ qui m'évoque une sorte de cage infinie. Dans mon imaginaire musical tous les différents claviers musicaux sont des circuits fermés de ce type et lorsqu'une phrase ou un geste musical dépasserait la limite supérieure ou inférieure de l'instrument, elle peut se poursuivre en réintroduisant les notes manquantes de l'autre côté du clavier. Ce principe s'apparente également au phénomène de repliement de spectre. La présence de deux claviers sur le clavecin rendait cette idée encore plus intéressante à exploiter car ce qui dépassait un clavier pouvait se poursuivre dans l'autre. Par association de mot l'idée de cage m'évoqua également le compositeur John Cage et son emblématique pièce mixte pour 7 clavecins, *HPSCHD* qui fut créée en 1969 et combina la musique algorithmique avec la performance instrumentale intégrant des éléments de hasard (Husarik, 1983). Enfin il existe aussi en chimie un phénomène intitulé *effet de cage* qui décrit le comportement de radicaux libres dans un solvant comme des sortes « d'entités

¹⁵ Que j'utilise en réalité comme un hommage aux jeux de *battle*, cachés dans le jeu vidéo Super Mario 3, dans lesquels les personnages sortants de l'écran par le côté gauche y re-entraient par le côté droit, ou inversement

encapsulées »¹⁶ pour reprendre la formulation de Wikipédia. C'est donc cet ensemble d'idées qui furent associés un peu intuitivement pour concevoir cette pièce.

3.2.2. Réalisation

Après consultation auprès de la claveciniste Darja Zemele, une piste intéressante, dans l'esprit d'une mauvaise pratique et qui fut rapidement retenue, était l'utilisation de différents types de tempéraments simultanément. Étonnamment, lorsque John Cage composa *HPSCHD*, il souhaitait pouvoir intégrer de la microtonalité par le biais de l'informatique musicale car il considérait que cela n'était pas une possibilité instrumentale : « *The harpsichord work called for a program of microtonal sounds in which many divisions of the octave would be superimposed, "because that is something possible with the computer, but quite impossible otherwise"* » (Husarik, 1983).

Le clavecin modèle Blanchet de 1730, utilisé pour la création, comporte deux claviers et trois rangs de cordes (2 X 8' et 1 X 4'). Le clavier inférieur (grand clavier) actionne le jeu de cordes principal de 8' et l'octave de 4', séparément ou simultanément. Le clavier supérieur (petit clavier) permet de contrôler le deuxième jeu de cordes de 8' (appelé l'unisson). On peut ainsi obtenir les combinaisons suivantes :

- Jeu principal 8' au grand clavier / unisson 8' au petit clavier
- Jeu principal 8' et octave 4' au grand clavier / unisson 8' au petit clavier
- Jeu d'octave 4' au grand Clavier/ unisson 8' au petit clavier (combinaison très rare voire inexistante en musique baroque cependant très intéressante pour la musique contemporaine)
- *Plein-jeu* : tous les jeux sont actionnés et sont contrôlés par le grand clavier, le petit clavier devient esclave

Il est ainsi possible de superposer deux types d'accordages entre le grand clavier et le petit (il faut préciser que les clavecinistes accordent leur instrument eux-mêmes avant chaque utilisation). Nous avons choisi le tempérament Pythagoricien pour le grand clavier et mésotonique pour le petit ce

¹⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_de_cage, consulté le 24 juillet 2022

qui produisait un ensemble de micro-intervalles très colorés. La première section de la pièce développe cet élément dans un système d'attaque/résonance partagé entre les deux claviers qui met en avant cet effet.

Figure 18. – Section A page 1

Dans une autre section, une chute d'intervalles parallèles de l'aigu au grave d'un des claviers, sortira de celui-ci et réapparaîtra dans l'aigu de l'autre pour recommencer sa chute (un peu comme une gamme de Shepard descendante). Ce geste est coloré à la fois par la différence de timbre entre les deux claviers mais aussi, et surtout, par la différence de tempérament entre les deux claviers.

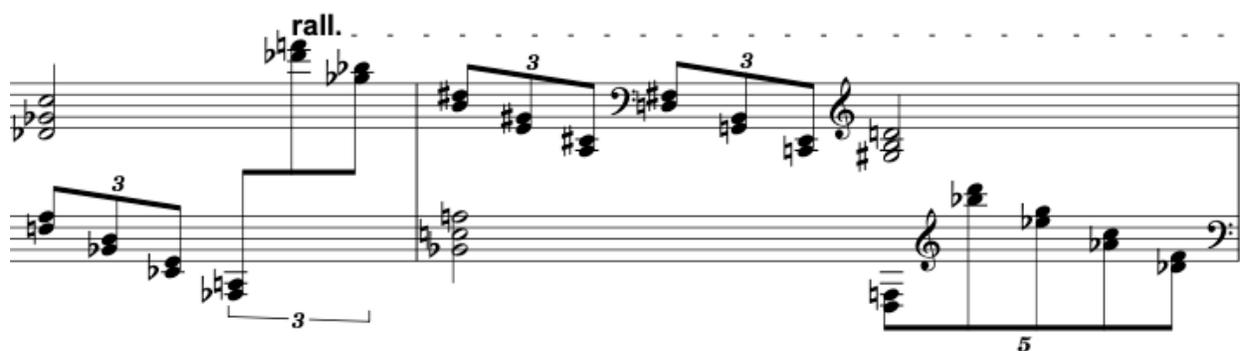


Figure 19. – Section C mes. 61-62

En ce qui concerne la réalisation électronique, elle consiste uniquement d’analyse et de transformation en temps réel, inspirée par la démarche de Vincent Verfaille de traitements audionumériques adaptatifs :

Nous définissons un effet adaptatif comme étant un effet dont le contrôle est automatisé par des descripteurs sonores [...]. Ces descripteurs sonores sont des paramètres qui décrivent diverses propriétés à court, moyen et long- terme, et explicitent la perception que l’on a du son, dans le temps (Verfaille, 2006).

L’intention était de produire un sentiment d’élargissement des possibilités du clavecin en liant chaque modification sonore au jeu de l’instrumentiste lui-même et non pas à une série de paramètres prédéterminés programmés par le compositeur. Il est entendu que les différents types de transformations furent d’abord choisis et implémentés par moi, cependant au moment de la performance c’est uniquement le jeu instrumental qui sera déterminant. S’il ne s’agit pas à proprement parler d’une mauvaise pratique dans ce cas, cela illustre une forme d’abandon, de perte de contrôle volontaire par rapport à la méthode très ‘Ircamienne’¹⁷ d’écriture des transformations dans des séries d’évènements préprogrammés et précisément localisé dans laquelle j’avais été formé. La première étape de tout le volet audionumérique consiste donc à analyser le timbre de l’instrument en temps réel, via des descripteurs audios, afin de moduler les paramètres des effets qui seront appliqués au son.

¹⁷ Je fais ici référence à l’Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM)

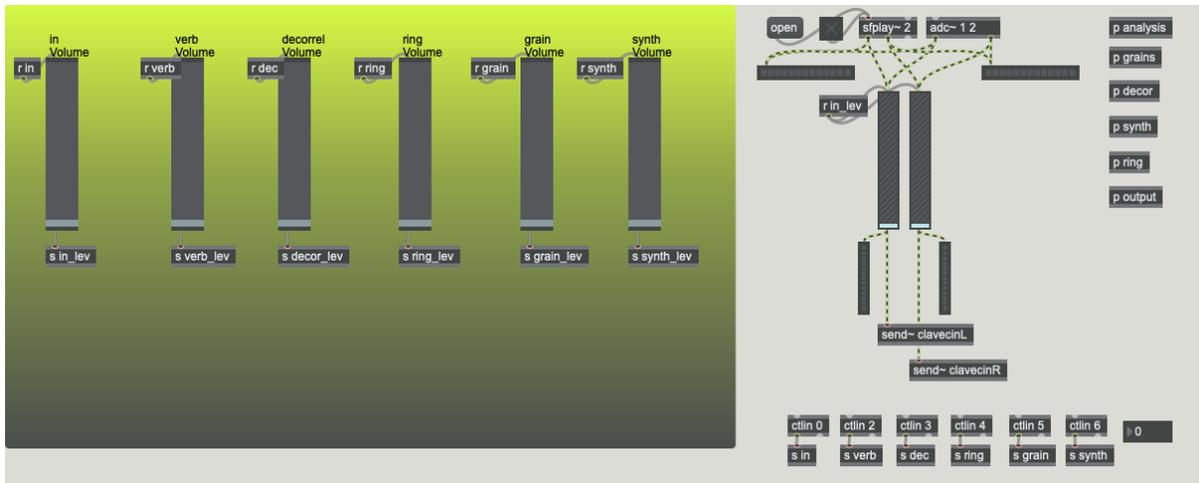


Figure 20. – Patch Principal

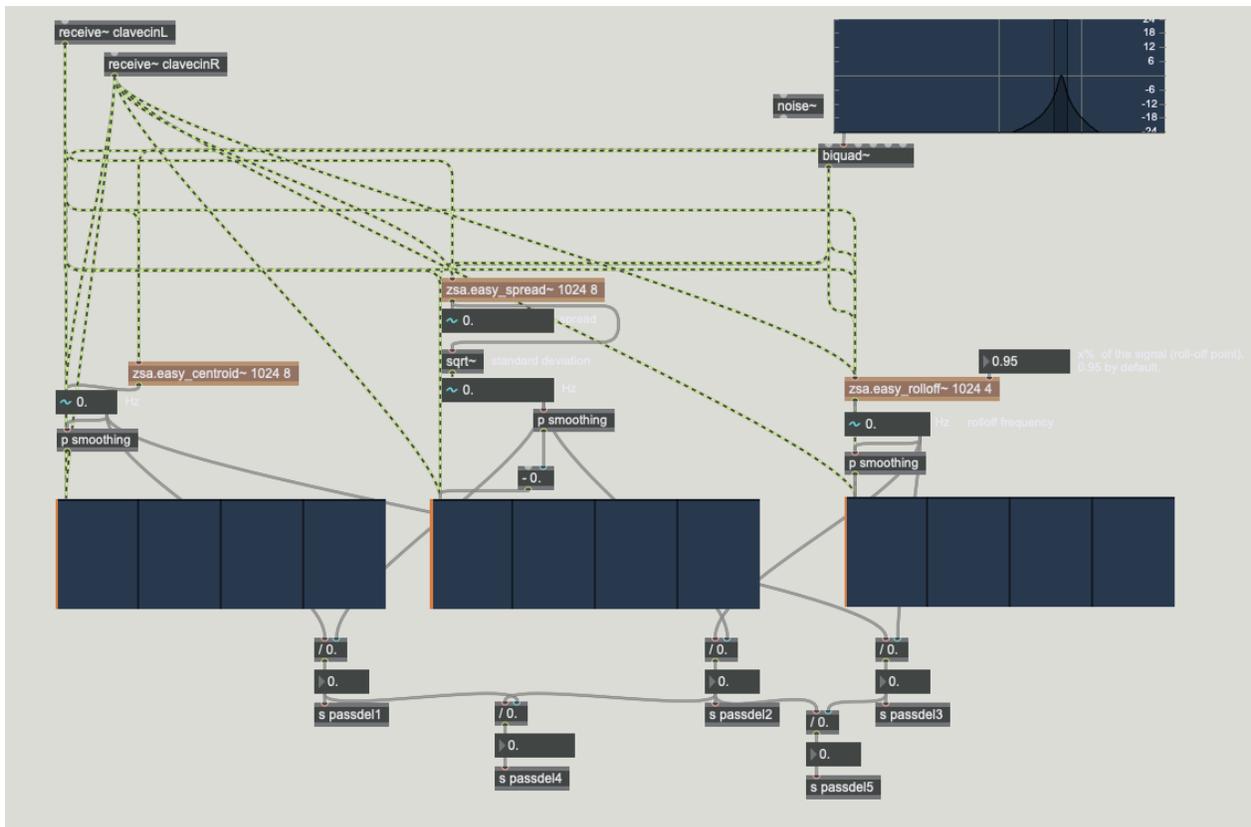


Figure 21. – Patch analyse

De plus l'implémentation d'effets tels que la décorrélation microtemporelle illustre une volonté de venir perturber la perception spatiale.

La décorrélation implique un travail sur des rapports de phase. Mais il faut dire néanmoins que la décorrélation entre diverses pistes contenant le même son ne va pas nécessairement causer de phénomènes de distorsion globale de phase (perte d'amplitude par exemple). Elle va plutôt engendrer une grande quantité de différences locales de phase, négatives et positives, qui se succèdent rapidement. C'est cette relation kaléidoscopique («multi-locale») qui contribue à instaurer une dynamique spatiale (Vaggione, 2003).

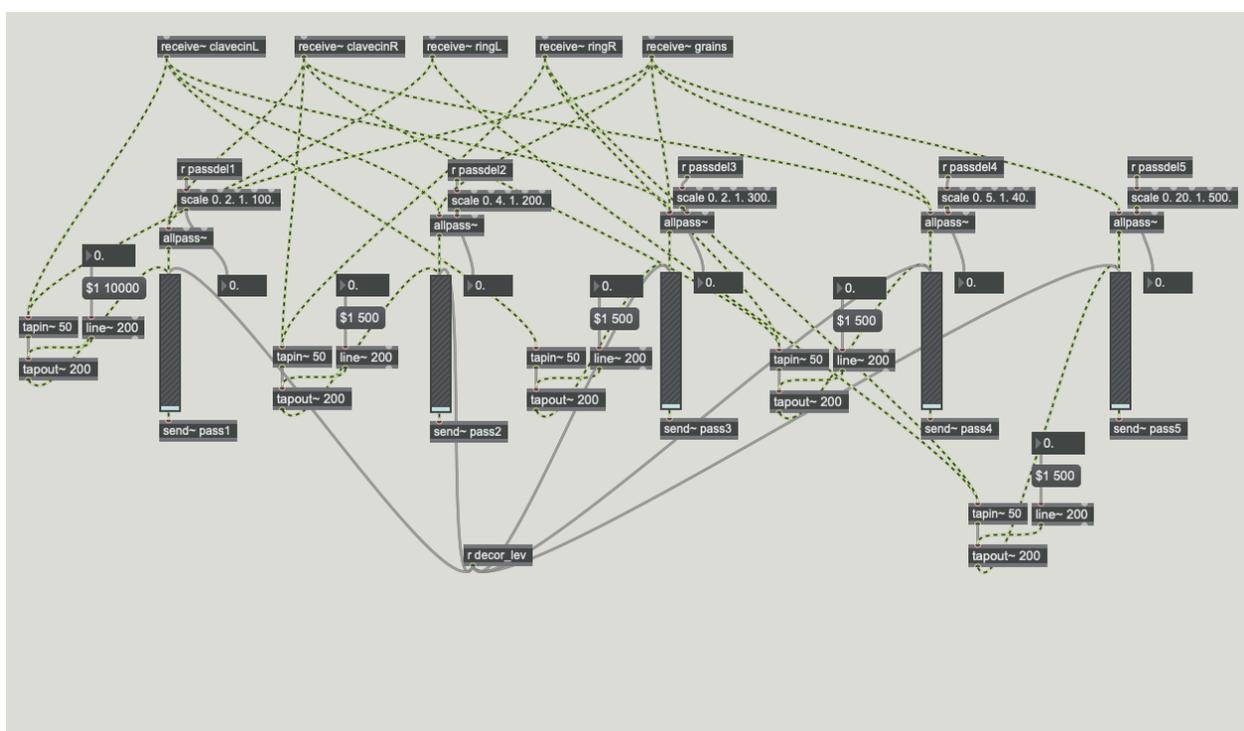


Figure 22. – Patch décorélation

Cette stratégie, augmenté par d'autres techniques telles que la granulation ou la modulation en anneau, participent à la même démarche que celle qui inspira le cumul de tempéraments : perturber délicatement de l'intérieur la perception du son du clavecín.

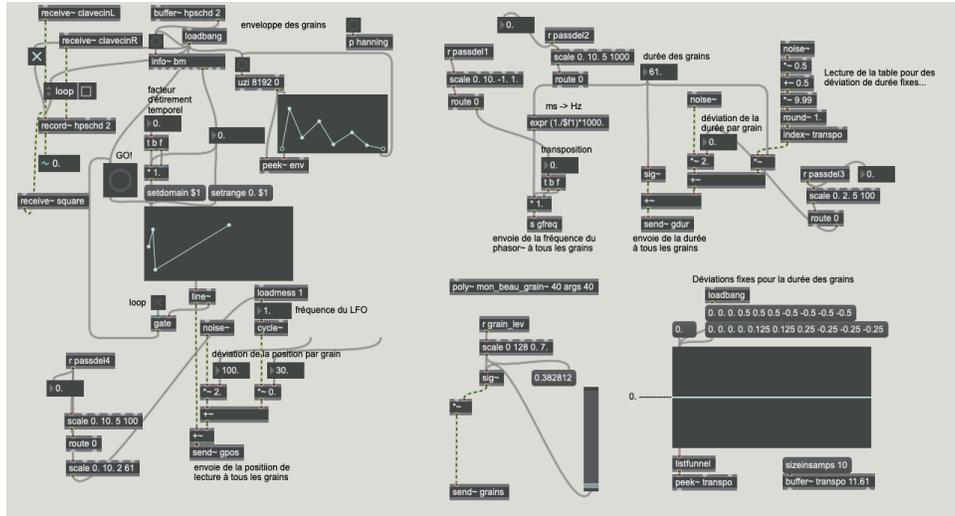


Figure 23. – Patch granulation

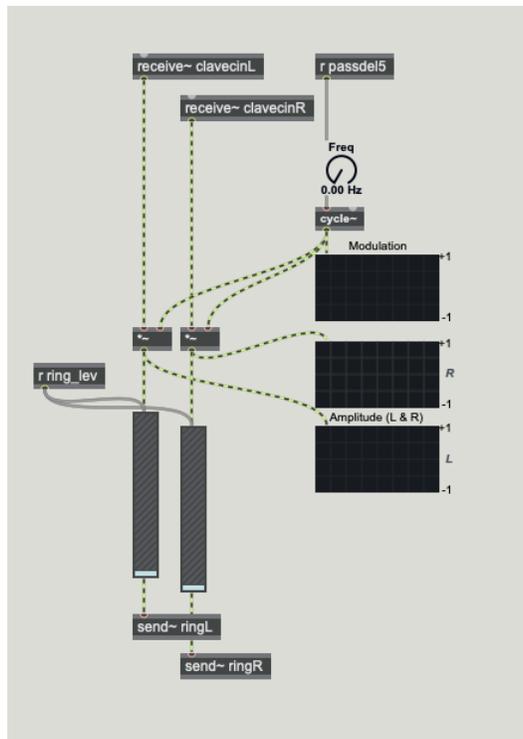


Figure 24. – Patch Modulation (Ring)

Il s’agit en somme d’une stratégie de détournement qui s’appuie sur le fait de garder un référent sonore lisible et identifiable dans lequel l’auditeur est immergé et qui viendra se dénaturer lui-même.

3.2.3. Comparaison et Conclusion

Ce projet marque ainsi un tournant dans mon approche du traitement du son en temps réel, comme une manière de s'affranchir d'un paradigme compositionnel insatisfaisant auquel je n'avais jusqu'ici pas perçu d'alternative. Il s'agit en réalité de la première pièce mixte de ce projet de recherche ou je m'autorisais à nouveau ce travail de transformation du son instrumental en direct. L'opportunité de travailler à nouveau avec le clavecin¹⁸ permet également d'expérimenter avec la lutherie elle-même comme élément de détournement.

- **Ce que j'aurais dû faire :** choisir un tempérament homogène; composer programmer une série des traitements audionumériques aux paramètres précis et prédéterminés
- **Ce que j'ai fait :** empiler différents tempéraments; implémenter des effets audionumériques dont les paramètres sont variés par l'analyse du timbre de la performance instrumentale

Cage effect constitua ainsi un retour à un type de musique que je considérais en réalité comme ma pratique principale en composition, mais à la suite de ce projet un autre aspect important de celle-ci, la musique à l'image et plus précisément le *ciné-concert*, allait faire son retour.

3.3. The Bank (2020)

Durée : 14 minutes

Effectif : Ciné-concert pour quatuor de percussions

Worst practices utilisées : *Composéditer* - Détournement – Copié/collé – Lacération – Mauvaise documentation du processus

3.3.1. Contexte

Créée à l'Espace La Risée en février 2020, juste avant toutes les fermetures de salles dues à la pandémie de COVID19, cette pièce fut composée en accompagnement au film *The Bank* pour l'Ensemble Muet, un quatuor de percussions qui a développé un concept de spectacles en format Ciné-concert autour des court-métrages de Charlie Chaplin. Il s'agit de la suite d'une collaboration

¹⁸ Je l'avais employé dans une composition pour ensemble une dizaine d'années auparavant

avec la percussionniste Anne Chabot¹⁹ qui a débuté en Suisse en 2012 avec la production de musique d'accompagnement pour un premier court-métrage. Ce projet s'est poursuivi à Montréal avec la commande faite à plusieurs compositeurs d'écrire pour encore d'autres de ces court-métrages. Pour ma part j'exprimais le souhait de travailler sur un second film et mon choix se porta sur *The Bank* dont la trame narrative me semblait propice à créer une partition intéressante.

L'instrumentarium était déjà déterminé, en effet un des objectifs importants de ce projet est de le rendre accessible à un public non-initié à la musique contemporaine, et particulièrement aux enfants, l'ergonomie et la fluidité du spectacle sont donc d'une importance primordiale et il est exclu de devoir entreprendre des longs changements de plateau et d'instruments pendant la performance. Chaque pièce conserverait donc l'installation de multi-percussions issue du premier film pour lequel j'avais composé : *ONE AM*. Chaque installation comportait un clavier de percussion différent des autres installations, un instrument à peau différent des autres, des cymbales différenciées également, des accessoires variés (*flexatone*, coussins péteurs, pièces de métal, bouteilles, pierres), quatre pseudo-woodblocks (*fakeblocks*) avec des hauteurs différentes fabriqués pour ce projet, et enfin chaque installation avait un *microxyl* (instruments inventés par le compositeur James Wood pour sa pièce *Village burial with fire*, qui consistent en un clavier microtonal divisant un ton en 36 lames de bois).

Si la musique pour ce film est uniquement instrumentale, la composition s'est faite exclusivement dans le logiciel d'édition Sibelius afin de pouvoir synchroniser facilement la musique et l'image. La réutilisation de matériaux pré-compositionnels générés pour des projets antérieurs fut réemployée et le travail du sarcasme, de la citation et de l'humour musical furent aussi des outils importants dans la réalisation de ce projet. J'ai ainsi noté que certains réflexes compositionnels de travail avec le film, développés lors de la composition de *ONE AM*, sont réapparus pour ce projet.

3.3.2. Réalisation

Deux stratégies notables en lien avec les mauvaises pratiques sont à mentionner dans le cadre de cette analyse. La première exploite la notion de musique *in*.

Au sens strict, le son hors-champ au cinéma est le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou

¹⁹ Anne Chabot est mon épouse et nous avons collaboré à de nombreuses reprises. Je suis ainsi devenu plutôt familier de l'écriture pour percussions.

définitivement. On appelle en revanche son *in* celui dont la source apparaît dans l'image, et appartient à la réalité que celle-ci évoque (Chion, 2021).

Il s'agit d'une technique qui combine le *Mickey Mousing*, qui consiste à réaliser une sorte de figuralisme musical synchronisé à l'image, avec la notion de son intradiégétique. Cette stratégie est inspirée d'un effet observé dans vidéos parodiques apparues en ligne intitulée *Shreds*²⁰, qui consiste à remplacer le son d'une performance musicale filmée par une nouvelle musique volontairement très mal écrite, et mal jouée, mais parfaitement synchronisée à l'image. Dans certaines de ces vidéos l'effet comique est exagéré en rendant audible uniquement les instruments que l'on voit dans l'image, comme si certains musiciens disparaissaient et réapparaissaient littéralement. Cet effet peut alors être utilisé en conjonction avec des techniques telles que le *leitmotiv*, le figuralisme ou la fameuse *synchrèse*.

La synchrèse (mot que nous avons forgé en 1990 en combinant « synchronisme » et « synthèse ») est la soudure perceptive irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle (Chion, 2021).

Ainsi dans *The Bank* chaque action ou objet important est accompagnée d'un élément musical qui l'illustre mais s'il sort de l'écran, la musique qui le représentait disparaît, et ce même si le geste musical ne semblait pas arriver à un point de conclusion. Il faut mentionner que ceci est cumulé au fait que, dans une performance de type *ciné-concert*, les musiciens sont présents sur scène à côté de l'écran et leurs gestes font donc partie des mouvements perçus par le public. Les ruptures d'énergies provoquées par ce procédé, de surcroît dans un cadre de cinéma *slapstick* où tous les mouvements sont exagérés, produisent selon moi un caractère comique de l'écriture musicale elle-même.

Un second exemple de stratégie déviante apparaît dans les notes finales de la composition. La copie du film dont je disposais terminait par une image fixe du logo des studios *Essanay* qui présentait un buste de profil d'autochtone d'Amérique du Nord arborant une coiffe de plumes. Conscient de l'aspect anachronique et inapproprié de ce type de représentations, la décision fut prise de me dissocier de cette représentation par l'empilement de caricatures. Lorsque cette image apparaît le

²⁰ <https://www.bbc.co.uk/music/articles/424ac51a-b3cb-4b01-853a-91c74da3d0a4>, consulté le 15 août 2022

xylophone jouera ainsi une phrase caricaturant les stéréotypes ‘exotisants’ de la musique chinoise, interrompue par une sorte de *jingle* humoristique conclusif.

The image displays a musical score for xylophone, consisting of three staves. The top staff features a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, which increases to forte (*f*) as it progresses through a series of notes. The line concludes with an ascending gong note, labeled 'Asc. Gong'. The middle staff shows a rest followed by a forte (*f*) note. The bottom staff shows a 'Tam-tam' instrument with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a long note.

Figure 25. – Mesures finales Xylophone

Par cette accumulation de clichés, l’objectif est de produire un effet de déplacement par rapport aux codes de la caricature initiale. Comme si c’était la musique elle-même qui exprimait son désaccord avec l’image par l’ironie absurde. Enfin il s’agit également d’un hommage Martin Matalon dont la composition *Le Scorpion*, qui accompagne le célèbre film surréaliste *L’âge d’or* de Luis Buñuel, termine par une section tonale aux accents comique.

3.3.3. Comparaisons et conclusion

Si, jusqu’ici, mes stratégies compositionnelles en lien avec l’image n’avait pas réellement fait partie de ce projet de recherche, avec le travail sur *The Bank* j’ai pu observer un lien avec le concept de *worst practices* par le biais de l’humour, dont la place dans la musique contemporaine a parfois été l’objet de vives critiques de certains penseurs importants de la musique moderne.

« Dans la lignée d'une école de Vienne érigeant la cohérence en vertu supérieure, Adorno théorise avec autorité le bannissement de toute légèreté de ton au sein de la musique contemporaine [...] » (Kippelen et al., 2021). Ainsi si je compare quelles auraient été les attentes de Théodor Adorno avec ce que j'ai fait on notera les différences suivantes :

- **Ce que j'aurais dû faire** : développer un équilibre entre les éléments intra et extra diégétiques ; conserver une unité de langage sans faire appel à des références externes
- **Ce que j'ai fait** : privilégier un rapport littéral dans la musicalisation des images, jusqu'à l'excès ; faire usage d'emprunts et d'allusions à des codes externes à la musique sur un ton satirique

Ce travail se révéla très instructif sur certains aspects constitutifs de ma personnalité musicale, et par la suite dans un contexte de musique de recherche plus 'pur' et abstrait, je notais l'apparition d'éléments humoristiques comme des outils importants dans mon processus créatif.

3.4. The Line (2020)

Durée : 7 minutes

Effectif : Clarinette basse, Trombone, Vibraphone et Violon

Worst practices utilisées : Détournement – Déconstruction – Malaise dans le travail collaboratif
- Mauvaise documentation du processus

3.4.1. Contexte

Cette composition, un peu en marge des autres pièces réalisées au cours de ce doctorat, s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche interdisciplinaire interuniversitaire sur l'orchestration intitulé ACTOR²¹. Un des axes de recherche du projet est l'ensemble CORE/EROCC²², un type d'ensemble de musique de chambre prédéterminé et volontairement hétérogène sur le plan du timbre, composé d'un violon, un trombone, une clarinette basse et un vibraphone, décliné avec des étudiants des filières instrumentales de chacune des universités participantes au projet et pour

²¹ Analysis, Creation and Teaching of Orchestration

²² Contemporary orchestration research ensemble / Ensemble de recherche en orchestration contemporaine

lequel différentes œuvres sont produites par des étudiants en composition des mêmes universités. Le processus créatif est de nature collaborative, il sera documenté puis analysé par les chercheurs théoriciens. À l'issue du processus une performance avec plusieurs des différentes pièces composées dans ce cadre aura lieu. La formule se déroulera sur une période de deux semestres (automne et hiver) avec la performance au début du printemps. Malheureusement la première itération de ce projet, dont je faisais partie, eu lieu en 2019/2020 et les fermetures et confinements en lien avec la pandémie de COVID19 eurent lieu quelques semaines avant le concert. La pièce fut mise en attente pendant près d'un an et demi. Finalement une captation vidéo eut lieu en octobre 2021 à la faculté de musique de l'Université de Montréal dans le cadre d'un séminaire sur la production audiovisuelle.

Le début du processus consista à participer à un séminaire en lien avec ce projet à l'université McGill comprenant des séances de recherches avec les musiciens ainsi que des présentations de chercheurs associés, sur la perception du timbre ou encore la sonologie auditive. C'est dans ce contexte que sera développée la structure formelle de la pièce et qu'émergeront les premières esquisses. Malgré le dispositif imposé, et le cadre de recherche dans lequel s'inscrivait cette réalisation qui n'était pas forcément très proche de mes préoccupations sur les pratiques compositionnelles déviantes, il me semblait judicieux d'essayer d'observer en quoi certaines de ces pratiques pourraient permettre l'émergence de timbres surprenants. Certains éléments d'indiscipline, d'excès ou encore d'humour sarcastique furent ainsi employées dans cette composition, mais avec l'intention de les appliquer au cahier des charges imposé par le projet de recherche, et produire des données utiles à l'analyse.

3.4.2. Réalisation

La première étape de réalisation se déroula au cours de séances d'expérimentations avec les musiciens, au sein du séminaire à l'Université McGill. Après avoir été initié aux techniques de notation graphique de l'*Aural Sonology*²³, les premières esquisses de ce projet furent réalisées avec cette technique pour expérimenter avec les musiciens en se concentrant sur le timbre. En effet, cette technique de notation permet de noter des éléments tels que l'aspect bruité d'une note ou encore sa

²³ https://www.auralsonology.com/?page_id=41 consulté le 10 aout 2022

granularité. Il s'agissait en réalité d'une ligne que chaque instrumentiste allait interpréter selon les spécificités de son instrument.

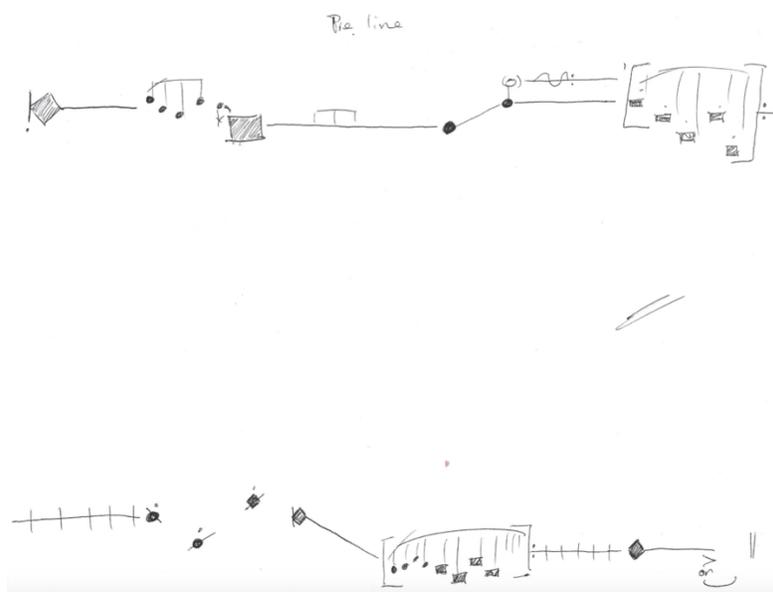


Figure 26. – Première ébauche

Au cours des prochaines rencontres cette ligne fut déclinée en trois versions :

- La version originale
- Une version en notation musicale traditionnelle
- Une version hybride

Une série de consignes, plus ou moins réalisables, y étaient associés telles que jouer la phrase dans un registre confortable ou à l'inverse dans un registre extrême. Toutes ces expérimentations ayant pour vocation d'inciter les musiciens à explorer les possibilités de leur instrument sur le plan du timbre.

- Exercises for any version:
- 1) play in unison
 - 2) play in canon
 - 3) play as choral in ideal register
 - 4) play as choral in extreme low register
 - 5) play as choral in extreme high register
 - 6) play backwards
 - 7) play upside down ...!
 - 19^25) play drunk and naked when you're home alone

The proto-Line

The figure displays three different representations of a musical line. The top two are abstract diagrams using lines, boxes, and dots to represent musical concepts. The bottom one is a standard musical score in treble clef, starting with the instruction "ma non troppo (ord)" and a dynamic marking "m". The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata.

Figure 27. – Trois versions + consignes

Le résultat le plus intéressant, selon moi, fut obtenu lorsque les quatre musiciens jouaient la ligne à l'unisson. Le son se développait selon les contraintes de chacun ce qui faisait évoluer la morphologie générale de la ligne. Ce concept fut retenu comme élément de départ à partir duquel seraient constituées l'ensemble des sections de la pièce. Cette ligne, qui donnera son titre à la composition, fut disposée dans un registre commun à tous les instruments autour d'un fa # central (à interligne sous la clé de sol), dans sa version en notation musicale. Selon qu'on soit dans un passage plus aigu ou plus grave, ce qui correspond à des registres plus ou moins extrêmes selon les instruments, le timbre de la phrase variait. Souhaitant prolonger l'idée de terrain commun à tous les instruments toute la ligne est écrite avec la nuance imaginaire *m*, qui se situe entre le *mf* et le

mp, et dont l'ambiguïté produit à la première lecture une petite confusion amusée de la part des musiciens.

The image shows a musical score for a unison final, starting at measure 104. The score is for four instruments: Violin (Vln.), Viola (Vib.), Trombone (Tbn.), and Bass Clarinet (B. Cl.). The tempo/mood is marked 'Still quite slowly and neutral' and 'ma non troppo'. The dynamics are marked 'ord.' and 'm'. The score includes a Coda section starting at measure 104. The music is in 4/4 time and features a unison line for all instruments. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 104 and the second system starting at measure 110. The instruments are Vln., Vib., Tbn., and B. Cl. The score includes performance instructions such as 'Coda (the line...)', 'Still quite slowly and neutral', and 'ma non troppo'. The dynamics are marked 'ord.' and 'm'. The score is in 4/4 time and features a unison line for all instruments. The first system starts at measure 104 and the second system starts at measure 110.

Figure 28. – Unisson final

Il y a ainsi une prise en compte des inégalités et des faiblesses des instruments dans la production d'une sonorité globale au même titre que leurs points forts, qui eux sont généralement valorisés dans un contexte de travail sur l'orchestration. Si ce n'est pas directement l'objet de ce projet, cette posture d'exploitation des 'défauts' de l'instrument est liée à la réflexion sur les *worst practices*.

La ligne originale sert de matériau à décliner en une sorte de catalogue de techniques de composition : sur une seule note, l'attaque résonance, le choral, le minimalisme, et en conclusion l'unisson qui donne la clé de tout le projet. Certains éléments, comme le choral central au allures un peu décadentes de la section E (mesure 31 à 50), sont conçus avec une pointe de sarcasme.

31 **E** Choral solemn ord.

Vln. *mf* *p* *mp* *f* *mp*

Vib. *mf* *p* *mp* *f* *mp*

Tbn. *mf* *p* *mp* *f* *mp*

B. Cl. *mf* *p* *mp* *f* *mp*

Figure 29. – Début Choral section E

Au cours de ce processus de travail des entretiens individuels eurent lieu avec tous les participants et parmi les questions, on demanda aux compositeurs d’imaginer comment ils analyseraient un fragment qui présenterait des attaques aux résonances tronquées par les autres instruments. C’est ainsi que j’ai décidé de composer une section dans la pièce qui ferait précisément cela.

4 **D**

Vln. *p* *mf* *pp* *mp* *pp* *max. 10 sec*

Vib. *mf* *wah wah* *pp* *mp* *pp* *mf*

Tbn. *p* *mf* *pp* *mp* *pp*

B. Cl. *p* *mf* *pp* *mp* *pp*

Annotations: Fade into vibraphone resonance, flautando, repeat notes randomly, wah wah, sul pont., left, right, growl

Figure 30. – Attaques-résonances

C'est donc avec une pointe d'humour conceptuel que ce projet fut développé. L'aspect catalogue et parfois caricatural sert cependant à faciliter l'analyse et la documentation, qui sera réalisée par la suite par les membres chercheurs d'ACTOR.

3.4.3. Comparaison et Conclusion

L'importance de la philosophie des mauvaises pratiques, dans ma réflexion à cette période, influa ainsi sur ma manière d'approcher ce projet et d'y faire évoluer mes idées. Il est probable que ce projet aurait été réalisé très différemment si ce mode de pensée ne se trouvait pas en toile de fond pendant sa composition.

- **Ce que j'aurais dû faire** : répartir différentes techniques compositionnelles au long de la pièce ; exploiter judicieusement les points forts des différents instruments de l'ensemble ; utiliser des nuances conventionnelles
- **Ce que j'ai fait** : cataloguer et isoler les techniques de composition par section ; intégrer l'usage des faiblesse ou difficultés propres aux instruments ; utiliser des nuances imaginaires et imprécises

Après avoir pu observer comment l'idée des *worst practices* pouvait modifier la manière de déployer mes idées dans ces divers projets, la suite de cette recherche consisterait à concevoir intégralement un projet au travers de ce paradigme.

4. Analyse: Aboutissement

Au sein de cette section finale deux projets, réalisés entre 2020 et 2022, seront étudiés qui ont intégrés dans leur construction même, les principes des *worst practices*. Ces projets de plus grande envergure seront analysés plus en détail afin de dégager les effets de pratiques déviantes sur les processus compositionnels.

4.1. Disasters by themselves (2020-2021)

Durée : 13 minutes

Effectif : Grand ensemble et électronique

Worst practices utilisées : Opportunité accidentelle - Malaise dans le travail collaboratif - Absence de notice - Improvisation - *Composéditer* - Détournement - Copié/collé - Lacération/Déconstruction

4.1.1. Contexte

Créé au printemps 2021, ce projet est le résultat d'une résidence en composition de deux ans avec le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), dans le cadre d'une collaboration entre l'ensemble et la faculté de musique de l'Université de Montréal. Au-delà de la composition en elle-même, le plan initial de cette collaboration comprenait une série de rencontres avec la direction artistique, plusieurs sessions de travail et de recherche avec l'ensemble (ou des rencontres individuelles avec les musiciens) et aussi une participation à la préparation et la programmation du concert dans lequel cette composition serait créée. Si, malheureusement, les restrictions dues à la pandémie de COVID19 ont eu un impact sur cette planification initiale et que certaines rencontres n'ont pas pu avoir lieu, le projet a tout de même pu aboutir malgré ces difficultés dans un concert en *webdiffusion*.

Lors d'une des premières rencontres avec la direction artistique, il me fut demandé de participer également à la performance de la pièce en tant que bassiste électrique. L'intention était d'encourager le compositeur à partager la réalité des musiciens pour lesquels il écrit et d'observer quelle influence cela aurait sur la facture de la musique elle-même. La justification musicale de cet

instrument dans l'ensemble, et dans le processus de composition deviendra par conséquent une problématique importante. Plusieurs rencontres exploratoires eurent lieu, avec la présentation de premières esquisses, entre novembre 2019 et mars 2020 pour établir ensemble la direction que prendrait ce projet. Les prises de décision furent opérées au travers d'un processus d'élimination ou de filtrage, avec un grand nombre de proposition rejetées ou retravaillées, jusqu'à obtenir un projet totalement 'sur mesure' pour l'ensemble. Enfin, d'un point de vue plus pratique, une nouvelle contrainte intéressante fut ajoutée à la réalisation quand une flutiste supplémentaire fut intégrée au projet et pour qui une partie solo fut demandé. Ce nouvel élément devint alors également un aspect important du processus de travail. Les échanges furent cependant interrompus pendant plusieurs mois en raison des mesures sanitaires et reprirent à l'automne en vue d'une session de travail collaboratif avec l'ensemble au début du mois de novembre 2020.

Cette période de suspension suscita une remise en cause conceptuelle assez importante de la nature du projet au regard de la fragilité, rendue apparente par cette situation de crise, de l'univers de la création musicale contemporaine. Ceci finit cependant par nourrir la composition en elle-même et m'incita à me rapprocher du concept de lacération, développé par Jacques Villégé et Raymond Hains, afin de concevoir une œuvre avec beaucoup d'éléments très personnels qui se déchirerait de l'intérieur pour laisser les éléments résiduels se combiner et générer une musique plus authentique et représentative d'un environnement musical en état de choc face à l'incertitude que causait la pandémie. Si les incertitudes liées à la situation sanitaire ont demeuré tout au long du projet, elles ont permis une forme de lâcher-prise dans la facture même de cette composition. Avec l'émergence de *worst practices* au sein du processus compositionnel et de la conception formelle de la pièce, une nouvelle étape de ce projet de recherche-crédation fut franchie.

4.1.2. Réalisation

Dans cette partie de l'analyse, les différentes sections qui constituent *Disasters by themselves* seront analysées dans l'ordre dans lequel elles ont été réalisées afin d'illustrer la démarche essentiellement intuitive et non-calculée du processus de composition de ce projet.

4.1.2.1. Première esquisse

Le premier élément proprement musical présenté consistait en un court fragment de quatre mesures inspirées d'un extrait de concert du trio du guitariste de Jazz anglais John McLaughlin dans lequel le percussionniste Trilok Gurtu improvisait, accompagné par boucle tenue par la guitare et la basse électrique, en abaissant des petits gongs dans une bassine d'eau pour en faire varier la hauteur. À partir de cette source ce fragment fut imaginé et dans celui-ci le piano, la percussion et la basse électrique servent de noyau central, augmenté par les autres instruments de l'ensemble.

The musical score is titled "first time show" and is written in 4/4 time. It features a variety of instruments and percussion parts:

- Flute (Fl.):** Includes parts for "flut." and "tongue ram".
- Electric Guitar (E.G.):** Features a "wet whole" section.
- Electric Bass (E.B.):** Provides a rhythmic foundation.
- Percussion (Perc.):** Includes "Medium tom tom", "small gong in water bucket", "Chinese cymbal", and "sticking out".
- Piano (Pn):** The central melodic and harmonic instrument.
- Electric Bass (E.B.):** (Lower section) Features a "wet" section.
- Violins (Vn. 1, Vn. 2):** Each part includes a "wet" section and a note: "random tapping out in sync with low registers and dynamics follow piano contour".
- Violas (Va. 1, Va. 2):** Each part includes a "wet" section and a note: "random tapping out in sync with low registers and dynamics follow piano contour".
- Cello (Cl.):** Includes a "wet" section and a note: "random tapping out in sync with low registers and dynamics follow piano contour".
- Double Bass (Cb.):** Includes a "wet" section and a note: "random tapping out in sync with low registers and dynamics follow piano contour".

Figure 31. – Première esquisse

Ce premier fragment avait vocation à être bouclé mais à ce stade il semblait posséder une forme d'autosuffisance qui empêchait son développement. Ce problème sera finalement résolu par l'idée de déconstruire cet élément au fil de ses itérations, plutôt que de le faire évoluer, établissant ainsi un lien avec les affiches lacérées de Villégly. La cellule sera ainsi déclinée quatre fois, avec une dissolution progressive de la notation musicale dans une notation plus aléatoire, et une disparition des instruments non pas dans le silence mais dans le chaos.

The image shows a musical score for a piece titled 'Première lacération'. It consists of multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. There are several instances where a specific musical cell is highlighted with a rectangular box, indicating its repetition and subsequent deconstruction. The score is written in a standard musical notation style, with clefs and time signatures visible at the beginning of the staves.

Figure 32. – Première lacération

Chaque répétition de la cellule sera marquée par le basculement d'une partie des instruments dans cette nouvelle notation et la superposition temporaire des deux modes d'écriture figure graphiquement, dans la partition, la lacération de cette musique en elle-même. Les deux premières présentations de la boucle dénudent la musique jusqu'à son noyau central Basse-Percussions-piano.



Figure 33. – Itération 2

A l'issue de la troisième présentation la basse sera seule à encore jouer la boucle :

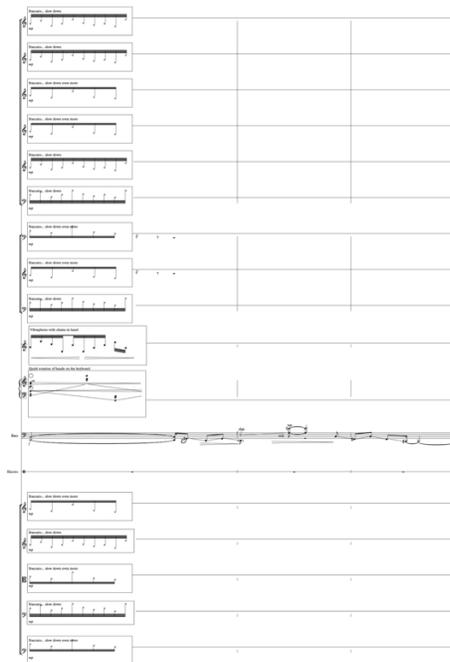


Figure 34. – Itération 4

La basse électrique s'est finalement révélée être une figuration de moi-même dans la composition et toute la construction musicale proviendra de cette source initiale. L'ultime étape de la déconstruction laissera ce seul instrument avec un résidu d'écriture contrôlée. Enfin, après cette dernière itération de la boucle, l'instrument cédera aussi au chaos dans un dernier sursaut avec tout l'ensemble au sein d'une coda d'inspiration *saturationniste*, pourvue d'une notation hystérique dans laquelle l'absence de portée et de carrure rythmique produisent une forme d'aberration musicale, impossible et injouable.



Figure 35. – Chaos final

Tout cela disparaîtra dans un decrescendo rapide et linéaire imitant le *fade out*, en référence aux fins de chansons *pop* dont on échappe, par cet artifice, à la boucle infinie dans laquelle la fin de la chanson est prise.

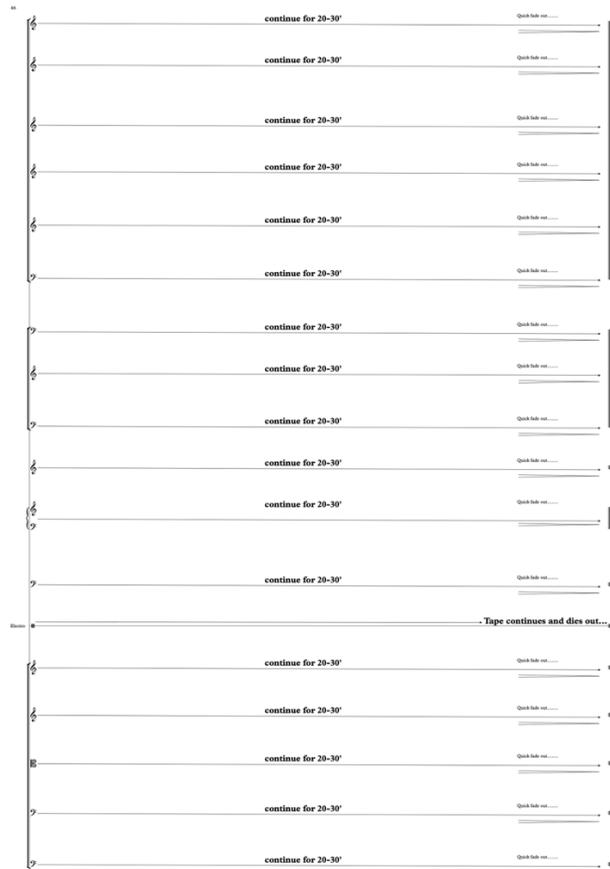


Figure 36. – Fade out

Toute cette section finale de la pièce est le résultat d’une sorte d’approche heuristique, de la manipulation d’une cellule musicale de laquelle jaillit ses déclinaisons potentielles, plutôt que d’une planification méthodique du travail de composition. Cette démarche destructive, apparue très tôt dans la réalisation de ce projet, influencera également la conception des autres sections du projet. « [...] toute méthode implique à la fois une forme d’historicité et le pouvoir d’annuler cette historicité » (Lisse, 2002).

4.1.2.2. **Boucles métastatiques et orchestration automatique**

L’omniprésence des questions d’ordres métriques pendant la réalisation de ce projet fit également ressurgir un élément de mon langage, développé en 2012 dans une composition intitulée *Falling*

Star pour Guitare électrique et ensemble, qui consistait à tenter de produire une émulation sonore de la prolifération excessive et métastatique des cellules cancéreuses. Dans le cas de *Disaster by themselves*, il s'agissait plutôt de représenter les différentes vagues successives de contamination qui rythmaient la vie au cours de la première année de la pandémie de COVID19. C'est donc à travers ce modèle que la section C (mesures 54 à 153) fut conçue. Il s'agit d'un processus en apparence assez simple mais qui produit rapidement une grande accumulation, une saturation d'informations 'débordant' l'écoute, empêchant la possibilité d'une perception détaillée de chaque élément.

Cette technique fonctionne à partir d'une cellule initiale, bouclée par un instrument. Chaque répétition de la boucle est une variation systématique de la présentation initiale avec, soit une densification interne de la cellule, ou alors une augmentation rallongeant celle-ci. Ce phénomène n'a pas tant vocation à être perçu comme une complexification que comme une dégénérescence. Ayant ainsi choisi de procéder à un second processus de bouclage dans ce projet, qui se distingue du premier en y opposant un procédé accumulatif, le choix de réutiliser comme source la basse électrique s'imposa de lui-même.

The image displays a musical score for a section titled "Début boucle de basse accumulative". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl., B. Cl., Bsn., Hr., C. Trp., Trb., Perc., Pno., Bsn., Strins., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score begins with a key signature of one flat and a common time signature. The music is characterized by a complex, multi-layered rhythmic structure. The bass line (B. Cl., Bsn., Hr., C. Trp., Trb., Bsn., Vcl., Cb.) is particularly prominent, featuring a series of overlapping, decaying loops. The upper staves (Flutes, Oboe, Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones) provide harmonic support and melodic counterpoints. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*, as well as articulation marks like accents and slurs. The overall texture is dense and intricate, typical of a complex contemporary or experimental composition.

Figure 37. – Début boucle de basse accumulative

De plus, au cours des différentes réitérations, certains points de la phrase seront ponctués par un autre instrument et à partir de cela de nouvelles boucles vont apparaître qui se superposent à la boucle d'origine et suivent aussi la même logique dégénérative.

Figure 38. – Suite boucle de basse accumulative

Une fois que le point de départ de chaque boucle est établi, celle-ci sera variée selon sa propre logique interne sans tenir compte des autres voix, ce qui provoque une tension contrapuntique progressivement plus extrême. Dans ce projet je m'autorisais cependant, comme une forme de mauvaise pratique, à être un peu caricatural dans l'apparition progressive des boucles dans les autres instruments en procédant par groupe instrumentaux (cordes, bois, cuivres, etc.). Il y a deux intentions derrière cela :

- Proposer une facilité de lecture au départ d'un processus permet de le rendre plus lisible au fil de son évolution.
- Par les augmentation et densifications internes des boucles, de nouvelles combinaisons instrumentales ont lieu à chaque itération, produisant un phénomène que je qualifie de 'réorchestration automatique'. « *Instrumental combinations can give rise to new timbres if the sounds are perceived as blended, and timbre can play a role in creating and releasing musical tension* » (McAdams & Giordano, 2008).

Une fois de plus un procédé de destruction interne de la musique est au cœur de l'élaboration d'une section de la pièce, et une fois de plus c'est la basse électrique qui en est à l'origine. À ce stade il était devenu évident pour moi que c'est en plaçant cet instrument au centre de la composition, comme source première de l'élaboration des différents matériaux compositionnels, qu'il trouverait sa place au sein d'un ensemble déjà constitué et pour lequel l'ajout d'un instrument supplémentaire semblait jusqu'alors assez artificiel. Les deux sections réalisées jusqu'ici étant en quelque sorte le miroir l'une de l'autre, la décision de les juxtaposer s'imposa d'elle-même. La jonction plutôt brutale entre les deux sections s'apparente en réalité à une forme de soudure, sans transition particulière, et la nature dynamique de la première semble se heurter, voire s'écraser, sur le caractère statique de la seconde.

4.1.2.3. **Cadavre exquis**

Il s'agissait alors, pour honorer la demande de la direction artistique du NEM, de procéder à la réalisation d'un passage privilégiant la flute. Celle-ci puisa également son inspiration dans la basse électrique mais par une voie détournée : l'introduction de la dimension mixte du projet. La séquence des différentes étapes qui ont menées à la production de cette section peuvent être perçue comme une forme de *cadavre exquis*, chacune se référant à la précédente mais sans considérer celles qui lui étaient préalables. Cette section de l'analyse présentera les différentes étapes de l'élaboration de ce passage dans l'ordre de réalisation selon un mode plus autoethnographique.

4.1.2.3.1. *Bande improvisée à la basse*

Dans le cadre des résidences de compositeurs au sein d'un ensemble, des sessions de recherche exploratoires sont parfois imaginées afin que les musiciens eux-mêmes puissent générer du matériel. Dans le cas de ce projet, ce genre de sessions furent initialement prévues puis réajustées ou annulées à cause de la situation sanitaire. Du matériel de travail pour ces sessions avait cependant été produit. Il s'agissait de plusieurs segments électroacoustiques issus d'improvisations enregistrées, interprétées par moi-même à la basse électrique avec une série de traitements en temps réel en cascade. L'idée était d'inciter les musiciens du NEM à improviser par-dessus ces enregistrements et noter quelques idées intéressantes qui émergeraient de ces sessions, sans forcément conserver ces enregistrements dans la pièce finale. Cependant, puisqu'ils n'avaient pas été exploités pour leur fonction initiale, la décision fut finalement prise de les intégrer à la performance de la pièce.

4.1.2.3.2. *Cumul avec enregistrements de chants traditionnels Afro-Cubains*

En cherchant une nouvelle utilité à ces enregistrements, le constat fut tiré qu'une partie électroacoustique issue d'une longue improvisation instrumentale est d'une nature potentiellement très différente à la prise de son manipulée à la manière de la musique concrète, ou encore à de la synthèse sonore. Ce matériau porte d'emblée une morphologie, ou tout au moins une directionnalité interne, avant même le montage. Il semblait donc intéressant de superposer ces éléments à d'autres types d'enregistrements afin d'observer si cette directionnalité avait un effet déformant sur des éléments externes. Passionné de musique rituelle de la *Santeria*, tradition religieuse syncrétique Afro-Cubaine issue de descendants des Yorubas, quelques essais furent entrepris avec des chants à l'attention de différentes divinités (*Yemaya* notamment) ou pour les esprits des morts (*Eggun*). Rapidement la combinaison d'un de ces chants aux esprits et d'un enregistrement de basse fut retenue car elle semblait naturelle et organique, malgré la nature un peu artificielle de mes expérimentations, qu'on pourrait rattacher à la pratique du collage.

4.1.2.3.3. *Solo de Flute improvisée sur la bande*

La décision fut alors prise d'utiliser cette superposition d'enregistrements comme une sorte de support sonore sur lequel serait conçu le solo de flute demandé. Puisque les musiciens de l'ensemble n'avaient pas improvisé sur mes enregistrements de basse électrique, la décision fut prise de le faire moi-même en improvisant la composition de la flute par rapport à l'écoute de la bande, comme un musicien de jazz improvise son solo sur un accompagnement réalisé par la section rythmique. Ce solo de flute se caractérise donc par un jeu d'alternances, de contrepoints ou encore de points de contacts avec les deux matériaux enregistrés, produit de manière intuitive et empirique, sans préparation préalable. Opérant intérieurement un conflit interne avec une idéalisation d'un académisme de l'art moderne dont j'étais imprégné, fort de stratégies compositionnelles rigoureuses et de manipulations ordonnées d'un matériau abstrait, cette démarche m'apparaissait résolument comme une mauvaise pratique libératoire.

4.1.2.3.4. *Accompagnement du solo de flute*

L'étape finale de la composition de cette section consista à réaliser un arrangement du solo de flute, qui fut traité à la manière d'un *cantus firmus* sur lequel les autres parties sont basées. Pour appuyer et augmenter la démarche improvisationnelle, l'accompagnement fut également réalisé de manière intuitive, avec une grande part d'écoute de la simulation très approximative de ce passage de flute que produisait le logiciel d'édition dans lequel la pièce était directement composée, sans passer par des manuscrits papier²⁴. Les harmonisations par exemple ne sont pas calculées mais simplement imaginées pour leur couleur, ou texture, pour mettre en valeur la partie du soliste.

C'est ainsi par étapes, dans un mode heuristique et décomplexé que s'est constitué cette section importante de *Disaters by themselves*. Une dernière section serait finalement produite, à la fois comme un miroir du solo de flute, mais aussi comme un complément aux deux autres sections réalisées précédemment.

²⁴ Voir section 2.2.1

4.1.2.4. Section non mesurée

Déployer son imaginaire musical à travers le prisme de la mauvaise pratique incite à imaginer et examiner des contrepropositions, potentiellement absurdes voire aberrantes, dans une sorte de rigueur pseudo-éthique, au cas où elles auraient eu un quelconque mérite artistique.

L'écriture, en tant que *pharmakon*, était à la fois bonne et mauvaise, remède et poison, vie et mort... Il semble bien qu'il en aille de même pour la méthode. Elle aussi n'a pu signifier le droit chemin que si, en même temps et inévitablement, elle signifiait l'écart, le pas de côté, la voie détournée... (Lisse, 2002).

Mais bien souvent il s'agira plus simplement de l'inversion des intentions d'une idée musicale et, dans le cas de *Disasters by themselves*, le fait d'avoir utilisé les éléments électroacoustiques comme support à un solo instrumental suscita le besoin renversé : réaliser un accompagnement instrumental d'un segment électroacoustique. La bande fut produite en jouant lentement des harmoniques à la basse électrique avec beaucoup de traitements provoquant une certaine saturation sonore, dans un temps non-mesuré et avec de longues résonances et des battements entre les fréquences. Pour transposer cela dans le domaine instrumental une forme de pointillisme très espacé, dans une notation temporelle non-mesurée, fut choisie afin de d'offrir une certaine flexibilité aux instrumentistes et permettre des légères variations dans les combinaisons des timbres au fil des différentes performances. Le fait de retirer les mesures constitue également une autre forme de lacération de l'écriture musicale, similaire au retrait des portées dans la section finale, mais opérant sur un autre paramètre de notation. Un autre espace de liberté fut proposé aux instrumentistes dans le domaine du timbre en permettant aux musiciens de décider en partie quel son ils produiront, par exemple par le choix d'un multiphonique sur une note fondamentale donnée, d'un glissando dans le suraigu mais à des hauteurs non-définies ou encore en altérant librement le son d'un cuivre par l'ajout simultané de la voix.

The image shows a musical score for Section A non-mesurée. It consists of multiple staves for various instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Va.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff', and performance instructions like 'Free Multiphonics' and 'Trapped with aluminum foil'. A '15'' mark is present at the top of the first staff.

Figure 39. – Section A non-mesurée

4.1.2.5. **Forme à postériori**

Bien qu'à ce stade toutes les différentes sections de la pièce aient été réalisées, la forme globale de la pièce n'avait pas encore été déterminée. Une forme de lâcher-prise avait été progressivement assumé sur ce point et la décision fut prise de laisser les différentes sections de la pièce se matérialiser en elles-mêmes d'abord. La structure serait finalement la manifestation d'une logique interne à la musique, le contenu déterminant le contenant. Dans ses lettres à Alan Ginsberg, Willam Burroughs notera, sur la construction de son roman *The Naked Lunch* « *The fragmentary quality of my work is inherent in the method and will resolve itself so far as necessary* » (Burroughs & Harris, 1993). La décision de juxtaposer les deux sections (C et D) opérant à partir de boucles

s'était déjà imposée d'elle-même en quelque sorte et c'est aussi naturellement que se positionnèrent les deux sections qui furent réalisées après. La section non-mesurée ouvrirait ainsi la pièce (devenant ainsi la section A) et la section du solo de flute lui succéderait et précéderait la boucle accumulative (devenant ainsi la section B). On peut ainsi noter que cette composition fut réalisée, sans que cela soit intentionnel, dans un ordre inversé.

4.1.3. Comparaison et conclusion

Dans ce projet une nouvelle posture artistique fut adoptée qui se révéla décisive dans sa méthode de construction. Sans plan préalable établi, chaque élément se déployait selon sa logique propre ou pour reprendre les mots de Wassily Kandinsky : « [...] commence à vivre comme un être autonome et de sa soumission il évolue vers une *nécessité intérieure* » (Kandinsky et al., 2006). Il s'agit-là d'un détachement émotionnel plus important que jamais envers les pratiques qui ont marqué ma formation en composition, et le contraste entre ce qu'aurait impliqué pour moi une approche plus standardisée ou académique, et le cheminement poursuivi ici, était ainsi augmenté.

- **Ce que j'aurais dû faire** : construire et développer un matériau musical; élaborer un plan formel; composer simultanément les éléments instrumentaux et électroacoustiques; utiliser la notation comme outil de transmission à destination des interprètes
- **Ce que j'ai fait** : déconstruire, maltraiter ou saturer un matériau musical; découvrir la forme de l'œuvre à la fin de la réalisation; improviser l'écriture de parties instrumentales sur des enregistrements d'improvisations; utiliser des éléments de notation pour une expression graphique

D'une certaine manière *Disasters by themselves* constitue une sorte d'étude préparatoire, pour un grand ensemble, à ce qui constituera le point culminant de cette démarche : un assemblage de compositions superposables dont la première, pour quatuor 2 pianos/2 percussions, est également la dernière à avoir été produite dans le cadre de ce projet de recherche.

4.2. Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur (2022)

Durée : 19 minutes

Effectif : Quatuor deux pianos/deux percussions, électronique et vidéo

Worst practices utilisées : Lacération/Déconstruction - Absence de notice - Détournement - *Composéditer* - Improvisation - Copié/collé - Malaise dans le travail collaboratif

4.2.1. Contexte

Ce projet final constitue une forme d'aboutissement de la démarche compositionnelle qui fut développée au cours de ce doctorat. L'essentiel des stratégies défectueuses (ou *sloppiness*) identifiées plus tôt²⁵, à l'exception de l'opportunité accidentelle et de la mauvaise documentation du processus, y ont été employées. En hommage à Darius Milhaud, dont les 14^{ème} & 15^{ème} quatuors à cordes peuvent être joués simultanément pour produire son premier octuor à cordes, cette composition est la première d'un groupe de pièces pour ensembles variés (quatuor 2 pianos / 2 percussions, sextuor vocal, quatuor à cordes et *performer* solo) qui pourront être jouées indépendamment ou de manière superposée. Il s'agit ici de la composition pour un quatuor 2 pianos/2 percussions. C'est un projet mixte qui comporte une facette audionumérique, avec des éléments d'électronique en temps réel ainsi que des sons fixés, ainsi qu'un volet de projection mêlant vidéo et images fixes, toutes deux transformées en temps réel. Cette pièce a été commandée par le CIRMMT²⁶ et fut créée à la fin du mois de mai 2022 dans le cadre d'un de ses concerts *live@CIRMMT*.

C'est le deuxième projet réalisé au cours de ce doctorat à exploiter le concept de lacération et à puiser explicitement son inspiration dans les œuvres de Jacques Villégé. Le matériau de départ, à partir duquel les lacérations seront opérées, est volontairement très intime et alimente un mode de composition de nature autoethnographique. Cette démarche s'inscrit pourtant également en réaction aux pratiques artistiques autobiographiques vis-à-vis desquelles j'admets avoir une

²⁵ Voir chapitre 2

²⁶ Center for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology

certaine réticence²⁷. Malgré cela c'est, à l'heure de l'observation rétrospective, une tendance forte qui peut être observée dans plusieurs de mes projets antérieurs. Pour tirer profit de cette contradiction, dans un esprit de détournement et de guérison par la caricature, une nouvelle posture créative fut établie. Elle s'appuie sur une lecture particulière du mythe de Narcisse et postule qu'en poussant les limites de l'introspection artistique à une forme d'auto-mise en abîme quasi-excessive, on pourrait en transcender les impasses afin d'opérer une mutation totale et irréversible, ainsi que le fit Narcisse qui après son suicide laissait place à une fleur. « Se connaître, c'est se connaître là où l'Autre brouille le reflet, en ce point où Tirésias se fait ôter la vue. À rebours de toute introspection, il n'est de connaissance de soi qu'*ex-posée* » (Aumercier, 2009). Ainsi une *worst practice* pourrait donc consister à s'emparer, exagérer et enfin abuser d'une posture artistique à laquelle on s'oppose pour faire évoluer son propre langage.

Il n'existe pas à ce jour de fascicule ou partition générale regroupant l'ensemble des différents domaines de ce projet en un seul document. La réalisation instrumentale est notée séparément, sans la présence de portées (prescriptives ou descriptives) pour l'audio-numérique ou la diffusion vidéo. Il est probable que cela demeure le cas à l'issue de la production de l'ensemble des compositions. Si j'admets volontiers une forme d'aversion pour cet aspect de la réalisation d'une pièce, une certaine opacité dans la notation sert aussi le propos de ce projet en lui-même. Sa nature polymorphique et ses différentes itérations à venir²⁸, font qu'une certaine dissociation entre les éléments est souhaitable, et qu'ils soient réunis et ajustés les uns aux autres au moment de la performance. Pour reprendre les mots de Lydia Goehr : « [...] *to be true to music is not necessarily the same thing as being true to the musical work* » (Goehr, 1989). Je conçois désormais cette posture comme un rejet de la notion d'*Œuvre*' ou de '*Werk*', apparue à la fin du XVIII^{ème} siècle, qui ne correspond pas à de nombreuses pratiques qui ont inspiré ma démarche musicale, telles que l'improvisation ou la transmission orale.

²⁷ J'ai eu, par exemple, beaucoup de difficulté à adhérer au travail de Catherine Millet

²⁸ Depuis la création de *Shrubberies of semiconductors : Les lambeaux de mon cœur en mai 2022*, le sextuor vocal intitulé *For Adam : A Quick Brown Fox (Radio edit)* qui peut y être superposé a été composée mais n'a cependant pas encore créée. Il sera intéressant d'observer si des modifications de l'une ou l'autre de ces pièces se produira à la suite de ce développement. Voir section 5.2.4

4.2.2. Réalisation

Il s'agira dans cette section d'observer séparément les différents champs qui composent l'ensemble de la pièce avant de procéder à une analyse plus générale de la dimension esthétique du projet. L'écriture instrumentale a précédé, pour des questions d'organisation, la réalisation audionumérique et visuelle dans cette première déclinaison du projet général provisoirement intitulé *Shreds of me* (le titre définitif sera validé lorsque toutes les différentes sections auront été finalisées). Cependant, chacun des trois domaines a été conçu en parallèle, pensé pour lui-même, tout en tenant compte de l'évolution formelle et temporelle des autres. L'objectif était de produire à la fois un sentiment de dissociation entre les éléments et de permettre au spectateur d'assembler lui-même, dans une subjectivité absolue, différents fragments sonores et visuels. Il existe donc une dimension d'ouverture dans ce travail qui se situe à la fois au niveau conceptuel et au niveau phénoménologique. Ainsi, en observant ce projet à travers le prisme de tripartition sémiologique de l'œuvre (Molino et al., 2009) on notera que la conception de l'œuvre fait usage de stratégies d'indétermination. Ainsi que le notait John Cage « *Feldman's conventionally notated music is himself playing his graph music* » (Nyman, 1999), et cette idée illustre très clairement la démarche qui s'applique ici : intégrer des stratégies d'incertitude au niveau poétique qui pourront émerger à nouveau dans une perception plutôt modulable de la performance, malgré une trace de l'œuvre qui est d'apparence fixée. En ceci ce projet se rapproche également plus des stratégies d'ouverture qu'on observe chez James Joyce dans *Finnegan's Wake* et son absence de ponctuation, que d'une écriture de l'aléatoire que l'on trouve dans les *Archipels* d'André Boucourechliev (Eco, 2015).

4.2.2.1. Champ instrumental

Sur le plan de l'écriture instrumentale, la transposition de la technique de lacération a été matérialisée par le recyclage de fragments de musique extraits des précédents projets réalisés dans le cadre de ce doctorat. Si on pourrait aussi faire un rapprochement avec la technique du *sampling* (ou échantillonnage) transposée dans le domaine de l'écriture instrumentale, lors de la réalisation l'influence de techniques provenant des arts picturaux (notamment du Nouveau Réalisme français

des années 1960 dont Villégly fit parti) était bien plus présente et l'analogie avec le *sampling* n'est apparue qu'a posteriori²⁹.

La première étape de réalisation consista à créer une grande partition générale regroupant tous les différents ensembles avec un nombre de mesures (331) et un tempo (♩=70 BPM) prédéterminés. Les fragments furent ensuite sélectionnés et copiés/collés arbitrairement dans cette partition. Il faut noter que dans le logiciel d'édition Sibelius, la procédure de collage se fait depuis la portée la plus haute, lorsque l'on importe plusieurs portées en même temps. Si le nombre de portées copiées et plus important que le nombre de portées ou elles seront collées, certains éléments de bas de la zone copiée vont tout simplement disparaître. De plus, il n'y a pas forcément de correspondance entre les instruments d'origine et les portées sur lesquelles la musique sera déposée. C'est-à-dire que si un fragment d'orchestre a été copié puis collé dans le nouveau projet on peut très bien obtenir de la musique de piccolo dans une portée de baryton avec une disparition pure et simple des parties de corde de cette même mesure. Il y a donc un principe qui se rapproche de la synthèse soustractive qui est également présent dans cette technique et certains éléments plutôt secondaires à l'origine pourront prendre une plus grande importance dans un nouveau contexte. Les endroits dans le score ou les différents fragments ont été déposés furent déterminés par trois facteurs :

- Le remplissage de vide : un ensemble de mesures vide est un lieu où on peut coller des choses un peu au hasard.
- Les contraintes du logiciel : Sibelius ne permet pas, par exemple, de faire passer un multiplet par-dessus une barre de mesure, ce qui exerce une influence sur le fragment choisi et la position dans la mesure où il peut être déposé.
- L'intuition : bien qu'à ce stade j'évitais d'avoir une vision globale de la composition je m'autorisais à penser que tel fragment s'enchaînerait bien avec tel autre, ou par exemple qu'après une section un peu statique je pourrais équilibrer avec quelque chose d'un peu plus animé.

On pourrait noter qu'en procédant ainsi on injecte volontairement, sous forme de mauvaises pratiques, de l'incertitude et de l'aléatoire dans le processus de composition lui-même. Une grande

²⁹ Bien qu'il ne soit pas analysé dans ce cadre ce rapport n'est certainement pas anodin, d'autant plus que d'autres aspects liés à la culture Hip-Hop comme le *crate-digging* ont quant à eux été invoqués.

partie du geste artistique se situera ainsi dans une étape de *troubleshooting* ou résolution de problèmes compositionnel.

À la suite de cette première étape d'importation de matériaux, il s'agissait dès lors de procéder à une phase de nettoyage général de la partition. Cette technique de collage génère de nombreuses « aberrations » sur le plan des tessitures, des rythmes, du nombre de voix dans une portée ou encore des modes de jeux. Le travail de nettoyage consistait donc à corriger ces éléments avant de commencer à éventuellement modifier le contenu mélodique, harmonique ou encore timbral, et éventuellement de composer des parties nouvelles en complément à ce qui fut précédemment importé, ce qui consistera en l'étape finale de la réalisation de la partie instrumentale. Les différents aspects à rectifier furent traités dans l'ordre suivant :

- Ajustement des tessitures en procédant à des changements d'octave des notes, ou éventuellement de toute une ligne, qui dépasserait le registre de l'instrument en question.

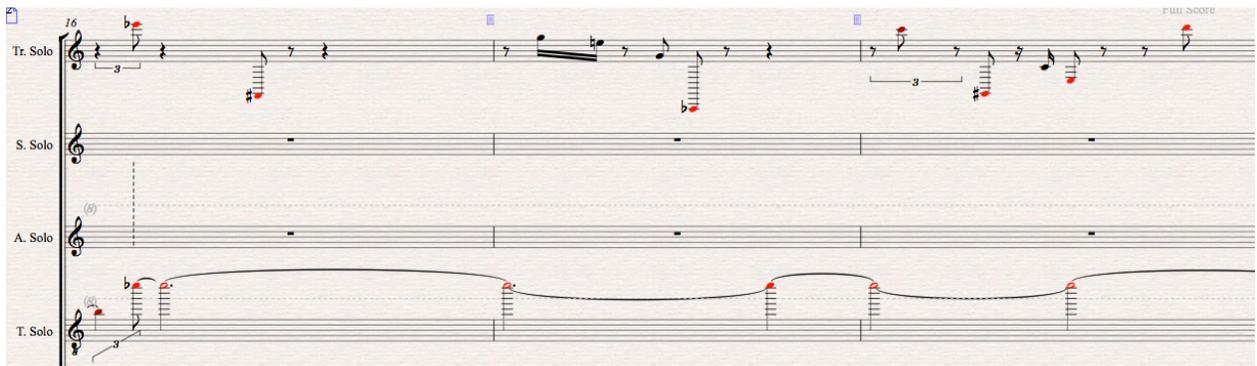
The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is labeled 'Tr. Solo' and contains several measures of music with notes, accidentals (sharps and flats), and a '3' below a group of notes. The second staff is labeled 'S. Solo' and is mostly empty with some markings. The third staff is labeled 'A. Solo' and is also mostly empty. The bottom staff is labeled 'T. Solo' and contains notes with accidentals and a '3' below. A red bracket highlights a section in the T. Solo staff. The score is on a light-colored background with a grid.

Figure 40. – Tessitures à ajuster

- Correction de certains éléments rythmiques dont l'importation avait compliqué inutilement la notation.

The image shows a complex musical score with multiple staves. Key annotations include:

- behind the bridge** (in red) above the first staff.
- overpressure bow** (in red) above the second staff.
- Crotales** (in red) above the first staff.
- fff (sempre)** (in red) below the first staff.
- Dead Stroke** and **D.S.** (Da Capo) markings above the second staff.
- mp** (mezzo-piano) dynamic marking above the third staff.
- harmonic sweep** (in red) above the third staff.

Figure 41. – Rythmes à simplifier

- Remplacement de phrases ou cellules dans une carrure à 4 temps qui provenaient de carrures différentes.
- Ajustement du nombre de voix selon la nature monophonique ou polyphonique de l'instrument.
- Modification ou éliminations de modes jeux non-pertinents à l'instrument.

The image shows a musical score for a solo bass line. Key annotations include:

- Bar. Solo** on the left side.
- w/plunger** above the notes.
- p** (piano) dynamic marking below the first note.
- mf** (mezzo-forte) dynamic marking below the second note.
- pp** (pianissimo) dynamic marking below the third note.

Figure 42. – Baryton solo avec sourdine...

Une fois cette étape complétée il fallait, afin d’honorer l’échéance à venir, se focaliser sur la composition pour un sous-groupe instrumental du projet général: le quatuor 2 pianos / 2 percussions. Pour cela une partie séparée dynamique fut créée avec seulement ces quatre instruments et la pièce fut complétée à partir des éléments déjà présents qui constituaient une sorte de *cantus firmus* autour duquel différents contrepoints, harmonisations et éléments mélodiques ou rythmiques ont été ajoutés. Le choix de travailler dans une partition séparée avait pour objectif d’autonomiser une partie de la composition et de susciter un sentiment de dissociation entre les différents groupes qui toutefois se rencontreraient dans des points ou des zones de contact précis. Si des aller-retours de vérification entre la partie de quatuor et la partition générale eurent lieu au cours de la réalisation, dès lors l’écriture elle-même ne fut effectuée que dans celle du quatuor. L’écriture instrumentale dans son ensemble présente un aspect assez traditionnel et résulte d’une intention d’équilibrer une forme de complexité conceptuelle par une réalisation et une notation aussi claire et directe que possible. Certaines techniques déviantes seront ensuite déployées dans ce cadre et c’est sur certaines de ces stratégies que nous nous attarderons désormais.

4.2.2.1.1. *Carrures simples et notations non-mesurées*

Dans quelques zones, des ambiguïtés temporelles sont introduites de manière volontaire afin de produire une forme d’insécurité chez les interprètes, ce qui a un effet considérable sur l’interprétation. Considérons un exemple simple afin d’illustrer ce phénomène :

The figure consists of three musical staves, each starting with a boxed letter (A, B, or C) and a measure number (1, 2, or 4).
 Staff A: Labeled 'A' and '1', it shows a treble clef, a 4/4 time signature, and four quarter notes on a single staff.
 Staff B: Labeled 'B' and '2', it shows a treble clef, a 4/4 time signature, a fermata over the first two notes, two quarter notes, a fermata, and a final quarter note.
 Staff C: Labeled 'C' and '4', it shows a treble clef, a 3/8 time signature, a fermata over the first two notes, two quarter notes, a fermata, and a final quarter note.

Figure 43. – Rythme de 4 noires en trois versions

Nous observons ici trois fois la même cellule mais chaque itération comporte une stratégie de notation différente. Certaines suscitent une plus grande instabilité chez l'interprète car le contexte de la cellule présente une complexité variable et cela suscite une tension psychologique plus ou moins importante qui sera perçue par le public. Dans son itération entièrement syncopée, la cellule de la figure 45 sera ressentie dans une forme de suspension alors que dans sa première présentation elle était stable et posée, pourtant il s'agit bel et bien de la même combinaison de durée/hauteur/timbre/intensité. Le choix d'écrire la totalité de *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Coeur* en 4/4 est, en l'occurrence, un hommage caché à l'inclassable *Avis de tempête* de George Aperghis. Cette œuvre est, quant à elle, entièrement noté en 4/8 mais cette apparente simplicité de carrure suscitera cependant beaucoup de tension dans la lecture car les subdivisions rythmiques noircissent très rapidement la page avec des triple voire des quadruples barres. Si toutefois, pour revenir à *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur*, une unité de carrure à 4 temps/70 BPM présente un aspect réconfortant pour l'interprète, le fait d'y insérer des éléments non-mesurés et plus ouverts peut être d'autant plus déstabilisant que le contraste avec le contexte est grand. On peut ainsi trouver dans la section N une suite de 12 mesures présentant l'aspect suivant :

254 **N** timeless (notes are indicative)

Pc 1

timeless (notes are indicative)

Pc 2

timeless (notes are indicative)

Pno.1

timeless (notes are indicative)

Pno.2

Figure 44. – Section N première mesure

Lors des répétitions cette section a suscité beaucoup de discussions avec les interprètes qui étaient inquiets de l'impossibilité de réellement jouer ce qui était écrit. En réalité, l'intention de ce type de notation n'est pas que le musicien réalise parfaitement ce type de geste excessif, mais qu'il déploie sa créativité interprétative dans la résolution du problème d'exécutabilité. Cela s'apparenterait en réalité à une forme de manipulation psychologique qui a pour but de faire émerger de l'inattendu, voire de l'inouï, dans la musique mais de manière bifurquée (pour reprendre la terminologie 'Stieglerienne'). Cette démarche suscita ainsi de nombreuses discussions entre compositeur et interprètes, mais aussi entre les interprètes eux-mêmes³⁰.

³⁰ Voir section 2.2.4

On peut noter qu’une même combinaison de carrures avec une notation non-mesurée fut également employée dans la section J pour obtenir, à l’inverse, une zone de suspension temporelle et un effet de détente et de lâcher-prise chez les interprètes.

198

Pc 1 metalophone T.T.D. *f (sempre)* stone *mp* metal car parts *f*

Pc 2 Tamb. *f* wood chimes *mf*

Pno.1 timeless *p (sempre)*

Pno.2 timeless *p (sempre)*

v.s.

Figure 45. – Section J page 49

Sans prétendre que ce type de stratégie n’existait pas déjà chez de nombreux autres compositeurs, il s’agit dans ce cas d’assumer une posture vis-à-vis de cette stratégie. De la concevoir comme un détournement de techniques dont l’objectif est d’inciter les interprètes à engager leur créativité dans l’œuvre au travers d’une forme de *troubleshooting* performatif.

Finalement, dans un esprit plus ludique, l’utilisation de « boîtes aléatoires » apparaîtra deux fois à aux percussions :

Figure 46. – Mesure 135 *Random morse with beepy thing*

La boîte est identique dans ses deux apparitions mais le fait que le choix d'instrument soit libre, malgré une vague indication sur le timbre (*beepy*), et que le rythme soit libre avec une notation purement indicative de l'esprit de la sonorité du code morse, assure un élément de surprise qui peut d'ailleurs varier d'une performance à l'autre.

4.2.2.1.2. *Utilisation abusive des fonctions d'assistance à l'écriture dans Sibelius*

A différents points dans la pièce, certaines lignes ont été déclinées et développées avec l'utilisation de fonctionnalités telles que la génération automatique de rétrogrades, d'augmentation d'intervalles, ou l'éclatement aléatoire des hauteurs. Il s'agissait généralement d'une manière de colorer, voire d'orchestrer, des éléments présents dans une des parties instrumentales.

Dans la section D, une phrase palindromique de quatre mesures jouées par le marimba, est présentée seule une première fois. On peut noter la cellule originelle dans les mesures 65 à 67 puis le miroir de celle-ci dans les deux mesures suivantes.

Figure 47. – Section D Marimba 65-67

Figure 48. – Section D Marimba 68-69

Cette phrase servira de matériau de base pour un passage de neuf mesures dans la section G (mesures 111 à 120) ou la cellule originelle est reprise par le Piano 1 dans une version aux intervalles augmentés. Une phrase complémentaire en sextolets est également jouée simultanément au vibraphone.

Figure 49. – Section G Piano1 et Vibraphone mesure 112

Le rétrograde de ces deux phrases superposées sera ensuite joué par le piano 2 et le marimba dans un tuilage sur les deux derniers temps de la phrase de départ. Les deux paires d'instruments poursuivront alors ce jeu tout au long de ce passage, chaque itération différente ayant été soumise une ou plusieurs fois à des renversements, rétrogrades ou encore à des augmentations intervalliques tout en conservant la morphologie rythmique de la phrase afin qu'elle reste caractéristique et donc identifiable.

Figure 50. – Section G page 30

Toutes ces manipulations de hauteurs ont été opérées automatiquement par des fonctionnalités intégrées dans le logiciel de notation Sibelius. Ces opérations ont tendance à produire différents *bogues* et erreurs lorsque l'élément manipulé contient des petites notes ou des multiplés, et on trouvera aussi souvent des problèmes d'enharmories dans les résultats. Ces résultats non fiables sont souhaités dans le cadre des *worst practices* car ils sont inattendus et cette démarche s'apparente et s'inspire de pratiques telles que le *black midi* ou le *glitch* (Cascone, 2000). Elles ont pour vocation de colorer l'élément de départ, de le faire muter et même dégénérer tout en gardant

son identité d'origine. Il y a une volonté d'irréversibilité voire d'irrémediabilité dans ces manipulations qui, contrairement à la majorité des actions dans Sibelius, ne peuvent pas être totalement défaites par la commande *undo*. De plus, le fait de les réaliser en chaîne de manière intuitive fait que l'on oublie ce qui a été fait exactement, et cette forme d'errance est précisément au cœur de la démarche. «*The composer makes plans, music laughs*» (Feldman & Friedman, 2000).

4.2.2.1.3. *Satire et citation*

La présence de l'humour en musique tend à susciter un questionnement sur les intentions du compositeur en ce qui concerne son emploi. Ainsi que le note Vladimir Jankélévitch, « l'humour est l'alibi et le prétexte qui permet de dire des choses graves en se jouant, il est en somme une façon d'être sérieux sans en avoir l'air » (Jankélévitch, 1983). Pourtant dans *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur*, si les éléments satiriques sont une facette importante du langage général de la pièce, les motivations premières de ces allusions ou parodies sont perdues en raison de la méthode de recyclage de fragments qui façonne ce projet.

[...] toutes les musiques truffées de références allusives ou citationnelles ne sauraient être ni forcément postmodernes, ni toujours humoristiques. Elles pourraient néanmoins être prédestinées à une manifestation du comique, par l'ivresse du mélange des styles et le choc anachronique qui en résulte (Kippelen et al., 2021).

Deux exemples notables illustrent en quoi l'apparition de ce genre d'éléments est le résultat d'une part de gestion d'éléments préexistants, ou encore de l'émergence organique de références imprévues qu'il faut parfois savoir assumer.

Dans le premier cas il s'agit d'une citation de la quasi-inévitable ouverture de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. Dans la section F à la mesure 83, une mélodie importée au Piano 2 débutait avec une cellule de quatre notes : la - fa – mi – la b. Si la dernière note avait été un ré # cela aurait été identique à la mélodie de violoncelle qui ouvre l'opéra, mais le la b appartient cependant (par

enharmonie car Wagner utilise le sol #) à l'harmonisation du ré #, ce légendaire accord suspendu et ambigu qui révolutionna la dynamique tonale.

The image shows a page of a musical score titled "Einleitung. Langsam und schmachtend." It features five staves: Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Horn (Horn), Trombone (Tromb.), and Piano (Piano). The music is in 3/8 time and begins with a series of chords and melodic fragments. The piano part is marked with a piano dynamic (p) and a fortissimo dynamic (pp). The score is written in a historical style with various ornaments and slurs.

Figure 51. – Tristan et Isolde³¹ Premières mesures

Comme la partie de piano ne comportait aucune harmonisation ou polyphonie, à la suite de l'importation de cette mélodie depuis une partie pour un instrument monophonique issue d'une autre pièce, il était parfaitement possible de compléter la mélodie afin de recréer ce fameux accord.

The image shows a musical score for Section F, measure 83. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a piano dynamic (p) marking. The bass staff contains a few notes, including a whole note chord. The music is in 3/8 time.

Figure 52. – Section F mesure 83

³¹ Extrait issu de Wagner, R. (1994). *Tristan und Isolde* (Partitura). Könnemann Music.

Cette réalisation harmonique s’est imposée comme une évidence mais ne comporte aucune autre motivation que celle d’expliciter une forme de musique en puissance, de laisser un potentiel s’exprimer pleinement et matérialiser ce qui aurait pu demeurer une suggestion.

Un second exemple de nature plus satirique se trouve à la fin de la section F dans les mesures 91-92. Il s’agit ici de la reprise au marimba de l’élément ‘exotisant’ du xylophone qui concluait la musique d’accompagnement de *The Bank*³², mais le sarcasme qui constituait alors le cœur du propos est ici totalement perdu sans les images auxquelles ce fragment était associé. La référence au *Scorpion* de Martin Matalon est également évacuée car cet extrait change de position et ne situe plus à la fin de la pièce.

Figure 53. – Section F mesures 91-92

³² Voir chapitre 4.3

4.2.2.1.4. « *Pensée mixte* »³³ (Dall'Ara Majek, 2016) instrumentale

On peut noter, en conclusion de l'observation de certaines facettes de l'écriture instrumentale de *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur*, que les stratégies compositionnelles sont ici encore étroitement liées au paradigmes et pratiques idiomatiques de l'informatique. La présence de l'ordinateur permet de concevoir et réaliser des idées spécifiques qui n'auraient pas vu le jour sous cette forme sans lui. Le constat qu'il existe une écriture instrumentale mixte dans mon travail, qui fut tiré de l'analyse des stratégies déployées dans des pièces instrumentales telles qu'*Intermission in D*, s'applique également à ce projet où la réalisation du volet instrumental a précédé la réalisation des volets audionumériques et visuels. Dans ces deux autres domaines des méthodes similaires ou complémentaires seront déployées et établirons des liens entre ces différents domaines d'une même œuvre.

4.2.2.2. **Champ audionumérique**

La dimension audionumérique de ce projet comporte à la fois une facette électroacoustique, ainsi que des éléments de transformation en temps réel réalisés dans le logiciel *Ableton Live*. *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur* réemploie différents matériaux pré-compositionnels électroacoustiques réalisés au cours de ce doctorat pour de précédents projets. Il s'agit d'éléments non-montés et non-mixés, qui finalement n'avaient pas été utilisés lors de leur production mais avaient toutefois été conservés. Une première phase de recherche dans les éléments non-utilisés de différentes sessions *Reaper* ou *Ableton Live* de projets tels que *Pressure/Release* ou *Disasters by Themselves* (cette fois encore comme une forme d'*auto-crate digging*³⁴), permet de constituer un ensemble de fichiers sons aux sonorités variées issus d'improvisations à la basse électrique, d'enregistrements de *no-input mixing* ou encore de synthèse additive. A cela fut ajouté une série d'enregistrements réalisés dans l'application de mémos vocaux de mon téléphone cellulaire qui constituent une sorte de collection de fragments de vies tels que le son d'un ascenseur, de jouets dont les piles sont presque déchargées, de pas dans la neige, de plusieurs boites à musique jouées en même temps ou encore de mes filles en train de faire une

³³ Je fais allusion ici à la terminologie qu'Ana Dall'Ara Majek déploie dans sa thèse « La pensée mixte : une approche de la composition par l'interaction des pensées instrumentale, électroacoustique et informatique »

³⁴ Voir chapitre 3.3

improvisation avec des instruments-jouets. Ces enregistrements furent réalisés tout au long de la période de mon doctorat, sans forcément savoir sur le moment qu'ils trouveraient leur place dans ce projet. Enfin un chant sacré pour la déesse *Yemaya* provenant de la musique de la *Santeria*, tradition Afro-cubaine d'origine Yoruba, interprété par l'illustre Lazaro Ros fut également employé. Ce chant, accompagné par des tambours Bata, était initialement prévu pour la partie électroacoustique de *Disaters by themselves* mais fut abandonné au profit d'un autre chant. Finalement il fut réinjecté dans ce projet et témoigne d'un autre de mes intérêts musicaux importants. Le montage a été réalisé de manière empirique, par l'écoute de l'assemblage des différents éléments, mais en tenant tout de même compte de la partition instrumentale pour synchroniser certains départs avec la performance instrumentale.

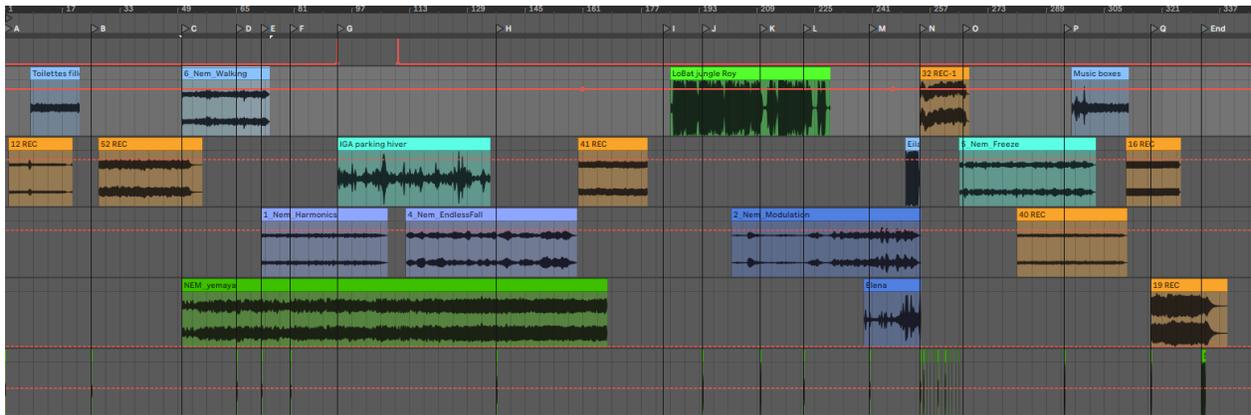


Figure 54. – Session Ableton – Sons fixés

Des traitements en temps réel furent également ajoutés une fois la partition instrumentale terminée. Ils ne figurent pas dans la partition mais sont synchronisés précisément grâce à l'utilisation du mode arrangement d'*Ableton Live*. La session est organisée selon le nombre de mesure et les différentes sections indiquées dans la partition. Une piste de *click* y fut également réalisée avec un métronome, ainsi que l'annonce des changements de sections, est diffusée aux interprètes dans des petits écouteurs *in ear*. Étant donné la densité des éléments déjà présents, à la fois dans l'écriture instrumentale et aussi électroacoustique, une limite dans la quantité de traitements en temps réel fut déterminée et trois traitements seulement furent implémentés :

- Une modulation en anneaux issue des effets natifs d'*Ableton Live*



Figure 55. – Ableton Ring Modulation

- Un objet de *décorrélation micro-temporelle*, inspiré des travaux d'Horacio Vaggione, réalisé dans *Max for Live*

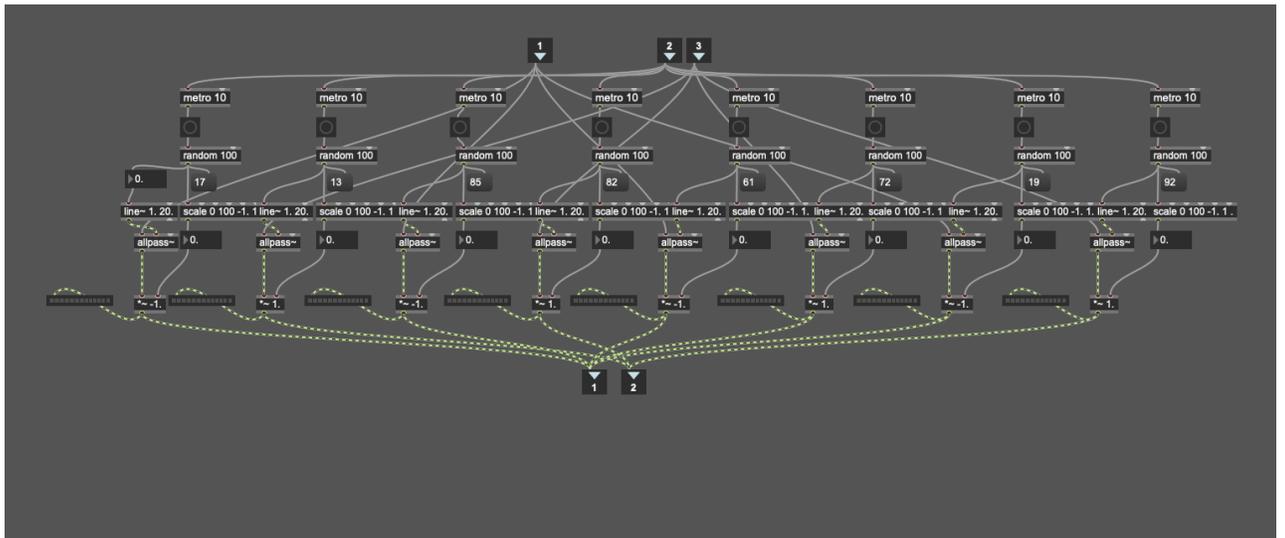


Figure 56. – Patch de décorellation dans *MaxForLive*

- Un logiciel SpaceGrain provenant de la suite *GRM tools*

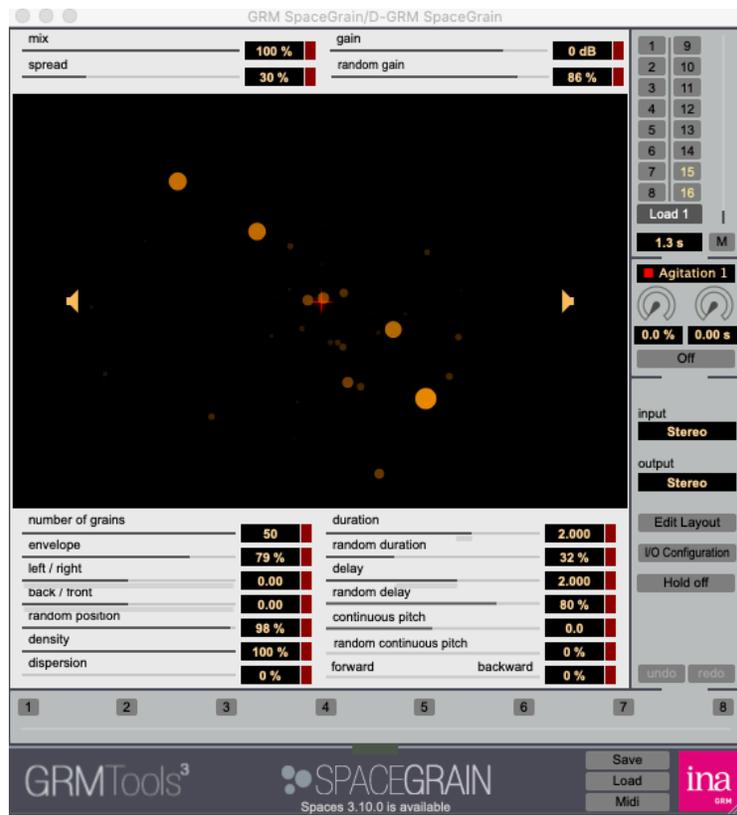


Figure 57. – GRM SpaceGrain

Chaque traitement disposait de sa propre piste auxiliaire dans lesquelles la captation du son des instruments était dirigé et les traitements étaient simplement activés par des automatisations de volume d'entrée dans des sections précises.

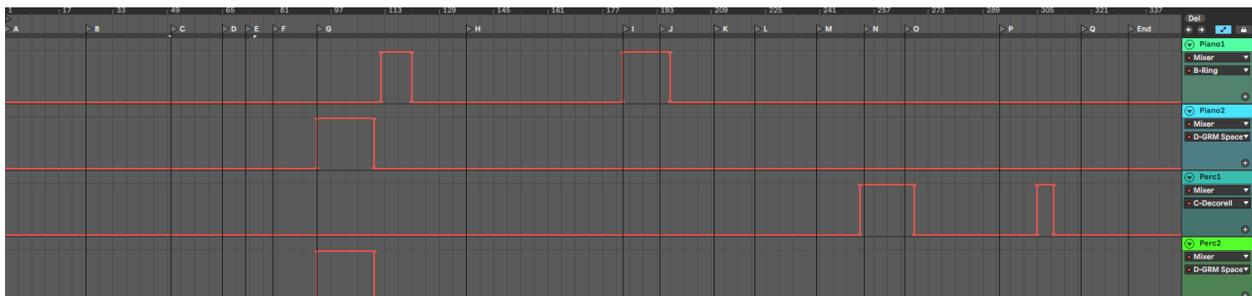


Figure 58. – Automation de traitements dans Ableton

En appliquant ici encore la méthode ‘Villéglienne’, la superposition de cet ensemble d’éléments audionumériques est le résultat d’une démarche volontairement heuristique et le résultat fut en grande partie découvert et affiné lors des premières répétitions.

4.2.2.3. **Champ visuel**

Ce projet comporte enfin une dimension visuelle qui repose aussi sur des principes de recyclage de matériaux et de lacération d’éléments autobiographiques, fut également réalisée et diffusée simultanément à la musique. Il s’agit d’un grand assemblage d’éléments disparates en apparence mais comportant une dimension autobiographique, ce qui fait office de lien entre eux. Différents traitements de floutage, de saturation ou encore de déplacement de pixels furent appliqués à ces matériaux visuels qui furent ensuite séquencés et interpolés en suivant la partition instrumentale. Les matériaux visuels qui furent employées sont les suivants :

- Photographies de textures et matériaux divers (bois, métal, bulles de savon, taches de graisse, tapis de bain, etc.) en gros plan, rendues abstraites par une utilisation excessive du zoom. Réalisées avec un téléphone cellulaire.



Figure 59. – Gros plan de gouttes sur de l’aluminium

- Extraits du film *Naked City* de Jules Dassin.

- Images générées par une application pour téléphone cellulaire faisant usage d'intelligence artificielle.



Figure 60. – Image générée dans l'application *Dream*

- Films de famille personnels datant de mon enfance
- Films d'archive d'immigrants juifs est-européens débarquant à Ellis Island au début du XXème siècle

La réalisation et la diffusion de cet aspect du projet furent implémentés dans le logiciel *Touch Designer*. Ce logiciel fonctionne selon un paradigme de programmation graphique (nodale) similaire à *Max* et permet de travailler des contenus multimédias en temps réel. Avec peu d'expérience dans ce domaine j'ai choisi à nouveau de privilégier une approche heuristique et d'élaborer un *patch* volontairement désordonné dans l'esprit du *bad plugging*, qui avait été d'abord imaginé dans le domaine physique dans le projet *Punk Alchemy*³⁵ puis transposé dans le domaine informatique.

³⁵ Voir chapitre 3.2

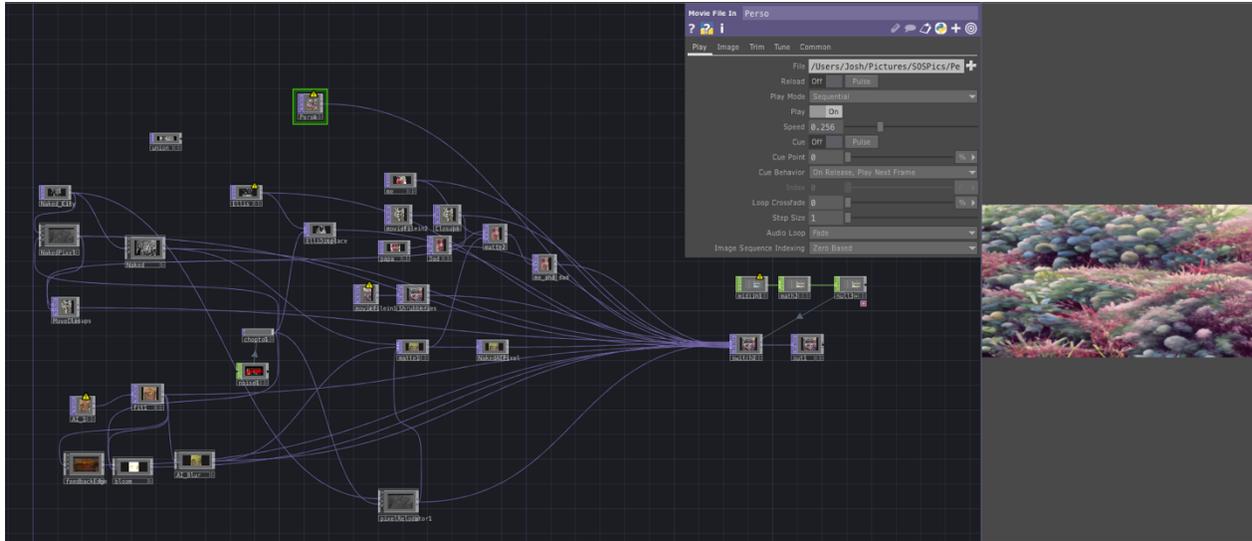


Figure 61. – Patch visuel *Touch Designer*

L'intention derrière cette réalisation visuelle était d'appuyer et expliciter un dévoilement personnel fragmenté. Tous les éléments qui la composent sont directement en lien avec une trajectoire familiale, et la dimension intime de ce projet est affirmée par ces images, tout en laissant la possibilité au public d'accorder de l'importance à l'objet de son choix, ou d'opérer des associations librement entre les objets sans hiérarchie prédéterminée dans la réalisation. La diffusion simultanée d'éléments sonores et visuels induit d'emblée une modification de la posture d'écoute. De multiples lectures, associations ou encore contradictions deviennent possible dans un aller-retour perceptif entre ces différents langages.

4.2.2.4. Titre

L'élaboration même du titre de ce projet mérite d'être mentionnée car elle se situe également dans le champ des pratiques déviantes et illustre comment cette méthode peut se manifester dans d'autres domaines que le musical. Il est aussi le résultat d'une démarche assurément *oulipienne* : un matériau de base, l'ensemble de mots *Shreds of me*, fut soumis à une série de manipulations déformantes. La première technique est le fameux S+7, développée par Jean Lescure en 1961 qui « consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (S+7) donné » (Beaudouin, 2005). Cette manipulation opérée dans

un générateur en ligne qui ne fonctionne pas toujours bien, *The N+7 machine*³⁶, produit ainsi la première partie du titre : *Shrubberies of semiconductors* (qui par un heureux hasard évoque inévitablement aux amateurs le *Holy Grail* des *Monty Python*). La deuxième partie du titre est obtenue au moyen de traductions de traductions réalisée avec *Google Translate* en passant par plusieurs langues successives dont, idéalement, le fonctionnement grammatical est suffisamment différent de la langue du texte original pour créer un effet déformant. Dans ce cas les étapes préalables au résultat en français furent le japonais, le yiddish, l'hébreu, le grec, le finnois et le yoruba. On observe ici encore une forme de *worst practice* qui utilise les limites et les défauts d'un logiciel à des fins créatives.

4.2.2.5. Réception

[...]la structure musicale peut être décrite comme l'emboîtement de systèmes « composés » et « organiques », opposés aux systèmes « additifs ». La catégorie d'ensemble « additif » ou « mécanique » est définie comme une juxtaposition d'objets hétéroclites, impliquant une notion « faible » de forme musicale. La catégorie d'ensemble « composé » désigne un système régi par une loi explicite ou explicitable (par exemple une échelle cohérente de hauteurs), ce qui l'élève au-dessus de la simple collection additive (Donin & Keck, 2006).

Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur fut ainsi réalisée comme une forme aléatoire-composée-unifiée et revendiquerait même l'idée de 'simple collection soustractive' (pour détourner quelque peu l'analyse que font Nicolas Donin et Frédérick Keck de concepts formels développés par Boris de Schloezer dans l'extrait ci-dessus). Elle s'appuie sur une contradiction entre la diversité et l'éclatement des matériaux qui nourrissent ce projet et la nature homogène de leur source d'origine. C'est précisément pour cela que la notion de lacération, ou de fragment, est au cœur de la facture de ce projet. Elle permet l'évocation résiduelle d'un objet connu et pourtant rendu inidentifiable. Cette ambivalence est le lieu de l'expérience visée par cette approche, une forme d'impossible-pourtant-vraisemblable puisqu'on en a été le témoin. C'est ici que réapparaît l'analogie avec le *mapping* car j'imagine la perception esthétique comme un processus de mise-

³⁶ <http://www.spoonbill.org/n+7/>

en-correspondance, opérée par le public vers sa propre expérience subjective, de différents stimuli sensoriels organisés par l'artiste. J'aspire ainsi à amplifier ce phénomène en fragmentant la matière de telle sorte que le public soit en quelque sorte habilité ou '*empowered*' à recomposer l'œuvre elle-même.

4.2.3. Comparaison et conclusion

Pour la dernière fois de cette série d'analyses il s'agira de comparer ce qui, dans mon esprit, aurait du être fait dans ce projet, si je m'étais conformé à ma conception des bonnes pratiques en musique mixte, face à ce qui fut ma démarche réelle.

- **Ce que j'aurais dû faire :** produire un matériau pré-compositionnel original ; déployer et développer ce matériau dans un cadre formel élaboré et pensé ; réaliser simultanément la partition instrumentale et les aspects audionumérique et visuels ; concevoir et procéder à des essais et ajustements des traitements en temps réel à l'avance.
- **Ce que j'ai fait :** réemployer des fragments de mes projets antérieurs comme matériau de départ ; agencer ces fragments de manière intuitive et aléatoire ; réaliser d'abord la partition instrumentale indépendamment des autres aspects du projet ; concevoir les transformations en temps réel hypothétiquement sans procéder à des essais préalables.

Dans cet ultime projet ce qui, auparavant, constituait une posture philosophique qui influait sur ma production, est devenu une méthodologie de réalisation. Ce qui était jusqu'alors assumé dans la pensée est devenu incarné dans la pratique. En cela *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur* est à la fois la fin d'un cycle mais aussi un basculement irréversible vers une nouvelle dimension de ma pratique musicale.

4.2.4. Postlude

Depuis la création de *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur*, une première version du sextuor vocal qui peut être y être superposé à été composée, toutefois l'opportunité de procéder à des essais et des modifications avec des chanteurs n'a pas encore eu lieu. Ce volet de la pièce s'intitule *For Adam : A Quick Brown Fox (Radio Edit)*³⁷ et la section du titre qui se trouve entre parenthèses s'explique par le fait que, dans la version pour voix seule non-superposée, certaines sections qui comportaient plusieurs mesures de silence pour les voix dans la version d'ensemble ont été coupées, et la partie audionumérique a été modifiée pour cette version courte. L'adaptation d'une écriture d'origine instrumentale, puisqu'il s'agit des mêmes importations depuis des pièces préexistantes que pour *Shrubberies of semiconductors : les lambeaux de mon Cœur*, produira certainement des difficultés d'exécution, ce qui encore une fois est une manière d'ouvrir la collaboration avec les interprètes et de les impliquer dans le processus de composition. De nouvelles stratégies déviantes ont également été intégrées dans la réalisation du texte qui est le résultat de traductions du fameux faux texte sans signification *Lorem Ipsum*, qui sert à combler des espaces de rédaction déjà mis en forme avant la production du texte définitif. Ainsi ce projet protéiforme continue de révéler son potentiel de développement à la fois personnel et ludique.

³⁷ Voir partition en annexe

Conclusion

Ce texte a présenté une démarche de recherche-crédation, intitulée *Worst Practices*, qui fut développée dans le cadre d'un Doctorat en Composition et Création Sonore effectué au sein de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Dans ce cadre une série de compositions furent réalisées en lien avec cette démarche et constituent le volet pratique de ce projet. Au sein de ce document les aspects théoriques sur lesquels il s'appuie ont été explorés.

Si ce concept implique potentiellement une certaine opposition entre ce qui constituerait un ensemble de bonnes pratiques, en accord avec les usages présents dans un certain milieu, et une forme de désobéissance ou de dérive vis-à-vis d'elles, il s'agirait en réalité d'une réaction à une représentation intérieure d'un académisme idéalisé à partir duquel on peut imaginer un ensemble de déviations au potentiel créatif important. En se plaçant volontairement dans cette posture on souhaite générer un ensemble d'idées qui n'aurait pu émerger si un autre mode de pensée avait été appliqué, et ainsi tendre vers une plus grande authenticité dans les compositions réalisées.

En s'appuyant sur la notion de *néguentropie* par la bifurcation, avancée par le philosophe français Bernard Stiegler, le concept de *Worst practices* est proposé comme une voie artistique dans un environnement où l'accélération technologique est source d'aliénation, et où l'artiste cherche à pérenniser son travail. Dans ce sens, une continuité est invoquée avec la démarche d'artistes tels que Frank Zappa, Charles Mingus ou encore Erik Satie. Dans le premier chapitre une série de stratégies, issues de la notion de *Worst Practices*, est présentée. En premier lieu un ensemble de 'mauvaises' habitudes de travail, volontairement assumées, sont décrites et suivies de la présentation de trois pratiques artistiques, le détournement, le débordement et la déconstruction-lacération. Ce seront des angles de créations qui seront ensuite examinés au cours des analyses qui occupent les trois derniers chapitres de ce texte. Au sein de ces trois chapitres un aspect évolutif dans ces techniques sera mis en avant afin d'illustrer le déploiement progressif des *Worst Practices* dans différents projets, jusqu'à ce qu'elles deviennent un outil d'élaboration du matériau compositionnel lui-même.

Au cours de ces analyses, une première série de pièces furent observées afin d'identifier le terrain qui a permis l'émergence de cette posture créative à partir d'une remise en question de la notion de 'musique mixte' par le biais de la pratique compositionnelle. Dans ce cadre un questionnement sur le 'mapping conceptuel', des expérimentations avec des dispositifs détournés et de nouvelles stratégies d'écriture ont permis de formuler le concept de *Worst Practices*. Dans un second temps, une seconde série de pièces fut le terrain d'émergence et de déploiement de certaines techniques désobéissantes telles que le copié-collé ou encore l'utilisation d'éléments humoristiques ou satiriques. Enfin le dernier chapitre explore comment les *Worst Practices* ont permis une formalisation complète de deux projets d'envergure, exploitant l'ensemble des différentes stratégies proposées dans le deuxième chapitre.

A l'issue de ce processus je constate qu'une modification permanente s'est opérée dans le regard que je porte sur mon travail. Ayant oscillé entre deux univers musicaux aux usages assez différents, déterminer une partie de mon identité de compositeur s'est avéré difficile. Lorsque Morton Feldman dit « *I never understood what rules I was supposed to learn, and what rules I was supposed to break* » (Feldman & Friedman, 2000), il pose en exergue, comme une évidence, une obligation qui relève d'un programme révolutionnaire. Il lui incomberait de briser les règles, simplement en vertu du fait qu'elles existent. Il ne sait simplement pas quelles règles s'appliquent. Pour ma part je pense avoir décidé, probablement par manque de confiance causé par la sensation de ne pas réellement être à ma place, que certains usages de mon milieu constituaient un gage de légitimité artistique. C'est en réponse à cette représentation intérieure que ce projet de recherche s'est élaboré, inspiré par ce devoir qu'exprime Feldman de briser le carcan, pour la magie du geste en quelque sorte, mais avec une motivation plus psychanalytique : celle de me libérer de mes propres contraintes.

Références bibliographiques

Aumercier, S. (2009). Narcisse: Une histoire de cas. *Le Coq-héron*, 196(1), 85–89. Cairn.info.

<https://doi.org/10.3917/cohe.196.0085>

Beaudouin, V. (2005, November 26). S+7 [Text]. <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/s7>

Burroughs, W. S., & Harris, O. C. G. (1993). *The letters of William S. Burroughs: 1945-1959*. Viking.

Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18. JSTOR.

Chion, M. (2021). *L’audio-vision. Son et image au cinéma: Vol. 5e éd.* Armand Colin; Cairn.info.

<https://www.cairn.info/l-audio-vision--9782200630003.htm>

Dall’Ara Majek, A. (2016). *La pensée mixte: Une approche de la composition par l’interaction des pensées instrumentale, électroacoustique et informatique*. Université de Montréal.

Debord, G.-E., & Wolman, G. (2014). Mode d’emploi du détournement. *Inter*, 117, 23–26. Érudit.

Derrida, J. (1989). *Mémoires: For Paul de Man*. New York : Columbia University Press.

<http://archive.org/details/memoiresforpauld0000derr>

Donin, N., & Keck, F. (2006). Lévi-Strauss et « la musique ». *Dissonances dans le structuralisme*.

Revue d’Histoire des Sciences Humaines, 14(1), 101–136. Cairn.info.

<https://doi.org/10.3917/rhsh.014.0101>

Eco, U. (1979). *L’œuvre ouverte*. Editions du Seuil.

Eco, U. (2015). *L’oeuvre ouverte*. Éditions Points.

- Etelain, J. (2017, May 29). Le problème de la limite chez Kant au prisme du sublime (1/2). *Implications philosophiques*. <https://www.implications-philosophiques.org/le-probleme-de-la-limite-chez-kant-au-prisme-du-sublime-12/>
- Feldman, M., & Friedman, B. H. (2000). *Give my regards to Eighth Street: Collected writings of Morton Feldman*. Exact Change.
- France, A., & Saviano, R. (2010). *La révolte des anges*. Éd. Payot & Rivages.
- Ghazala, R. (2005). *Circuit-bending: Build your own alien instruments*. Wiley Publishing.
- Goehr, L. (1989). Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), 55–67. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/431993>
- Goodman, S. (2010). *Sonic warfare: Sound, affect, and the ecology of fear*. MIT Press.
- Guiton, A. (2016). *Bernard Stiegler: «L'accélération de l'innovation court-circuite tout ce qui contribue à l'élaboration de la civilisation»*. Libération. https://www.liberation.fr/debats/2016/07/01/bernard-stiegler-l-acceleration-de-l-innovation-court-circuite-tout-ce-qui-contribue-a-l-elaboration_1463430/
- Hamilton, A. (1990). The Aesthetics of Imperfection. *Philosophy*, 65(253), 323–340. JSTOR.
- History of Art: Jacques Villegle*. (n.d.). Retrieved August 29, 2022, from http://www.all-art.org/art_20th_century/villegle1.html
- Husarik, S. (1983). John Cage and LeJaren Hiller: HPSCHD, 1969. *American Music*, 1(2), 1–21. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3051496>
- Jankélévitch, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. Editions du Seuil. <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782021280913>

- Jenny, H. (2001). *Cymatics: A Study of Wave Phenomena & Vibration*.
<http://archive.org/details/hans-jenny-cymatics>
- Kandinsky, W., Sers, P., & Kandinsky, W. (2006). *Point et ligne sur plan: Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (Nouv. éd). Gallimard.
- Kippelen, É., Castanet, Pierre Albert, Allain, Aurélie, Amblard, Jacques, Bénaily, Jean-Jacques, Boisnel, J., Class, Olivier, & Couprie, P., Devos, Raymond, Etcharry, Stephan, Giroud, Vincent, Lassauzet, Benjamin, Pons, Lionel, Waschbüsch, Viviane. (2021). *L'humour en musique: Et autres légéretés sérieuses depuis 1960*.
- Lisse, M. (2002). Déconstructions. *Études françaises*, 38(1–2), 59–76. Érudit.
<https://doi.org/10.7202/008391ar>
- McAdams, S., & Giordano, B. (2008). The perception of musical timbre. In *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 72–80).
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199298457.013.0007>
- Milton, J., & Leonard, J. (2003). *Paradise lost*. Penguin Books.
- Molino, J., Nattiez, J.-J., & Goldman, J. (2009). *Le singe musicien sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud ; INA.
- MotorMouthMusic (Director). (2016, August 31). *Paul McCartney demonstrates the Mellotron*.
<https://www.youtube.com/watch?v=tTKPW92ndUA>
- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond* (2nd ed). Cambridge University Press.
- Sangild, T. (2002). *The aesthetics of noise*. Datanom.
- Saul, S. (2001). Outrageous Freedom: Charles Mingus and the Invention of the Jazz Workshop. *American Quarterly*, 53(3), 387–419. JSTOR.

Stiegler, B. (2016). *Dans la disruption: Comment ne pas devenir fou?* Éditions Les Liens qui libèrent.

Vaggione, H. (2003). *Décorrélation microtemporelle, morphologies et figurations spatiales*.

Verfaille, V. (2006). 4. Des contrôles intelligents pour les effets audionumériques. In *Sur les chemins de la découverte* (pp. 57–73). Presses Universitaires de France; Cairn.info.

<https://doi.org/10.3917/puf.farou.2006.01.0057>

Annexe

Liste des partitions jointes :

- Release (Part I-IV)
- Punk Alchemy
- Sillons
- Intermission in D
- Cage Effect
- The Bank
- The Line
- Disaster by themselves
- Shrubberies of semiconductors: les lambeaux de mon cœur
- For Adam: A Quick Brown Fox (Radio Edit)