

Université de Montréal

Transindividuation et individuation collective :  
une exploration à travers l'improvisation libre et la rythmanalyse

par  
François Zaïdan

Département de communication  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du de maîtrise ès sciences (M.Sc.)  
en sciences de la communication

Décembre 2016

© François Zaïdan, 2016

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Transindividuation et individuation collective :  
une exploration à travers l'improvisation libre et la rythmanalyse

Présenté par :  
François Zaïdan

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Thierry Bardini ..... Président-rapporteur

Line Grenier ..... Directrice de recherche

Brian Massumi ..... Membre du jury

## SOMMAIRE

En s'appuyant principalement sur le travail de Gilbert Simondon (1989) et sur celui de Bernard Stiegler (2010, 2012, 2013), ce mémoire de maîtrise explore la relation entre les notions d'individu et de collectif. D'une part, cette relation est conceptualisée et développée à travers les concepts de transindividuation et d'individuation collective ; et d'autre part, celle-ci est explorée via les théories de l'improvisation libre (*free improvised music*). S'intéressant aux différentes modalités de cette pratique musicale (Bailey, 1992 ; Saladin, 2002, 2010, 2014 ; Corbett, 2004, 2016 ; Peters, 2009), cette recherche conçoit l'improvisation libre comme une approche radicale permettant d'aborder autrement la relation entre les notions d'individu et de collectif. L'agencement, la confrontation et la négociation des singularités individuelles des musiciens.nes en présence étant au centre de la pratique de l'improvisation libre, la méthodologie mobilisée vise à cerner les dynamiques permettant de saisir la complexité de cette relation. En s'appuyant particulièrement sur la *research-from-creation* et la *creation-as-research* (Chapman & Sawchuk, 2012), l'aspect méthodologique de ce mémoire est ancré dans la recherche-crédation. En ce sens, les principaux matériaux d'analyse ont émergé de l'expérience de séances d'improvisation libre dans laquelle l'immédiateté et l'éphémérité de la création ont été vécues, discutées et ultérieurement analysées à travers les concepts de rythme et de présence propres à la rythmanalyse d'Henri Lefebvre (1980, 1992).

**Mots clés :** transindividuation – individuation collective – Simondon – Stiegler  
improvisation libre – rythmanalyse – présence – Lefebvre

## ABSTRACT

Relying mainly on the work of Gilbert Simondon (1989) and Bernard Stiegler (2010, 2012, 2013), this master's thesis explores the relation between the notions of individual and collective. On one hand, the relation is conceptualised and developed through the concepts of transindividuation and collective individuation ; and on the other hand, it is explored through free improvisation / free improvised music theories. Looking at the different modalities of that musical practice (Bailey, 1992 ; Saladin, 2002, 2010, 2014 ; Corbett, 2004, 2016 ; Peters, 2009), this research conceives free improvisation as a radical approach to tackle differently the relation between the notions of individual and collective. The assemblage, confrontation and negotiation of individual singularities of musicians being at the centre of free improvisation, the chosen methodology tends to define the dynamics allowing to understand the complexity of that relation. Relying particularly on *research-from-creation* and *creation-as-research* (Chapman & Sawchuk, 2012), the methodological aspect of this thesis is anchored in research-creation. In that sense, the main analysis materials have emerged from the experience of free improvisation sessions in which the instantaneity and ephemeral aspect of creation were lived, discussed and subsequently analysed through the concepts of rhythm and presence inherent to Henri Lefebvre's rhythmanalysis (1980, 1992).

**Keywords :** transindividuation – collective individuation – Simondon – Stiegler – free improvised music – rhythmanalysis – presence – Lefebvre

## TABLE DES MATIÈRES

<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>v</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	<b>viii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>ix</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>p.1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE (conceptualisation)</b> .....	<b>p.5</b>
1. Individu et collectif.....	p.9
1.1 Transindividuation .....	p.10
1.1.1 Avant-propos .....	p.10
1.1.2 La transindividuation à travers le travail de Bernard Stiegler .....	p.12
1.2 Individuation collective .....	p.15
1.3 Individu et collectif : différentes approches.....	p.18
1.3.1 Devenir .....	p.19
1.3.2 Agencement .....	p.22
2. Improvisation .....	p.24
2.1 L'improvisation .....	p.25
2.1.1 Perspectives et confrontations .....	p.26
2.1.2 L'improvisation et le rapport au temps .....	p.30

2.2 L'improvisation libre .....	p.33
2.2.1 Improvisation libre : une (tentative de) définition .....	p.35
2.2.2 Possibilité de rencontres et de différences .....	p.39
2.3 L'improvisation collective libre .....	p.42
2.3.1 <i>(se)faire-ensemble</i> .....	p.42
2.3.2 L'improvisation comme processus d'individuation .....	p.45
<b>DEUXIÈME PARTIE (méthodologie) .....</b>	<b>p.48</b>
1. Recherche-crédation : expérience de l'improvisation libre .....	p.51
1.1 Recherche-crédation : <i>research-from-creation</i> .....	p.53
1.2 Recherche-crédation : <i>creation-as-research</i> .....	p.54
2. <i>Interpersonal Process Recall</i> .....	p.56
3. Limites de ces approches .....	p.57
4. Participants et contexte d'improvisation .....	p.59
5. Survol des matériaux d'exploration et d'analyse .....	p.61
<b>TROISIÈME PARTIE (analyse) .....</b>	<b>p.64</b>
1. Bases théoriques pour l'analyse .....	p.67
1.1 Rythmanalyse .....	p.69
1.2 Bifurcation .....	p.73
2. Analyse .....	p.75
2.1 Peur, répétition et différence .....	p.76

2.2 Temporalités des improvisations .....	p.79
2.2.1 Analyse de la troisième improvisation .....	p.81
2.3 Présence vs. Présent .....	p.84
2.4 Transformation (Méditations sur la transindividuation et l'improvisation libre) .....	p.88
2.5 Unité (Méditations sur la l'individuation collective et l'improvisation libre) .....	p.90
2.6 Faire le tour .....	p.92
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>p.97</b>
1. Synthèse .....	p.97
2. Ouverture .....	p.99
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>p.101</b>
<b>DISCOGRAPHIE, ENTREVUES &amp; FILMOGRAPHIE .....</b>	<b>p.109</b>
<b>ANNEXE .....</b>	<b>p.111</b>

**LISTE DES FIGURES**

- Figure 1 Gilbert Simondon. Image repérée au <http://arsenicpaca.fr/gilbert-simondon-relier-culture-et-technique> p.9
- Figure 2 Derek Bailey, Maarten van Regteren Altena & Steve Lacy. Image repérée au <http://www.metamute.org/editorial/articles/free-improvisation-actuality> p.24
- Figure 3 Séance d'improvisation. Archive personnelle. p.51
- Figure 4 Henri Lefebvre. Image repérée au <http://ppesydney.net/wp-content/uploads/2014/08/lefebvre.jpg> p.67
- Figure 5 Rythmanalyse. Image repérée au <http://rhythmanalysis.weebly.com/> p.75



## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à sincèrement remercier ma directrice de recherche, Line Grenier, pour ses conseils, sa rétroaction, son encouragement, ses références et sa disponibilité. Un énorme merci à Étienne Lebel et Sam Bobony avec qui j'ai eu le bonheur d'improviser et d'explorer des mondes sonores improbables, merci d'avoir été disponibles et investis dans ce projet de recherche. Merci à Thierry Bardini et Brian Massumi pour leur lecture et leur évaluation, à Dominique Meunier pour son appui et son écoute, aux membres du CPCC, au département de communication de l'Université de Montréal et aux responsables de la bourse Cogeco-Henri Audet pour leur soutien financier. Un remerciement des plus profonds à mes parents qui ont su, comme toujours, m'encourager dans mes démarches et dans mes projets.

## INTRODUCTION

Ce qui se passe dans l'art, dans la science, dans la vraie et rare politique, dans l'amour (s'il existe), c'est la venue au jour d'un indiscernable du temps, qui n'est de ce fait ni un multiple connu ou reconnu, ni une singularité ineffable, mais qui détient dans son être-multiple tous les traits communs du collectif considéré, et, en ce sens, est vérité de son être.

**Alain Badiou, 1988, p.23**

The music is not the sounds that you are hearing [...], that is just the platform. The music is the people themselves, their feelings, what they are putting into it, their energy.

**John Zorn, 2014**

Comment nommer, qualifier ou désigner le collectif ? Est-ce simplement un regroupement fortuit, partiel et structurant d'individus ? Est-ce une notion purement circonstancielle et éphémère, vouée à une éternelle abstraction ? Similairement, en s'intéressant particulièrement aux individus, notion dont l'écrasante abstraction guette quiconque s'y attarde attentivement, est-ce qu'un simple regroupement peut se targuer du nom de collectif ? Comment concevoir la relation pouvant potentiellement s'établir et se développer entre différents individus ? Comment comprendre les forces en présence et les potentiels de développement, de régression et de transformation ?

Au terme de ce travail, au moment où je rédige ces lignes, je n'ai pas de réponse définitive pour penser le rapprochement des notions d'individu et de collectif. En rétrospective, cette recherche, ce processus de réflexion et ce mémoire m'apparaissent comme une vaste exploration ; comme une tentative d'aborder librement ces questions, de faire dialoguer différentes perspectives et d'essayer de rallier théorie et pratique dans une démarche zigzaguant entre philosophie et recherche-crédation. En survolant les différentes portions de cette recherche et à l'instar de l'exergue d'Alain Badiou, tant au niveau théorique que méthodologique, ce qui me frappe est la reconsidération du rapport au temps générée par ces questions. À l'issue de ce travail et à travers les pistes de réflexion qui seront esquissées dans les pages à venir, ce qui semble dorénavant inévitable est l'instantanéité implicite à ces questions et l'éphémérité dans laquelle nous pouvons percevoir de brèves cohésions et de fragiles alliances.

Ce questionnement m'a introduit à des univers conceptuels dont la richesse et la complexité ont permis de nuancer ces questions initiales, de les transformer, de les reconsidérer et de les formuler autrement. Le travail de Gilbert Simondon, spécialement l'ouvrage *L'individuation psychique et collective* (1989), fut le catalyseur de cette transformation. Bien qu'une partie du vocabulaire mobilisé dans ce travail prenne racine dans la philosophie simondonienne de l'individu et du collectif, particulièrement en ce qui concerne le concept d'individuation collective, une attention particulière est portée au travail de Bernard Stiegler et à l'élaboration de son concept de transindividuation (2007b ; 2008 ; 2010 ; 2012 ; 2013) dont les résonances simondoniennes sont prépondérantes et constitutives. Ainsi, les notions d'individuation, de transindividuation et d'individuation collective développées dans ce mémoire constituent les principaux outils par lesquels j'aborde ce questionnement initial.

La première partie de ce travail développe les concepts clés qui permettent d'attaquer directement ces questions, plus précisément les concepts de transindividuation et d'individuation collective. En complément à ces concepts, pour permettre un autre regard sur les notions d'individu et de collectif en s'éloignant d'une conception qui demeurerait ancrée dans une perspective simondonienne et stieglérienne, j'ai aussi opté pour le recours à certaines nuances apportées par le travail de Gilles Deleuze et Félix Guattari et par celui de Manuel DeLanda portant sur les concepts de devenir et d'agencement. Cette première partie du travail développe aussi l'autre aspect fondamental de cette recherche : l'improvisation libre (*free improvised music*). En s'appuyant notamment sur les propos de Jacques Derrida (1982), de Gary Peters (2009) et sur ceux de Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier (2010), il s'agit avant tout d'explorer l'improvisation en tant que concept autonome, sans nécessairement s'appuyer sur sa dimension musicale. Bien que les ouvrages sur la musique librement improvisée soient relativement restreints et assez récents, cette partie s'attarde aussi à approfondir les spécificités de l'improvisation libre, son contexte d'émergence et les modalités de sa pratique. En recourant souvent à un ouvrage phare de l'étude de l'improvisation libre rédigé par le guitariste anglais Derek Bailey, *Improvisation : its nature and practice in music* (1992), au travail de Matthieu Saladin (2002 ; 2010 ; 2014) et à celui de John Corbett (1994 ; 2016), j'ai principalement opté pour l'improvisation libre dans la mesure où la relation de différents individus est constitutive de cette pratique musicale. Le résultat

n'importe que minimalement. Comme le suggère l'exergue de John Zorn, la musique, et spécialement l'improvisation libre, va bien au-delà d'une considération strictement esthétique.

La seconde partie porte sur l'approche méthodologique retenue pour ce travail. Après l'exploration de différentes méthodes, j'ai considéré l'importance et la pertinence de mettre sur pied des séances d'improvisation libre et de concevoir ma participation et les réflexions suivant l'expérience de cette pratique comme épistémologiquement viables dans le cadre de ce mémoire de maîtrise. Ce faisant, mon travail de recherche s'est inscrit dans une recherche-crédation ; la création ou le geste créatif inhérent à l'improvisation libre devenant une source de réflexion pour aborder mes questionnements de nature plutôt philosophiques sur les notions d'individu et de collectif. Comme l'instantanéité et l'éphémérité sont des dimensions constitutives de l'improvisation libre, le recours à l'expérience de création en directe m'a semblé particulièrement approprié. Pour développer et valider mon approche méthodologique, mobilisant la typologie et la définition de la recherche-crédation proposée par Chapman et Sawchuk (2012), j'explore les avenues de recherche rendues possibles par la *research-from-creation* et *research-as-creation*. De manière technique et comme témoin de ces séances d'improvisation libre, les performances ont été filmées pour permettre de s'y référer ultérieurement.

La troisième partie de ce mémoire est dédiée à l'analyse des matériaux ayant émergé des séances. Il s'agit d'une analyse de ma propre expérience, de mes impressions teintées par le bagage théorique développé en amont et des discussions tenues avant et après chaque séance ; ces discussions abordaient notamment la relation de chaque musicien à l'improvisation, la création, à la musique en général, les influences, mais exploraient aussi nos improvisations collectives, nos tendances, les points forts et les difficultés. L'analyse repose en grande partie sur le travail d'Henri Lefebvre (1980 ; 1992 ; 2009). Bien qu'il ne s'agisse pas d'un prolongement des philosophies développées au préalable et que le travail de Lefebvre ne s'inscrive pas dans la même tradition, j'ai davantage conçu l'apport de sa réflexion, principalement sur les concepts de rythme et de présence, comme manière de « faire avec », de travailler différemment les matériaux d'analyse et de tracer certains parallèles avec les autres concepts de ce mémoire. Ainsi, la rythmanalyse lefebvrienne s'est avérée propice à une plus fine nuance des notions d'individu et de collectif à la lueur des séances d'improvisation libre en suggérant de nouvelles pistes de réflexion.

Enfin, la conclusion de ce travail se veut avant tout comme une synthèse faisant le point et retraçant le processus de réflexion ayant mené à l'aboutissement de ce mémoire dans sa forme actuelle. En effet, les concepts, la méthodologie et l'analyse peuvent paraître, à première vue, comme étant relativement dissociés. C'est pourquoi il m'a semblé nécessaire de retracer la manière dont j'ai arrimé ces sections et de réitérer la pertinence de leur articulation. En guise d'ouverture, l'autre portion de la conclusion traite principalement de quelques points pouvant potentiellement s'avérer intéressants dans une subséquente exploration, tant au niveau théorique que méthodologique.

Au terme de ce travail, bien que de multiples questions demeurent, le processus de création propre à l'improvisation libre m'a amené à réfléchir différemment la relation entre les notions d'individu et de collectif, à les percevoir comme étant incessamment actualisées et redéfinies par les modalités s'établissant entre les participants, par leur apport individuel et par la négociation des mondes sonores en présence. Créer en direct à travers l'éphémérité de ce qui est proposé en terme de son, d'articulation musicale et de dynamique, fait prendre conscience de la fragilité de la cohésion qui peut brièvement s'établir au sein d'une relation entre différents individus. En ce sens, l'improvisation libre s'est avérée un exemple réellement significatif pour aborder les questions exposées précédemment. Comme le soutient Derek Bailey : « Some are attracted to it [free improvisation] by its possibilities for musical togetherness, others by its possibilities for individual expression » (1992, p.85). En ce qui me concerne, mon intérêt réside précisément dans l'interstice entre ces deux pôles d'attraction.

# ***///* première partie**

**(conceptualisation)**

Dans cette première partie, je m'attaquerai à quelques questionnements qui m'habitent depuis déjà un bon moment. Celle-ci sera divisée en trois principales sections. Premièrement, suite à la lecture de *l'Individuation psychique et collective* (1989) du philosophe français Gilbert Simondon, je n'ai cessé d'interroger la « place » de l'individu dans le collectif et je tente toujours de comprendre et de concevoir l'émergence d'une singularité collective par l'apport et la relation de multiples singularités individuelles. De manière véritablement abstraite, j'en suis venu à poser la question très générale ayant fait germer le projet de ce mémoire : qu'est-ce que le collectif ? Comment pouvons-nous nommer ou définir ce qui apparaît potentiellement comme une entité à part entière, avec ses traits propres, ses caractéristiques intrinsèques, ses dynamiques, etc. ? En parallèle à l'aspect médiatique de la musique exploré dans ce mémoire, s'attardant plus spécifiquement à l'improvisation libre (*free improvised music*), c'est aussi à travers ces questionnements de nature plutôt philosophique que s'ancre cette recherche dans le champ disciplinaire des études en communication et de la philosophie de la communication. En effet, pour Simondon et pour Bernard Stiegler, ce dernier reprenant et retravaillant les principaux concepts simondoniens, l'émergence du collectif ne peut s'abstraire ni faire abstraction des relations étant partie prenante de ce qu'ils nomment les processus de transindividuation et d'individuation collective. Il y a donc, dans ces approches et dans ces concepts, quelque chose de l'ordre de la relation entre des individus ; des processus communicationnels offrant potentiellement une porte d'entrée à la compréhension de ces enjeux conceptuels confrontant les notions d'individu et de collectif.

Dans les pages à venir, peut-être en tant que philosophe de garage, je tenterai de faire ressortir et de discuter les principales idées proposées par Simondon et Stiegler pour tenter de penser cette émergence du collectif ainsi que les processus à l'œuvre dans une telle entreprise. Aussi, comme cette première partie est en quelque sorte conçu comme une dyade développant conjointement philosophie simondonienne (transindividuation et individuation collective) et différentes approches et théories de l'improvisation libre, je me risquerai parfois à faire quelques ponts entre ces différents pans. Dans cette section, ces incursions venant de et allant vers les autres aspects théoriques et pratiques de ce mémoire ne seront pas nécessairement approfondis, mais s'articuleront davantage comme quelques pistes ou intuitions qui seront ultérieurement reprises et développées autre part dans les pages de cette recherche.

Pour clore cette première section, voulant éviter de demeurer uniquement dans une perspective simondonienne du rapport entre individu et collectif et en guise de complément, je terminerai par une confrontation à d'autres concepts permettant de concevoir ces notions sous un autre regard philosophique. Restant malgré tout dans ce qui est largement nommé comme la philosophie postmoderne, je me risquerai à confronter les idées de Simondon et de Stiegler à celles de Deleuze et Guattari, pour tenter d'offrir une vision plus nuancée ainsi qu'un spectre définitoire plus large de la dynamique individu / collectif. Principalement pour des raisons d'intérêt, je m'en tiendrai à ces auteurs et à ceux ayant remanié et développé leurs concepts. Avant de poursuivre, je tiens aussi à mentionner qu'il ne s'agit absolument pas de répondre définitivement aux questions posées en amont de cette section. Avoir l'audace de vouloir répondre à ces questions m'apparaîtrait assez absurde, voire pratiquement impossible, et c'est pourquoi j'ai entamé ce projet comme une opportunité d'explorer, à un niveau d'abstraction assez élevé, ce qui est dit sur l'insaisissable de ce problème ; de profiter de cet insaisissable pour jouer et risquer avec les limites du rapport conceptuel entre individu et collectif.

La deuxième section portera plus spécifiquement sur l'improvisation en commençant par développer quelques-unes des principales conceptions et théories de l'improvisation, balisant ainsi les limites conceptuelles de cette pratique à un niveau plus abstrait, sans nécessairement la concevoir dans son application potentiellement musicale. Une attention particulière sera portée à la dimension temporelle de l'improvisation ; trait qui s'avère indispensable pour penser cette pratique en raison de son instantanéité et de son caractère inévitablement éphémère. Ces quelques excursions par des théories plus « générales » de l'improvisation serviront de base pour penser mon principal objet d'étude : l'improvisation libre. En me permettant de retracer succinctement le contexte historique d'émergence de cette pratique musicale, je risquerai une définition de celle-ci en mobilisant des auteur.e.s / musicien.ne.s œuvrant ou ayant œuvré à travers l'improvisation libre. Il s'agit bel et bien d'un risque dans la mesure où, comme je tenterai de le développer plus en détail, l'improvisation libre ne peut se définir à travers des traits stylistiques reproductibles, mais bien par les processus inhérents à cette pratique et aux musicien.ne.s en contexte d'improvisation. Je terminerai cette section par l'exploration de deux articles d'auteurs ayant mobilisé l'improvisation libre, particulièrement en contexte collectif. Les textes d'Yves Citton (2004b) et



de Christian Béthune (2009) permettent de penser l'improvisation libre à travers des traits propres à la transindividuation et à l'individuation collective.

Avant de développer plus amplement les propos exposés précédemment, j'aimerais souligner que, tout au long de ce mémoire, je ferai clairement une distinction qui m'apparaît primordiale. Il s'agit de distinguer les termes « relation » et « interaction » et de les utiliser en s'appuyant sur la conception qu'a formulé Brian Massumi (2014) lors d'une discussion au Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Selon Massumi, l'interaction est généralement conçue : « [...] in a framework where the properties of the objects or people in interaction are assumed to be known. They're usually put in a framework of use or utility » (*ibid.*, sans page). Cette manière d'approcher l'idée ou le concept d'interaction ne peut résulter que dans la répétition du même : « [...] nothing new happens because you are just making explicit or externalizing what you already see to be in people » (*ibid.*, sans page). Pour paraphraser Massumi, avoir recours au terme interaction ou, de manière plus empirique, concevoir une rencontre ou une situation sous un angle strictement interactionnel, ne peut que limiter les possibilités et les potentiels de cette situation.

Sans qu'il soit totalement impossible d'avoir recours à la notion d'interaction, qui s'adresse plus particulièrement à certaines formes de situations ou de phénomènes, le concept de relation tel que définit par Massumi contient l'idée que : « [...] the terms, the object or the bodies that are in relation, are defined through their *participation* rather than coming to the interaction with the definitions carried already within them, or at least they have a certain margin of *re-definability* » (*ibid.*, mon accentuation). De manière similaire, qui fera ultérieurement écho au concept de transindividuation, « The concept of relation is connected to possibilities of change and potential for change of what it is to be a human in interaction, rather than simply acting out what is already implicitly within us » (*ibid.*).

# 1. INDIVIDU ET COLLECTIF



Fig.1

## 1.1 TRANSINDIVIDUATION

### 1.1.1 Avant-propos

L'individuation, mais plus particulièrement la transindividuation et l'individuation collective, comptent parmi les principaux concepts prenant racine dans l'œuvre philosophique de Gilbert Simondon. Ce sont principalement ces deux derniers concepts qui seront considérés et développés dans le cadre de ce mémoire de maîtrise. À travers l'improvisation libre conçue comme lieu d'exploration des processus de transindividuation et de l'individuation collective, l'objectif n'est pas de trouver des équivalences ni de tenter d'appliquer intégralement ces concepts à la musique improvisée. Comme le souligne Yves Citton, « [Simondon] nous invite à faire résonner ses idées dans des champs autres que ceux qu'il avait lui-même sous les yeux » (2004a, p.26). La philosophie simondonienne et ses récentes articulations et métamorphoses, loin d'être statiques, tendent justement vers l'exploration et le déphasage. En ce sens, peu de travaux portent sur la jonction entre cette philosophie et la musique improvisée à l'exception de quelques rares ouvrages (Citton, 2004b ; Béthune, 2009) ainsi que quelques références y faisant rapidement allusion (Rudy, 2014 ; Saladin, 2014). La présente section et les sections à venir visent à jeter les bases de ces principaux concepts pour en permettre l'investigation ultérieure par l'entremise de différentes approches de l'improvisation libre et par la mise en place d'une situation réelle d'improvisation (voir méthodologie). Bien que les idées initialement proposées par Simondon soient intimement liées entre elles et relativement indissociables (Citton, 2004a), je m'attarderai particulièrement aux concepts de transindividuation et d'individuation collective dans le cadre de cette recherche.

Avant d'approfondir ces concepts, voici quelques pistes pour tenter de définir la notion d'individuation au sens large et comme base conceptuelle qui se déploiera au fil des pages à venir. Fondé par le philosophe français Bernard Stiegler, l'association *Ars Industrialis* examine l'individuation de cette manière : « Être un individu, c'est être un verbe plutôt qu'un substantif, un *devenir* plutôt qu'un état, un *processus* plutôt qu'un donné, une *relation* plutôt qu'un terme, ce pourquoi il convient de parler d'individuation »<sup>1</sup> (sans date, mon accentuation). Autrement, l'individuation se présente comme « *processus* par lequel nous, individus ou groupes, nous

---

<sup>1</sup> <http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire/individuation>

*devenons ce que nous sommes* » (Stiegler, 2004, p.73, emphase originale). Tous ces termes font écho à des concepts exposés par d'autres penseurs, que ce soit le concept deleuzo-guattarien de devenir (Deleuze & Guattari, 1980 ; Zourabichvili, 1994, 1997) ou la définition de la relation de Brian Massumi (2014). Nous pouvons reformuler cette citation en soutenant que l'individuation est le *processus* qui fait que l'individu *est* et *devient* l'individu (avec ses particularités, sa singularité, ses manières, ses savoirs, etc.) : « l'individu n'est pas une substance, mais le résultat d'un processus d'individuation » (Chabot, 2003, p.75). Muriel Combes offre une synthèse pour penser l'individu dans les termes de la philosophie simondonienne :

L'individu n'est donc ni la source ni le terme de la recherche, mais seulement le résultat d'une opération d'individuation. C'est pourquoi la genèse de l'individu ne demeure une question pour la philosophie qu'en tant que moment d'un devenir qui l'emporte, le devenir de l'être (1999, p.9).

Nous pourrions aussi concevoir l'individuation comme ce qui génère l'émergence d'une entité distincte et singulière ; les traits, les particularités et les savoirs devenant ce qu'ils sont à un certain moment et étant susceptibles de se transformer à un autre. Cette notion apparaît donc, dans la philosophie simondonienne, comme étant inséparable de l'idée du devenir (ce qui sera ultérieurement investiguée dans la section portant sur les différentes approches de la dynamique individu / collectif). Similairement et dans les termes de Stiegler : « L'individuation c'est la capacité que j'ai à me transformer par moi-même. C'est-à-dire à sans cesse me remettre en question ; à devenir ce que je suis [...] »<sup>2</sup> (2013). L'idée qui semble impérative à retenir dans cette citation est celle de transformation indissociable de l'individuation, de transformation d'un état à un autre ; idée qui sera un pilier dans la définition conceptuelle de la transindividuation. Bien que j'y reviendrai ultérieurement, le philosophe soutient aussi qu'on s'individue « par rapport à d'autres » (*ibid.*) et qu'il s'agit aussi d'un processus de partage (partage de multiples savoirs) qui est « [...] à la fois temporel et spatial » (Stiegler, 2006). L'individuation ne peut donc se concevoir hors-tout, sans sujet ni objet, mais bien dans des dimensions relatives à une temporalité ainsi qu'à un emplacement, une localisation. Autrement dit, on s'individue (on se transforme) à travers un temps et un espace.

Bien qu'à la lumière de ces définitions nous pourrions être tenté de considérer l'individuation

---

<sup>2</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=CZ\\_XVY5nK8M](https://www.youtube.com/watch?v=CZ_XVY5nK8M)

comme un processus évolutif et linéaire, celle-ci est toutefois « [...] mobile, étrangement souple, fortuite, jouissant de franges et de marges, parce que les intensités qui la promeuvent enveloppent d'autres intensités, sont enveloppées par d'autres et communiquent avec toutes » (Deleuze, 1968, p.331). Dans les termes de Paolo Virno : « [L'individuation] n'est jamais garantie une fois pour toute : elle peut revenir sur ses pas, se fragiliser, éclater » (Virno, 2001, p.110). Ainsi, plusieurs facteurs, potentiellement internes ou externes à la relation, peuvent « court-circuiter » l'individuation et produire ainsi des processus de désindividuation (Stiegler, 2010) : automatisation, discrétisation, prolétarisation, délégation des savoirs et de la mémoire aux dispositifs numériques, etc.<sup>3</sup> Pour concevoir l'individuation, nous ne pouvons avoir recours à un schéma linéaire, mais devons plutôt comprendre ce concept comme un processus d'*actualisation* sans cesse reconduit et loin d'être définitif.

### **1.1.2 La transindividuation à travers le travail de Bernard Stiegler**

Le concept de transindividuation, issu du développement simondonien de la notion de transindividuel, mais spécifié et actualisé par le philosophe Bernard Stiegler, est au cœur de cette recherche et il est précisément ce qui l'ancre dans le champ disciplinaire de la communication. Initialement, le transindividuel peut être conçu comme : « [...] le plan de communication entre des individus-milieus, c'est-à-dire des individus dans lesquels se trouve [...] une charge de possibles qui les fait communiquer au-delà de leur propre identité » (Debaise, 2004, p.106). Le transindividuel apparaît donc plutôt comme un état, un résultat ou comme un milieu dans lequel peut s'opérer l'individuation. Là où se trouve l'apport de Stiegler relativement au transindividuel simondonien est synthétisé ainsi : « Le transindividuel [pour Simondon] est le fruit de ce que j'analyse comme un processus de transindividuation, où se produisent des circuits de transindividuation, qui forment des réseaux, qui sont plus ou moins longs, sur lesquels circulent des intensités [...] » (2010, p.38). C'est en spécifiant que le transindividuel simondonien est le résultat ou le fruit d'un processus impliquant un ensemble de relations, de réseaux, d'associations, de négociations que le concept de transindividuation devient pertinent pour approfondir un phénomène communicationnel / relationnel. En ce sens, la transindividuation, avant tout conçue

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=999kzydPHGg>

comme *processus* mobilisant des *intensités* dans le langage stieglérien, est ce qui génère des convergences et des transformations (entre individus, milieu et technique), mais c'est aussi un concept dont le partage et la relation sont parties intégrantes. Ainsi, « La relation est le devenir à l'œuvre. Grâce à elle, les changements arrivent à l'être et l'individu évolue » (Chabot, 2003, p.78). D'autres individus sont donc nécessaires à l'émergence d'un véritable processus de transindividuation. En guise de première définition de ce concept, *Ars Industrialis* soutient que :

La transindividuation, c'est la transformation des *je* par le *nous* et du *nous* par le *je*, qui est d'emblée et d'un même mouvement la trans-formation du milieu symbolique à l'intérieur duquel seulement les *je* peuvent se rencontrer comme un *nous*.<sup>4</sup>

La transindividuation permet ainsi de relier et de faire coïncider des entités individuelles et singulières (les *je*) à une entité collective (le *nous*) en prenant soin de ne pas faire de séparation drastique entre ces deux entités, en liant ces individuations entre les *je* et le *nous* à travers un même processus, une même dynamique et un même mouvement constitutif. C'est précisément ce que Stiegler affirme lorsqu'il évoque que : « Au cours du processus de transindividuation, la co-individuation de plusieurs individus tend à converger » (2010, p.110) et que le résultat de ce processus a le potentiel de mener à une production et à des partages de sens, à des constitutions de savoirs, etc. (Stiegler, 2010 ; 2013). Ces résultats ont toutefois le potentiel de se dissoudre, de se transformer et de favoriser la création d'autres circuits de transindividuation menant à d'autres savoirs, partage de sens, etc. Stiegler parlerait aussi d'un partage et d'une acquisition de savoirs via ces processus qui finissent par se stabiliser et prendre la forme de consensus (Stiegler, 2013).

Dans le langage simondonien, il s'agirait plutôt de parler d'états métastables, c'est-à-dire d'états pouvant, selon un nombre de facteurs à la fois internes et externes à la relation des individus en présence, être toujours sur le seuil d'un nouveau changement, d'une nouvelle transformation des traits de la relation et des individus y prenant part. Ainsi, la transindividuation génère et favorise ces transformations à travers la relation entretenue par plusieurs individus, que ces transformations soient individuelles (perception, savoir, manière de concevoir quelque-chose, etc.), collectives (nous pouvons parler ici de l'exemple d'un consensus au sein d'un groupe plus restreint) ou plus largement sociales (Stiegler & Rogoff, 2010). La dimension sociale de la transindividuation se

---

<sup>4</sup> <http://arsindustrialis.org/transindividuation>

conçoit davantage sur une plus longue période et s'appuie sur des circuits longs dans le processus qui rendent possibles : « [...] a range of connectivities that allows for the passage of thought across time » (*ibid.*, sans page). C'est aussi à travers le processus de transindividuation que s'installe un type de relation dans laquelle « [...] réside notre capacité d'invention et notre 'mouvement pour aller toujours plus loin' » (Guchet, 2001, p.228), réaffirmant le caractère dynamique et enclin à la transformation de la transindividuation<sup>5</sup>. Par la confrontation à différents individus prenant part à la relation, chacun doit négocier sa part de réalité pré-individuelle (ses acquis, son langage, ses gestes, etc.) à celle des autres en présence.

Explorer la notion de collectif à travers le processus de transindividuation, c'est aussi ce qui « [...] invite notre regard à se porter sur cette 'zone obscure' qui couvre l'infinie diversité des articulations possibles entre l'individuel et le collectif » (Citton, 2004a, p.29). À la lueur du concept de transindividuation, il n'y a donc plus de limite définitoire entre les notions d'individuel et de collectif, les deux sont intimement liées et co-dépendantes : « La transindividuation est ce qui se constitue à travers des circuits de transindividuation, c'est-à-dire à travers les relations qui trament l'individu collectif par l'intermédiaire des individus psychiques » (*Ars Industrialis*, s.d.). Il est donc impératif de considérer les relations d'individus singuliers au sein d'un collectif (ce qu'*Ars Industrialis* nomme les individus psychiques) pour rendre compte et concevoir l'émergence d'une entité collective, d'un 'individu' collectif, ou d'une unité qui serait incessamment actualisée par la relation qui s'établit, qui transforme et qui se transforme. Ainsi, les diverses relations et les multiples occurrences au sein d'un milieu (nous pouvons ici penser à l'école, le travail, la famille, la musique, l'improvisation, etc.) se retrouvent donc au centre de ce concept. La transindividuation devient donc un concept permettant de penser différemment à la fois la notion d'individu, avec ses particularités isolées, singulières et inévitablement en relation à diverses autres singularités, mais il permet aussi d'approcher autrement l'idée de collectif, de regroupement d'individus.

---

<sup>5</sup> Je fais ici rapidement une courte parenthèse sur la notion de créativité, concept que je n'aborderai pas directement, mais qui, pour Stiegler, est partie intégrante du processus de transindividuation. En effet, Stiegler soutient que « la créativité est ce qui produit du sens à partir de significations partagées par ceux qui se co-individuent à travers un processus de transindividuation » (2010, p.110). Il semble donc y avoir un lien à faire entre transindividuation, transformation et créativité issue de ce « mouvement pour aller toujours plus loin ».

Pour reprendre les termes de Simondon, bien qu'il ne s'agisse pas directement du *processus* de transindividuation, le philosophe propose que : « Le transindividuel ne localise pas les individus : il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les relations d'information<sup>6</sup> qui sont primordiales » (1989, p.192). Cette définition du transindividuel s'applique aussi à la transindividuation, ce processus devenant ainsi ce qui, à travers la relation entre des individus, produit une transformation de ces individus. Un exemple de transindividuation serait un dialogue ou « [...] un *dia-logos* où ceux qui dialoguent se co-individuent – se transforment, *apprennent* quelque chose – en dia-loguant » (Stiegler, 2010, p.38, emphase originale). Le résultat de ce dialogue pouvant aussi bien être un accord qu'un désaccord (Stiegler & Rogoff, 2010), mais il s'agit néanmoins d'un partage de signification au sein d'une relation entre individus ; relation reposant inévitablement sur la technique (dans l'exemple précédent : la parole, la grammaire, la voix, etc.). À ce stade du travail, ma principale question est de savoir comment saisir, explorer ou 'exemplifier' ce processus qui a principalement été présenté au niveau conceptuel.

## 1.2 INDIVIDUATION COLLECTIVE

À la suite de la section précédente, l'individuation collective, tributaire des processus de transindividuation, peut se comprendre comme l'observation spécifique du *nous*, ou plus spécifiquement comme le concept s'intéressant à l'émergence de la singularité du *nous* ou de la singularité du collectif. L'accent est donc mis sur les particularités et les dynamiques de l'ensemble des individus en présence. Il semble toutefois impossible de faire totalement abstraction des singularités individuelles dans la compréhension du concept d'individuation collective. En ce sens, « [...] le 'collectif réel' n'est ni la simple réunion de psychismes individuels déjà donnés, ni le « social pur » des insectes : c'est un devenir social qui s'individue en 'unité collective' parallèlement à la 'personnalisation' singulière de chaque sujet psychique » (*Ars Industrialis*, sans

---

<sup>6</sup> Cette notion primordiale dans la philosophie simondonienne sera plus précisément examinée dans la prochaine section (1.2 Individuation collective).



date)<sup>7</sup>. L'individuation collective devient en quelque sorte une double individuation : celle des individus présents en contexte collectif et celle du collectif lui-même en tant qu'unité singulière.

L'idée du « devenir social » inhérent à la définition d'*Ars Industrialis* m'apparaît considérable et indissociable d'une relation s'articulant autour d'un objectif ou d'un but commun. Je pourrais prudemment m'avancer ici en parlant du devenir social d'un ensemble d'improvisation musicale libre ayant comme objectif d'improviser ensemble, de produire quelque chose collectivement ; chaque individu, avec sa charge de réalité préindividuelle (nature, affect, intuition, langage, etc.), s'individuant en présence d'autres individus partageant un espace, un temps et prenant part à une conversation musicale commune et instantanée. Pour spécifier et permettre la compréhension ultérieure, je fais ici une petite parenthèse sur la notion de « préindividuel ». Paolo Virno en donne ainsi une définition : « Le *pré-individuel*, à un niveau plus déterminé, c'est la langue historico-naturelle de sa propre communauté d'appartenance » (2001, p.107) alors que Simondon, quant à lui, mobilise plutôt de l'idée de « nature » ou de « réalité du possible » pour qualifier le préindividuel (1989) : « il est le réservoir du devenir » (Chabot, 2003, p.86). Nous pouvons donc comprendre ce concept comme ce qui est en amont de la relation, mais aussi ce qui contribue à l'émergence de la relation, ce qui est partagé, échangé et débattu. Muriel Combes approfondit la pensée simondonienne sur le préindividuel en soutenant que : « [...] c'est parce qu'il y a, entre les potentiels que le préindividuel recèle, tension et incompatibilité de l'être, afin de se perpétuer, se déphase, c'est-à-dire devient » (1999, p.13). Le préindividuel est donc ce à partir de quoi l'individu entame le processus d'individuation par la résolution (temporaire) de ses tensions en contexte collectif ou, du moins, avec quelqu'un ou quelque chose d'autre.

C'est dans cette perspective que Simondon soutient que : « [...] le groupe peut apparaître comme un milieu : la personnalité de groupe se constitue sur un fond de réalité préindividuelle qui comporte, après structuration, un aspect individuel et un aspect complémentaire de cet individu » (1989, p.195), mais aussi que : « La réunion des individus chargés de réalité non-individuée, porteurs de cette réalité, est nécessaire pour que l'individuation du groupe s'accomplisse » (*ibid.*).

---

<sup>7</sup> <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>

Similairement, impliquant de nouvelles notions pour comprendre les relations entre des individus dans un contexte interactionnel et collectif, Simondon soutient que :

Recevoir une information, c'est en fait, pour le sujet, opérer en lui-même une individuation qui crée le rapport collectif avec l'être dont provient le signal. Découvrir la signification du message provenant d'un être ou de plusieurs êtres, c'est former le collectif avec eux, c'est s'individuer de l'individuation de groupe avec eux (1989, p.199).

Bien que l'information, dans la citation précédente, apparaisse dangereusement comme une vague adéquation à « message » ou à une simple « émission » revêtant des significations susceptibles d'induire une cohésion d'ensemble par le partage de ces mêmes significations, cette notion gagnerait à être approfondie davantage en raison de sa propension transformationnelle. Bien que cruciale dans la compréhension de la philosophie simondonienne et de ses principaux concepts dont celui d'individuation (Hui, 2011 ; 2015), la notion d'information chez Simondon ne sera que brièvement abordée dans le cadre de ce mémoire. Chez Simondon, le recours à la notion d'information s'impose principalement comme manière de repenser l'hylémorphisme (Hui, 2015). Ainsi « [...] l'information n'est pas de la forme, ni un ensemble de formes, elle est la variabilité des formes, l'apport d'une variation par rapport à une forme » (Simondon, 2012, p.190). L'utilisation de la notion d'information chez Simondon « [...] becomes the differences and the possibility of difference which triggers and conditions the whole process of individuation » (Hui, 2011, sans page).

À la lueur de l'addition de la notion d'information dans la pensée Simondonienne sur l'individuation collective comme paramètre essentiel de la transformation d'un individu par un autre en situation relationnelle, il semblerait possible d'établir une corrélation avec la notion d'information chez Gregory Bateson. Pour Bateson, la définition de l'information prend racine dans le concept de différence et aboutit à la fameuse citation : « Ce que nous désignons comme information – l'unité élémentaire d'information – c'est une *différence qui crée une différence* [...] » (Bateson, 1972, p.210, emphase originale). Or qu'est-ce véritablement que cette différence ? Bateson, en s'appuyant sur Kant et sur le *Ding an sich* (la chose en soi), soutient aussi que la différence puisse être synonyme d'idée (*ibid.*), donc en ce sens, l'information pourrait aussi être une *idée qui crée une idée*. Dans le cadre de cette recherche, je ne peux m'empêcher d'envisager qu'il soit question *d'idée* ou de *différence musicale* dont l'actualisation en contexte

d'improvisation libre aurait aussi la capacité de générer d'autres idées aboutissant à une unité singulièrement collective par les négociations de ces idées. Digression à part, j'entrevois une relation avec la notion de transformation derrière le concept simondonien d'information en raison d'une définition supplémentaire qu'a Bateson de la différence : « La différence qui apparaît dans le temps est ce que nous appelons un 'changement' » (*ibid.*, p.209). La différence, bien que Bateson émette un doute sur l'utilisation du terme, est ce qui a le potentiel de produire un « effet » qui ne serait pas ponctuel mais « dans le temps ».

En somme, l'émergence d'une singularité collective, d'une individuation du collectif, passe par de constantes boucles récursives et rétroactives prenant racine dans ce qui est véhiculé et négocié au sein du groupe, dans les dynamiques relationnelles et dans ce qui a le potentiel de transformer à la fois les individus singuliers et le groupe conçu comme réunion singulière d'individus. Comme ce processus de négociation et de partage n'est pas statique, mais bien en perpétuelle actualisation, l'individuation collective ne peut donc être conçue que comme « [...] une réponse provisoire et *in progress* » (Citton, 2004a, p.27). Le collectif peut ainsi se concevoir comme la résultante d'une juxtaposition d'individuations de sujets en relations « métastables » (voir Debaise, 2004), c'est-à-dire des relations structurantes qui ont tout le potentiel d'être transformées pour permettre l'émergence d'une nouvelle singularité collective, d'une cristallisation, elle-même à nouveau en tension métastable et ce, pratiquement *ad infinitum* (Debaise, 2004 ; Simondon, 1989). C'est ainsi que : « Pour Simondon, contrairement à ce qu'affirme un sens commun difforme, la vie de groupe est l'occasion d'une ultérieure et plus complexe individuation. Loin de régresser, la singularité s'affine et atteint son acmé dans l'agir ensemble, dans la pluralité des voix [...] » (Virno, 2001, p.115), que ce soit la singularité individuelle des sujets en co-individuation ou la singularité du collectif tributaire des processus de transindividuation.

### **1.3 INDIVIDU ET COLLECTIF : DIFFÉRENTES APPROCHES**

Pour éviter de s'enliser dans une perspective qui serait uniquement liée à une conception simondonienne, et peut-être plus particulièrement stieglérienne, de l'individu et du collectif, j'ai choisi de m'intéresser, ne serait-ce qu'en surface, à différents concepts permettant de penser

autrement cette dynamique. Bien qu'il y ait plusieurs points d'ancrages similaires avec le travail de Simondon et de Bernard Stiegler, cette section s'attardera à un réseau de concepts prenant racine dans la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Ce choix n'est pas innocent étant donné qu'il permet de rester dans un univers conceptuel similaire appartenant à la philosophie postmoderne. Épistémologiquement, ce que cette perspective philosophique rend possible, c'est d'éviter de considérer la relation individu-collectif comme une simple opposition binaire et dichotomique, mais bien d'explorer plus ouvertement ce qui s'opère en son milieu, sa dynamique et les processus rendant possibles l'émergence et la co-émergence de ces concepts.

La première portion de cette section sera dédiée à l'exploration de la relation individu-collectif à la lumière du concept de devenir proposé par Deleuze et Guattari (1980), mais aussi à travers le concept de devenir-ensemble tel que mobilisé et explicité par Martin Lussier dans sa thèse de doctorat portant sur les « musiques émergentes » (2008), ainsi que par Giorgio Agamben (1990) dans son ouvrage *The Coming Community*. La seconde portion de cette section s'attardera au concept d'agencement de Deleuze et Guattari (1975). L'exploration de ces concepts m'apparaît comme un prolongement adéquat et un remaniement nécessaire de ce qui a été mentionné sur la transindividuation, sur les forces de transformation et sur la capacité à produire une double individuation (des *je* et du *nous*, conjointement et simultanément) à travers une incessante et même dynamique. Examiner d'autres concepts ne peut que favoriser une distance bénéfique dans la compréhension de la transindividuation.

### **1.3.1 Devenir**

Pour poser les bases de cette exploration, commençons par soulever les questions suivantes : comment envisager l'émergence d'une entité collective à travers le concept de devenir ? Comment saisir une entité n'étant pas fixe et dont le mouvement est incessamment actualisé ? Ou comment, par la relation entre des individus, pouvons-nous concevoir une fragile et éphémère entité collective ? Chez Deleuze et Guattari, le concept de devenir se présente, entre autre, comme une tentative de se dégager des contraintes du structuralisme de Lévi-Strauss. « Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à

la limite, une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable » (Deleuze & Guattari, 1980, p.291). Ce qui importe dans la notion de devenir, ce n'est ni le terme, ni le résultat et ni la finalité, mais bien « l'entre », ce qui traverse et ce qui est traversé par l'individu. En ce sens, « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. [...] Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient » (*ibid.*).

Pour Zourabichvili (1997), le concept deleuzo-guattarien de devenir implique deux traits fondamentaux : devenir implique un changement, c'est-à-dire : « [...] ne plus se comporter ni sentir les choses de la même manière ; ne plus faire les mêmes évaluations » (Zourabichvili, 1997, p.2), mais ce concept implique surtout la rencontre, « [...] on ne devient soi-même autre qu'en rapport avec autre chose » (*ibid.*). Il y a donc, dans cette manière de définir le concept de devenir, quelque chose de relationnel, mais une relation dans laquelle les termes sont amenés à changer (ce qui fait d'ailleurs référence à la manière dont Massumi définit le concept de relation)<sup>8</sup>. Cette relation ne comporte pas, *a priori*, de plan véritablement commun, partagé par les individus en présence. C'est selon cette perspective que Zourabichvili soutient que « Toute rencontre a pour 'objet' un être en devenir [...] » (1997, p.4), mais qu'une « rencontre est constituée de deux expériences distinctes, qui ne peuvent être mises en commun mais s'impliquent mutuellement, se présupposent réciproquement » (*ibid.*). Il y a donc une forme d'hétérogénéité qui s'installe à travers cette relation entre les termes, hétérogénéité qui ne freine pas la relation, mais qui, au contraire, lui permet un essor, un déploiement. Pour préciser, « [...] la relation s'établit moins entre un terme et un autre qu'entre chaque terme et ce qu'il capte de l'autre, ou – cela est équivalent – entre chaque terme et ce qu'il devient, à la rencontre de l'autre [...] » (*ibid.*, p.5). À travers la relation, il ne s'agit pas de devenir l'autre, mais bien de devenir dans la réciprocité, dans l'apprentissage car « Apprendre, c'est prendre, capter, envelopper les rapports de l'autre dans ses propres rapports » (*ibid.*, p.6).

À la suite de cette brève réflexion sur le concept de devenir, rejoignant le questionnement de Lussier (2008) sur l'apport de ce concept pour penser les « musiques émergentes », ici utilisé pour les conceptualiser comme n'étant « jamais tout à fait arrêtées » (p.28), nous pouvons aussi tracer

---

<sup>8</sup> Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=YdgDF9bP8z0>

un parallèle en soutenant que la dynamique individu / collectif n'est point statique et discrétisable. Selon Zourabichvili, pour Deleuze et Guattari, « [...] tout ce qui existe est en devenir, rien n'est donné 'une fois pour toute' » (Zourabichvili, 1994, p.75). Autrement dit, nous pouvons difficilement considérer une origine du collectif ou un point de départ qui prendrait impérativement racine dans les caractéristiques individuelles des êtres en présence ; ni, à l'opposé, considérer uniquement un moment statique du collectif dans son ensemble et y trouver une somme immuable d'éléments constitutifs. Penser l'émergence du collectif en terme de devenir, c'est avant tout, de manière similaire au processus de transindividuation, concevoir cette émergence en son milieu, c'est-à-dire par les interactions en présence, par la relation qui transforme et qui mute. Cette approche permet ainsi de s'éloigner d'une conception statique du collectif ou d'une opposition fondamentalement binaire entre l'individu d'une part et le collectif de l'autre.

D'un autre point de vue, concevoir les relations des individus à travers le concept de devenir pour penser l'émergence d'une entité collective, c'est s'intéresser au caractère transformationnel de ce concept. En effet : « [...] les devenirs sont ce qui se produit dans une zone d'indiscernabilité qui attache les différents termes du devenir-ensemble : ils s'y transforment, s'y modifient, en un devenir-autre qui ne se résume pas à devenir cet autre, bien au contraire » (Lussier, 2008, p.28). Penser les relations entre les individus en termes de devenir, ou comme le propose Lussier avec la spécification du devenir-ensemble mobilisant plusieurs individus, c'est précisément y retrouver tout un potentiel de mutation et de transformation résultant en une unité éphémère sujette à de nouvelles transformations. À un niveau individuel, « [...] à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même » (Deleuze & Parnet, 1996, p.8). Ainsi, le devenir-ensemble peut se comprendre comme la juxtaposition de ces devenirs et par les transformations et les changements que ces devenirs engendrent et favorisent. Penser la dynamique individu / collectif à travers le concept de devenir permet aussi de concevoir les relations comme participant d'un même mouvement commun. Deleuze et Guattari (1980) explicitent cette conception :

[...] devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. (Deleuze & Guattari, 1980, p.291)

Ainsi, le devenir ne peut pas se concevoir que par la transmission d'un individu à un autre, mais bien par l'alliance au-delà de la filiation ; l'alliance rendant possible à la fois le devenir individuel et le devenir collectif.

### 1.3.2 Agencement

En guise de second concept auquel confronter la relation individu-collectif, le concept deleuzien d'agencement<sup>9</sup> favorise un différent regard sur la problématique de cette relation. Le concept d'agencement « [...] was meant to apply to a wide variety of wholes constructed from heterogeneous parts » (DeLanda, 2006 p.3) et « [...] se caractérise par des 'alliances', 'alliages', 'attraction et répulsion', 'sympathie et antipathie', etc. qu'il facilite ou censure » (Carmes & Noyer, 2014, p.94). Ce concept permet ainsi de concevoir la relation individu-collectif non pas comme simple dichotomie ou opposition, mais comme une multitude de strates et d'éléments hétérogènes.

Pour DeLanda (2006), les agencements permettent de prendre en considération un vaste ensemble d'entités (*wholes*) dont les propriétés émergent par la relation de ses parties constitutives, sans que cette entité soit simplement « [...] reducible to its parts » (p.4). Il s'agit donc de considérer les relations prenant place au sein de ces agencements. En ce sens, « Les agencements [entre les parties] sont caractérisés par le co-fonctionnement des éléments hétérogènes qui le composent de telle manière que la modification du fonctionnement de l'un d'entre eux modifie le fonctionnement des autres » (Jonckheere & Stroumza, 2012, p.146). Cette définition de l'agencement offre donc la possibilité de concevoir le collectif par l'agencement d'individus ou de singularités hétérogènes et sous-entend, non pas sans rappeler la dimension transformationnelle de la transindividuation, que ces mises en commun ne sont pas neutres ni statiques, mais qu'elles permettent de « [...] rendre possible le fonctionnement de l'ensemble [...] » (Deleuze & Guattari, 1975, p.147), de le modifier ou même de l'anéantir (*ibid.*).

Un autre aspect qu'il m'apparaît important de retenir dans l'exploration de la dynamique individu / collectif à la lueur du concept d'agencement est que : « [...] a component part of an assemblage may be detached from it and plugged into a different assemblage in which its interactions are

---

<sup>9</sup> La traduction anglaise du concept est *assemblage*. En ce sens, les citations présentant ce terme développent le même concept.

different » (DeLanda, 2006, p.10). Cette citation suggère l'autonomie de l'individu en relation au sein d'un collectif. De plus, l'agencement y est aussi compris comme une source de différentes manières de réagir ou d'interagir avec les autres parties composant l'entité (*whole*). En ce sens, l'individu en relation au sein de multiples ensembles hétérogènes ne peut que réagir différemment, mais aussi être *réagi* différemment en fonction de l'agencement auquel il prend part. Cette conception de l'agencement réaffirme le caractère non-neutre et les possibilités de transformation des éléments en relations.



## 2. IMPROVISATION



Fig.2

## 2.1 L'IMPROVISATION

Si l'improvisation émerge comme un problème, c'est qu'elle vient subrepticement rompre un consensus en contestant une distribution des rôles qui, pour la philosophie, a longtemps semblé aller de soi. En effet, avec l'improvisation, le geste et l'intention coexistent simultanément sans qu'il soit possible d'en faire le départ.

**Christian Béthune, 2009, p.1**

Cette section a pour objectif d'approfondir quelques-unes des principales perspectives relatives à l'improvisation de manière générale et sur un plan conceptuel. Bien qu'une grande partie des références qui seront mobilisées prennent racine dans l'improvisation musicale, en guise d'ouverture, il s'agit d'explorer l'improvisation comme un concept ayant plusieurs ramifications et de multiples résonances pouvant s'appliquer à des domaines différents de la musique (artistiques, philosophiques, organisationnels, etc.). Dans cette section, je commencerai par questionner la notion d'improvisation à un niveau d'abstraction relativement élevé pour permettre d'entrer ultérieurement dans mon principal objet d'étude : l'improvisation libre. Les premières sections s'intéresseront davantage à définir l'improvisation en tant que concept indépendant alors que les sections finales se pencheront sur les différentes définitions et les multiples approches de l'improvisation libre.

Les questions guidant mon interrogation sont ainsi de l'ordre de, « qu'est-ce que l'improvisation ? », « comment l'improvisation devient-elle ? », « comment l'improvisation génère-t-elle des transformations ? ». Autrement, j'en viens aussi à questionner l'improvisation (dans le cadre de cette recherche : l'improvisation musicale) en tant qu'intermédiaire (ou *medium*) pouvant potentiellement générer un effet, un changement ou une transformation des individus y prenant part. Comme à la section précédente, l'objectif n'est évidemment pas de trouver des réponses définitives, statiques et reproductibles, mais bien de tenter d'esquisser un panorama des manières d'appréhender l'improvisation comme un concept riche et complexe qui sera ultérieurement articulé aux questionnements sur la transindividuation.

### 2.1.1 Perspectives et confrontations

Dans leur éditorial de « Improviser. De l'art à l'action » de la revue *Tracés*, Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier (2010) synthétisent trois définitions de l'improvisation ; chacune de ces définitions rassemblant un bagage théorique relativement différent, complémentaire et même parfois opposé. Premièrement, les auteurs esquissent une approche plutôt commune et courante de l'improvisation. Cette définition renforcerait l'idée que l'improvisation soit issue de l'acquisition d'un bagage en amont ou d'un apprentissage qui précéderait l'acte d'improviser, rendant ainsi l'improvisation possible. C'est dans cette perspective que les termes *répertoires*, *routines*, *compétences*, *maîtrise* ou *habitude* font surface et revêtent une grande importance. Les auteurs soulèvent toutefois un risque (voire même un doute) inhérent à ne concevoir l'improvisation que selon cette perspective. Ainsi : « [...] à se focaliser uniquement sur ce qui précède, on court le risque de manquer l'essentiel, à savoir la manière dont les acteurs réinvestissent en cours d'improvisation ces différents éléments préalablement intériorisés ou incorporés » (p.7). Toutefois, concevoir l'improvisation comme le recours à des répertoires préalablement définis ou comme la reproduction d'une habitude semble avoir le potentiel d'induire « [...] une attente, une présomption ou une prétention qui convertit la reprise de la différence en une reproduction du même [...] » (Zourabichvili, 1994, p.98). Bien que je sois toujours ambivalent sur l'idée des répertoires préalablement acquis, ce qui me paraît assez restrictif, j'ajouterais que cette conception de l'improvisation fait aussi totalement abstraction de la conjonction de multiples individus en situation d'improvisation collective. Si on admet l'idée des répertoires ou des habitudes, il m'apparaît néanmoins impératif de considérer l'effet ou le résultat d'une mise en commun de ces acquis via les relations entre des individus prenant part à une improvisation. C'est d'ailleurs ce qui est soutenu par Saladin (2014) lorsqu'il soutient que l'improvisation comporte toujours un aspect imprévisible qui « [...] transforme irrémédiablement les conventions et les habitudes [...] » (p.189). Ces habitudes, sans être conçues comme des limitations de la capacité à improviser, s'articulent davantage comme des *signatures* propres à chaque musicien.ne (*ibid.*). Ces signatures et les éléments constitutifs du jeu individuel de chaque musicien.ne permet aux improvisateurs.trices de « [...] se concentrer sur l'improvisation elle-même, se rendre attentif au jeu collectif, à l'environnement et à la spécificité de la situation, en somme être disponible pour l'écoute » (*ibid.*, p.187).

Deuxièmement, en se basant sur l'approche de Bonnerave (2010) s'intéressant à la *free improvised music* que j'aborderai sous peu, les auteurs définissent l'improvisation par l'entremise de la notion d'écologie prise au sens de Bateson (1972), c'est-à-dire comme « [...] un processus de couplage entre des éléments hétérogènes, qui peuvent par ailleurs relever de plans très différents [...] » (Bonnerave, 2010, p.100). Cette conception permet donc d'ancrer l'improvisation dans l'action ou plus particulièrement dans « des situations singulières d'action » (Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier, 2010, p.7), mais elle permet aussi de concevoir l'improvisation à travers la réaction avec divers éléments de l'environnement. En ce sens, les improvisateurs.trices sont conçu.e.s comme :

[...] des acteurs suffisamment disponibles à la situation présente pour y puiser des ressources d'action et réagir sur le vif [...]. La créativité réside ainsi moins dans la libération par rapport à un langage musical [...] que dans [...] une disposition à agir qui se traduit par une attention de chaque instant aux divers appuis de la situation (*ibid.*, p.8).

Cette idée de « réagir sur le vif » face aux divers éléments présents dans l'environnement de l'improvisation m'apparaît comme une avancée par rapport à la première définition proposée par les auteurs. Sans totalement faire abstraction des répertoires ou d'un « langage », cette définition prend davantage en considération la négociation des improvisateurs.trices avec divers « éléments hétérogènes » pouvant se retrouver en présence lors de l'improvisation. En lien avec la musique, je pourrais ici me risquer à nommer certains paramètres de cette écologie de l'improvisation comme : les autres improvisateurs.trices et ce qu'ils proposent en termes d'idées, de texture, d'intensité ; le lieu avec ses particularités acoustiques ; le public et leur réception (s'il s'agit d'une performance publique), etc. Bien qu'à mon avis plus précise et permettant d'englober plus de paramètres relatifs à l'improvisation, cette définition ne prend pas directement en compte l'aspect relationnel des individus improvisateurs ou les processus communicationnels à l'œuvre dans une telle expérience.

Troisièmement, les auteurs proposent de concevoir l'improvisation à travers le *prisme de l'émergence*. S'appuyant sur la notion de cadres chez Goffman (1974), les cadres interactionnels étant ce qui permet d'analyser une certaine situation et les interactions y prenant part (*ibid.*), et s'intéressant aussi à l'analyse de l'improvisation à travers les conversations de Sawyer (2001), les

auteurs soutiennent que dans cette perspective, l'improvisation émerge de la négociation et de la réaction à un environnement (ou à un cadre) qui serait en perpétuel changement. Plus précisément :

La notion d'émergence, envisagée plutôt sous son aspect épistémologique, permet également de décrire des formes d'intelligence collective qui font que, dans un phénomène complexe, un ordre apparaît au niveau du tout, qui ne pouvait être prédit étant donné le comportement des parties et leurs interactions (Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier, 2010, p.9).

Cette brève synthèse montre que « l'idée d'improvisation ne va pas de soi » (*ibid.*, p.10). Elle ne va tellement pas de soi que le philosophe français Jacques Derrida, dans un style toujours légèrement énigmatique, défend ainsi sa position sur le sujet : « I believe in improvisation and I fight for improvisation but always with the belief that it's impossible » (*Unpublished Interview*, 1982, cité dans Fischlin, 2009, p.5)<sup>10</sup>. À travers cette idée « d'impossibilité » se cache une perspective radicalement différente de la notion d'improvisation. En reprenant et en interprétant les propos de Derrida, Daniel Fischlin (2009) souligne certaines préconceptions face à l'improvisation : « [...] how it is always circumscribed by the already said, by the prescribed, by preprogramming, by stereotypes. How hard it is to truly speak for oneself. How ventriloquy, the inability to escape previous "schemas and languages", over-determines identity and agency » (p.5). Dans une certaine mesure, cette idée apparaît comme une articulation similaire à la première définition de l'improvisation de Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier (2010). En ce sens, pour Derrida, cette impossibilité à véritablement improviser serait aussi dû à un bagage acquis en amont, à ce qu'il nomme *prescriptions* : « There are already a great number of prescriptions... prescribed in our memory and in our culture. All the names are already preprogrammed. It's already the names that inhibit our ability to ever really improvise » (*Unpublished Interview*, 1982, cité dans Fischlin, 2009, p.5). En ce sens, cette idée s'inscrirait de manière similaire dans ce que Gary Peters soutient lorsqu'il débute son livre avec : « Improvisation has always already happened » (2009, p.1). La différence dans les propos de Derrida résiderait principalement dans l'idée d'émergence d'une nouvelle entité singulière qui, par l'entremise de l'improvisation, serait innommable et méconnaissable (*Unpublished Interview*, 1982, cité dans Fischlin, 2009). Pour approfondir cette émergence et pour essayer de la définir plus adéquatement,

---

<sup>10</sup> Voir aussi : Collins, J. (2009, 4 février). *Derrida, improvisation* [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=xT106qB65->

Ramshaw (2006) synthétise en y incorporant le concept du « singular event » de Derrida :

[...] the singularity of the improvised act must be an “inaugural event” (Derrida “Psyche” 28), a “first time ever” (qtd. 28). Yet, this “first time”, in order to be a completely original and “unique moment” (29), must also be a “last time” (29; see also Derrida “Shibboleth” 2). It must be singular, complete and containable. To be so “totally present” (Birmingham 131), however, would make it “not the same” (Fitzpatrick *Modernism* 43) and “completely different to us” (43). If this were the case “there would be no possibility of adequate relation to it in order for us to know it” (43). The “singularity” of improvisation must thus be understood as “original repetition” (Birmingham 131), as “iterability” (Derrida “Psyche” 51), in which the “instituting act” (Birmingham 131) only gains meaning through “the repetition of an origin with which it cannot coincide, since it is of the very essence of the origin to be pure anteriority” (131). The “singular, creative event” (131) is accordingly “marked by the lack of self-presence” (131) and it is this “repetition” (Derrida “Psyche” 51), as the “law of the singular event” (Derrida “Last Interview” 8), which makes the originality of improvisation possible in the first place (Birmingham 131) (dans Ramshaw, 2006, p.8).

Ce n'est pas que l'improvisation serait totalement impossible, mais qu'elle serait plutôt difficile à reconnaître. Une improvisation « absolue » ou « totale » deviendrait donc radicalement nouvelle et, sans aucune référence préalable, cette situation hypothétique restreindrait toute possibilité de reconnaissance. C'est d'ailleurs ce qui est affirmé par Dahlhaus (1979) : « [...] il apparaît alors que l'idée d'improvisation absolue ne pourra jamais être qu'un principe régulateur : une utopie esthétique dont on se rapproche un peu lorsque la chance nous sourit, mais que l'on n'atteindra jamais » (p.189).

À un niveau d'abstraction assez élevé, ce que la conception de Derrida comporte de différent de ce qui a été préalablement proposé est l'idée que l'improvisation serait plutôt une répétition imparfaite ou une itération qui ne coïnciderait pas avec une antériorité ou avec un événement original. Il s'agirait plutôt, à travers l'improvisation, de tenter de prolonger la distante idée de cet événement ou, comme le reformule Gary Peters (2009) : « [...] given the *a-priority* of freedom, *all* improvisation labors to represent or reproduce the memory of this originary opening of art » (p.4, emphase originale) et qu'il y a nécessité, pour appréhender l'improvisation différemment et dans une autre perspective, de découvrir les différences dans ce qui semble être similaire (*same*) (*ibid.*, p.5). À cette idée, l'auteur ajoute que l'improvisateur.trice doit « [...] find new and novel ways of inhabiting the old and revivifying dead forms through a productive process of

reappropriation [...] » (*ibid.*, p.18). C'est donc dans cette perspective qu'il semble maintenant nécessaire d'investiguer la dimension temporelle de l'improvisation pour tenter de saisir ce qui, dans l'instantanéité de la pratique, permettrait de concevoir le « présent » par ce qui pourrait possiblement être une réappropriation à du « passé ».

### 2.1.2 L'improvisation et le rapport au temps

Real-time improvisation is unedited.

**John Corbett, 2016, p.33**

À la lueur des perspectives exposées précédemment sur l'improvisation, il m'apparaît essentiel d'aborder plus particulièrement la notion de temps et d'investiguer les implications conceptuelles relatives à l'instantanéité, l'éphémérité et l'évanescence qui, à travers l'improvisation, se trouvent radicalement mises de l'avant. Dans cette section, il s'agit de questionner le « temps » de l'improvisation libre et les implications que peuvent avoir l'éphémère et le « présent » de cette pratique au niveau de sa définition conceptuelle (Saladin, 2014). Dans un second temps, il apparaît aussi nécessaire de questionner cette pratique en regard d'un passé qui serait retravaillé dans l'improvisation (Peters, 2009) ou considéré comme une issue dans laquelle, au détriment d'une progression et d'un avancement créatif, il serait possible de se réfugier (Adorno, 1970).

En parallèle à l'importance que revêt l'approfondissement du rapport au temps de l'improvisation libre au niveau conceptuel, j'envisage aussi cette section comme étant la base d'un questionnement et d'une réflexion méthodologique. En effet, la pratique de l'improvisation nécessite une approche méthodologique permettant de prendre en compte mais aussi de rendre compte de ses particularités temporelles (instantanéité, éphémérité, etc.). La question sous-jacente à cette réflexion est de savoir comment saisir une pratique qui s'opère dans l'instantanéité et dont la préhension ne peut s'effectuer qu'à travers des traces fondamentalement médiées et hors de la performance ? Ceci étant dit, je ne traiterai pas spécifiquement de méthodologie dans les lignes qui suivent, mais ces réflexions théoriques serviront plutôt à informer le choix de mon approche méthodologique.

Pour plusieurs musicien.ne.s, l'improvisation libre s'est avéré une alternative à la fixité et au soi-disant prestige des œuvres musicales écrites et, plus largement, de l'art moderne. C'est en ce sens que Matthieu Saladin écrit : « Contre l'atemporalité et l'éternel de l'œuvre d'art, les improvisateurs privilégiaient le labile et l'évanescence » (Saladin, 2014, p.148). L'improvisation libre, suivant une réflexion sur sa/ses temporalités, peut ainsi se concevoir comme une critique active de la durée et de longévité inhérentes à « l'œuvre » ou à un « souci de perfection idéalisée » (*ibid.*, p.150) et ce, au profit d'une pratique instantanément créative, d'un « processus vivant » (*ibid.*, p.149). Bien que, comme je l'expliquerai plus loin, l'improvisation libre entretienne aussi des liens à un passé, la création émerge inéluctablement d'une performance qui prend place au présent ; chaque geste et chaque interaction glissant *ab origine* dans l'évanescence et dans l'éphémère. En d'autres termes, l'improvisation libre peut difficilement se concevoir autrement qu'à travers des « [...] acts of spontaneity that inhabit the moment, the instant, the pure futurity of the "now" [...] » (Peters, 2009, p.17). C'est partiellement en raison de ce rapport au présent qu'une marchandisation de l'improvisation libre s'avère une entreprise légèrement absurde et dénuée de multiples traits fondamentaux étant partie prenante de son émergence. La médiatisation de ce présent, que ce soit par l'enregistrement audio sur support physique ou par la captation vidéo, ne fait que reproduire une performance qui est en elle-même délibérément éphémère. Pour Watson, une *recorded commodity* ne peut que distraire l'auditeur « [...] from the true musicality, which is to experience musical motifs as they are born in specific circumstances [...] » (Watson, 2004, p.247) et que, bien au-delà de la production de supports physiques, « [...] the project of improvisation is to generate a process, unique to that moment in time and to that musical situation » (*ibid.*). Autrement dit, la « consommation » de ces artefacts, bien qu'étant néanmoins des objets musicaux singuliers, ne permet pas la réactualisation du processus d'improvisation libre, c'est-à-dire sa présence (entendu ici particulièrement dans sa dimension temporelle, mais aussi dans sa dimension processuelle).

Précédemment, j'ai mentionné que l'étude de l'improvisation libre ne peut toutefois pas faire totalement abstraction de la notion de passé pour parvenir à une plus riche et complexe définition conceptuelle. Faisant écho à l'idée « d'événement inaugural » proposée par Derrida dans laquelle l'improvisation est conçu comme une réitération tendant vers une antériorité, Gary Peters articule cette idée plus spécifiquement à l'improvisation libre :



Free-improvisation gathers the past as an otherness not to be imitated but as the originary site of an aesthetic freedom to be sensed and followed [...] Free-improvisation forgets in order to remember the new obscured by the old, the beginning concealed by the end » (Peters, 2009, p.48).

Le passé n'est donc pas considéré comme un frein à l'instantanéité ou au présent de la créativité, mais plutôt comme un tremplin rendant possible cet « aesthetic freedom ». L'altérité (*otherness*) du passé peut se comprendre comme une distante référence et non comme un répertoire au sein duquel puiser des idées, des citations, et les reproduire intégralement dans le présent. Par une éloquente image, l'improvisateur Frederic Rzewski compare l'improvisation à un incessant vidage d'ordures (*garbage removal*) : « [...] constantly clearing away the accumulated perceptions of the past, so that it becomes possible to move ahead at all » (Rzewski, 2000, dans Cox & Warner, 2013, p.267). Il y a donc un passage presque obligé par le passé, mais ce passage s'effectue par une volonté ou dans une nécessité qu'a l'improvisateur.trice de faire abstraction ou de retravailler ces traits du passé pour que spontanément émerge un geste, une articulation, un son, une proposition, une idée.

Finalement, et en guise d'ouverture de cette section s'intéressant au rapport au temps qu'implique l'improvisation, Adorno, bien que développant une autre approche que celle proposée précédemment, soulève un débat qui m'apparaît nécessaire de commenter brièvement. Lorsqu'Adorno soutient que : « Only works that expose themselves to every risk have the chance of living on, not those that out of fear of the ephemeral cast their lot with the past » (Adorno, 1970, p.97), je ne peux m'empêcher d'y discerner une frappante aporie relativement à l'improvisation. Pour reformuler cette citation, les « œuvres » (*works [of art]*) n'impliquant aucun risque, redoutant l'éphémère ou se référant au passé ne peuvent perdurer dans le temps, donc être considérées comme « œuvres ». En disséquant cette citation et en regard du caractère fondamentalement éphémère de l'improvisation (ou de toute autre performance créative), nous serions amenés à penser que l'improvisation ne constitue pas une pratique artistique ou des *works of art*. En effet, par son caractère éphémère, par sa propension à prendre des risques, voire même à être dans le risque, la performance d'improvisation ne peut inévitablement pas perdurer dans le temps, sauf par l'intermédiaire d'une médiatisation sur un support quelconque comme un disque ou un enregistrement vidéo. Comme je l'aborderai en détail dans la section suivante, la médiatisation de l'improvisation ne permet pas un accès détaillé à l'expérience ou à l'événement

(Bailey, 1992 ; Watson, 2004 ; Saladin, 2014). Ainsi, la citation d'Adorno ne permet pas de véritablement prendre en compte les implications créatives de l'éphémère ni la considération d'un passé retravaillé et porteur de nouveauté. C'est pour cette raison que, malgré le fait que je laisserai la question en suspens, l'improvisation devrait aussi d'être ultérieurement investiguée pour son caractère artistique (ou non ?).

## 2.2 L'IMPROVISATION LIBRE

For me that's where the music always has to be - on the edge - in between the known and the unknown and you have to keep pushing it towards the unknown otherwise it and you die.

**Steve Lacy (dans Bailey, 1992, p.54)**

Dans cette section, je m'intéresserai à un des principaux éléments de mon mémoire de maîtrise. L'improvisation libre, aussi appelée *free improvised music*, *free improvisation* ou simplement musique improvisée, est au cœur de mes intérêts musicaux depuis déjà plusieurs années. Cette musique m'a toujours attirée, entre autres pour des raisons purement esthétiques, mais elle m'a particulièrement attirée en raison de son caractère inévitablement relationnel et communicationnel. À la lecture et relecture de plusieurs ouvrages dédiés à l'improvisation musicale libre, j'ai été agréablement surpris de constater que les modalités de cette musique génèrent de nombreuses questions quant à des traits plus « traditionnels » de la musique : la composition, l'interprétation, la créativité, la performance, etc.

En guise de point de départ d'une réflexion sur cette musique et sur ses caractéristiques, l'improvisation libre peut être considérée par sa distanciation face aux normes musicales plus communément admises (Bailey, 1992 ; Bonnerave, 2010, Saladin, 2014 ; Corbett, 2016). Sans en faire une archéologie, cette section vise à jeter les bases de quelques perspectives permettant d'en saisir l'émergence. Cette section vise aussi à tenter de caractériser cette musique qui, malgré certaines similarités avec la musique dite « d'avant-garde », « expérimentale » ou « contemporaine », ne semble véritablement s'apparenter à aucun autre univers musical en raison des processus qui la constituent.

Pour la petite histoire, de manière extrêmement synthétique, dans les années 1960-1970, de nombreux musiciens se sont progressivement dégagés des contraintes normatives et idiomatiques du jazz, de la musique classique, du rock, abandonnant les prescriptions de ces styles ou essayant de les reconfigurer, de les pousser à leurs limites. Comme le souligne Matthieu Saladin, le tournant des années 1960-1970, « [...] semblait propice à la création collective, à l'expérimentation musicale et plus largement à la remise en cause des conventions artistiques [...] » (2014, p.15). En prenant l'exemple de la communauté jazz hollandaise à la fin des années soixante, dont plusieurs membres sont éventuellement devenus des figures de proue de l'improvisation musicale libre, Loes Rusch soutient qu'il s'agissait de musicien.ne.s « [...] who sought for new ways of developing the jazz idiom, most notably through an eclectic practice of collective improvisation » (2011, p.126). Il s'agissait dans un premier temps de reconfigurer, de transformer et de pousser les conventions jazzistiques à leurs paroxysmes agissant premièrement par un éloignement des conventions mélodiques, harmoniques et rythmiques (Jost, 1975 ; Bailey, 1992 ; Bonnerave, 2010). Ces transformations ont éventuellement mené à un délaissement total de ces conventions (*ibid.*) au profit de ce que Bailey nomme improvisation non-idiomatique (1992) ; notion que j'approfondirai sous peu.

Un processus similaire a été observé avec la *New Black Music* ou le *free jazz*, musique improvisée dans laquelle les musicien.ne.s se sont opposés aux conventions du jazz comme moyen de contestation et de revendication sociale à partir du milieu des années soixante (Baskerville, 1994 ; Jost, 1975). Au centre d'une des conceptions du *free jazz* se trouve une des principales résonances de ce qui permettra de concevoir l'improvisation musicale libre, c'est-à-dire d'être « independent of pre-set patterns » (Jost, 1975, p.9). Malgré cet éloignement des formes plus traditionnelles du jazz, le saxophoniste Steve Lacy remet toutefois en perspective l'émergence de l'improvisation libre en soutenant que « Free Improvisation would absolutely not exist if there hadn't been the history of jazz before that » (1998, cité dans Watson, 2004, p. 184). Il semble donc possible de retracer, ne serait-ce qu'en partie, l'apparition de l'improvisation libre dans la mouvance musicale issue du jazz, mais plus particulièrement dans la distanciation idiomatique du *free jazz* face aux conceptions musicales plus traditionnelles à partir du milieu des années soixante.

Comme le soutient Corbett (2016), l'improvisation libre s'apparente aussi à quelques autres formes musicales, comme au *free jazz*, mais aussi au bruitisme, à la *noise music* qui « [...] tends to eschew all conventional musical material – melody, harmony, pulsed rhythms [...] » (p.18). L'auteur ajoute aussi que l'improvisation libre s'est co-développée dans plusieurs lieux géographiques différents ; chaque « communauté » se formant par des improvisateurs.trices migrant d'un pays à l'autre et établissant des relations avec des musicien.ne.s locaux. En ce sens : « Freely improvised music is the first thoroughly transnational musical art form, its identity inflected by the various intersections and cross-pollinations engendered by all this migration » (Corbett, 2016, p.16).

Bien qu'il semble possible de retracer « l'origine » de l'improvisation libre à certaines racines communes avec le jazz et le *free jazz*, la *noise music* et la musique d'avant-garde, nous nous retrouvons toutefois devant un problème de définition auquel il semble impératif de s'attaquer. Si, comme le soutiennent Bailey (1992) et Bonnerave (2010), l'improvisation musicale libre renonce à toutes conventions, comment pouvons-nous définir cette musique ?

### 2.2.1 Improvisation libre : une (tentative de) définition

La liberté ne se mesure pas par notre capacité à échapper aux vagues d'imitation, mais bien plutôt par le nombre et par la diversité des vagues qui, en se multipliant et en s'interpénétrant, nous ballotent, et nous laissent mieux nager, au lieu de nous emporter irrésistiblement et tous ensemble dans la même direction lorsqu'elles sont unanimes.

Yves Citton, 2004b, p.137

Plusieurs questions surgissent lorsque nous avons recours au terme ou à l'expression « improvisation *libre* ». Quelle part de liberté peut-on attribuer à l'improvisation ? En quoi consiste cette liberté ? Est-ce que l'improvisation est une esthétique indépendante, avec ses caractéristiques stylistiques reproductibles, ses propres articulations ? Cette sous section tente d'offrir une définition, ou, comme le sous-titre l'indique, une tentative de définition de cette musique. Il s'agit d'essayer de cerner les traits constitutifs de cette pratique musicale. Comme je le développerai davantage dans les lignes qui suivent, il s'agit plutôt de parler d'une pratique que d'une esthétique ;

d'une pratique dans la mesure où l'improvisation libre n'érige pas le résultat comme l'aboutissement définitif d'un travail créatif, mais émerge d'un processus prenant en compte les relations qui se développent entre les individus y participant.

Ben Watson offre une raison de la difficulté à définir l'improvisation musicale libre : « The very evanescence of Free Improvisation also represents a challenge to rational analysis. Absolute insistence on the specificity of a musical event abolishes the historical imagination and sociological perspective necessary for materialist-aesthetic comprehension and judgement » (2004, p.136). Cette évanescence issue du caractère inévitablement immédiat et spontané de l'improvisation libre entrave grandement la possibilité de définir cette musique par un recours à des normes esthétiques, théoriques ou pratiques ; chaque improvisation, comme le rappelle Derrida, étant un événement radicalement singulier et difficilement (voire impossible) reproductible (*Unpublished Interview*, 1982, dans Fischlin, 2009). En contrepartie, le guitariste anglais Derek Bailey, dans son livre *Improvisation : its nature and practice in music*, en esquisse une définition qui fait abstraction de toute caractéristique formelle et esthétique :

Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic musical identity of the person or persons playing it (Bailey, 1992, p.83).

Assez similairement, Ben Watson soutient que « If Free Improvisation is to prosper, it will be in the care of free improvisors defining their own soundworlds [...] » (2004, p.146). L'improvisation musicale libre ne peut donc se concevoir, du moins en partie, que par l'identité des musicien.ne.s (par leur propre jeu, leur propre langage, leur rapport à l'instrument, etc.) et par la jonction de ces individualités dans un contexte collectif. En ce sens, l'improvisation libre se définit davantage par le processus de mise en commun, par le partage et par la relation qui prend place au sein d'un contexte propice à l'émergence de cette pratique. Le rendu ou le résultat de ce qui est joué, sans en faire totalement abstraction étant donné la mise en commun de mondes sonores (*soundworlds*) propres à chaque musicien.ne, ne revêt pas particulièrement d'importance dans l'improvisation libre. Du moins, nous ne pouvons définir cette pratique uniquement à partir du résultat.

Via un certain remaniement épistémologique, c'est justement ce changement de regard sur la manière de définir une musique qui est soutenu par Negus et Roman Velazquez (2002) lorsqu'ils questionnent :

« [...] what gives a music (a style or individual piece) its identity label (what makes a music Irish, Latin, Parisian, Chinese, bourgeois, African, or gay) ? Are there enduring qualities shared by all music that is labelled in the same way and which enable them to be recognized from the sound alone ? Inevitably the answer to such a question soon leads away from the music and towards the people who make that music [...] » (p.135).

Les approches de Bailey et de Watson, en soutenant que l'improvisation libre se caractérise avant tout par la distanciation des idiomes musicaux plus normatifs et par la mise en commun de différents mondes sonores propres aux musicien.ne.s, s'inscrivent ainsi dans cette perspective mettant de côté les traits purement stylistiques et esthétiques de la musique au profit de la relation émergeant de diverses rencontres musicales. En positionnant l'individu au centre de cette musique, l'improvisation libre défie toutefois la catégorisation plus systématique d'une musique qui serait essentiellement liée à une culture et qui orienterait certains individus vers une musique particulière. Par le refus de fixer *a priori* des attributs stylistiques à cette musique, l'improvisation libre prolonge même davantage la question posée par Negus et Roman Velazquez dans la mesure où, même en se concentrant sur les individus qui font la musique, le résultat ne pourrait absolument pas être classifié selon des attributs permettant de reconnaître un style musical particulier (irlandais, latin, parisien, etc.). Cette idée renforce le caractère processuel de l'improvisation libre et laisse le résultat comme une ouverture pouvant prendre une infinité d'avenues différentes.

Quelques questions subsistent. Comment cette perspective *non-idiomatique* de l'improvisation libre pourrait-elle permettre l'émergence et la mise en commun de singularités, d'identités musicales ou de mondes sonores propre aux musicien.ne.s ? À première vue, cette perspective peut apparaître comme une contradiction ou comme un paradoxe. Toutefois, à travers cette tentative de définition, il ne s'agit pas de nier les influences, le parcours, le langage et la singularité des musicien.ne.s pratiquant l'improvisation libre, mais bien :

[...] d'insister sur la nécessaire inscription des singularités au sein même du processus de l'improvisation par lequel elles se transforment [et] répondent d'une pratique de liberté et non d'un idiome stable et définitif qui

permettrait de « modéliser » leur musique aussi bien du point de vue individuel que comme genre (Saladin, 2014, p.163).

Cette perspective ne nie donc pas les singularités, mais permet de les mettre en commun en évitant de sombrer dans des logiques qui seraient inextricablement liées à des conventions, limitant et reléguant ainsi la créativité à des schémas préalablement définis. Plutôt que de concevoir l'improvisation dans des limites stylistiques ou idiomatiques qui seraient imposées aux musicien.ne.s, la perspective *non-idiomatique* défendue par Bailey propose que l'improvisation soit « [...] abordée et recherchée pour elle-même, et non comme expression virtuose au sein d'un genre musical auquel elle se rapporte » (Saladin, 2014, p.162). Dans un ordre d'idée similaire, en réponse aux détracteurs de cette manière de distinguer l'improvisation libre, Watson soutient que « [...] one should interpret Bailey's 'non-idiomatic' not as a claim about a finished piece of music – a product – but as a practical programme for effective improvisation – a process » (Watson, 2004, p.251). John Corbett renchérit sur cette proposition en soutenant que « Free improvisation is a method for making music ; it isn't an independent value or quality » (2016, p.137).

Bien que l'emphase soit mise sur la dimension processuelle de l'improvisation libre, certaines caractéristiques peuvent être identifiables dans cette pratique musicale. Je soulignerais ici que ces traits ne sont pas obligatoires et que, par leur identification, je risque la contradiction avec ce qui a été défendu jusqu'à présent. Néanmoins, je crois que cette investigation s'avère nécessaire. Comme le souligne Corbett, la pratique de l'improvisation libre mobilise souvent ce que l'on nomme les techniques étendues (*extended techniques*) (2016, p.86). Les musicien.ne.s ont donc recours à une multitude d'approches instrumentales déviant de l'utilisation « standard » de leurs instruments et explorent les possibilités sonores de ceux-ci. Ces techniques étendues peuvent être complémentées par l'utilisation d'objets extérieurs à leurs instruments (objets quotidiens, électroniques, fabriqués, trouvés, etc.). Toutefois :

[...] although you can find all sorts of weird and wacky sounds to make on any instrument, the job of the improviser is to really deeply examine which of the potential squeaks, hisses, and rasps he or she feels connected to, and to develop a special vocabulary based on those sounds (Corbett, 2016, p.88).

Ce sont ces approches qui contribuent à développer les mondes sonores propres aux improvisateurs.trices et qui permettent éventuellement d'échanger des idées avec d'autres individus en contexte collectif. Une mise en garde est toutefois apportée par Corbett quant à la

recherche sonore. En rejoignant les idées ayant été développées dans les pages précédentes, l'auteur soutient que cette recherche ne doit pas se faire en et pour elle-même. « If [free improvisation] is approached uncritically, improvising can be quite routine ; if it's driven by the quest for a particular sound, rather than by an *interactive process*, it can become reified » (Corbett, 2016, p.158, mon accentuation). Similairement, « [...] there can be too much emphasis on the preciousness of the sounds and too little on the mechanism through which they've been made » (*ibid.*).

En somme, sans nécessairement entrer dans une analyse esthétique, nous pourrions argumenter que le résultat et le rendu sonore sont relégués à un second plan de la définition de l'improvisation libre sans toutefois en faire définitivement abstraction (une analyse approfondie serait nécessaire : voir Saladin, 2014). Il n'y a pas de traits stylistiques spécifiques à cette pratique musicale, mais bien une approche « étendue » et une reconsidération du son, des bruits, des erreurs, du hasard, évoquant vaguement certaines définitions de la musique dite « expérimentale » (Cage, 1961 ; Nyman, 1974). À défaut de pouvoir lui attribuer des caractéristiques précises ou définies à travers différents idiomes musicaux plus communs, il semble nécessaire de concevoir cette pratique musicale comme ce qui permet la mise en forme et l'émergence d'un processus créatif issu des rencontres entre différents individus. L'improvisation libre se conçoit avant tout par la dimension relationnelle qu'elle implique et quelle mobilise ; par la possibilité de faire émerger quelque chose de nouveau par la rencontre avec d'autres improvisateurs.trices.

### **2.2.2 Possibilité de rencontres et de différences**

En parallèle aux préoccupations visant à définir l'improvisation libre et à en concevoir les implications conceptuelles, il m'apparaît aussi assez intéressant d'explorer ce que fait ou ce que peut rendre possible cette pratique créative ; d'essayer d'aborder, peut-être un peu par la bande, son agentivité (*agency*). Par ce rejet ou cette distanciation radicale de tout recours à des styles préétablis ou des références idiomatiques, l'improvisation libre semble pouvoir offrir un grand potentiel de rencontre entre des musicien.ne.s ayant des parcours, des singularités et des mondes sonores pouvant être totalement différents. Rétroactivement, « [...] la rencontre des différences



favorise l'improvisation, mais permet également à chacun des musicien.ne.s concernés de différer » (Saladin, 2010, p.154). Penser ces différences comme un des points d'origine de l'improvisation, c'est aussi concevoir que « Dans une création improvisée, c'est bien ce rapport d'entités consubstantielles qui constitue le noyau conflictuel nécessaire [...] (Saladin, 2002, p.11). Ce sont ces différences entre les singularités qui génèrent la conflictualité nécessaire à l'improvisation libre et cette pratique en est aussi l'aboutissement : « [...] in human interplay the desired sound is only forged by means of a negotiation, a set of agreements and disagreements » (Corbett, 2016, p.159).

À titre d'exemple, Derek Bailey, considéré comme un des pionniers de l'improvisation libre, évoque cette possibilité de rencontre entre différents musicien.ne.s, entre les différences inhérentes à ces rencontres, et l'éventuelle rétroaction de cette possibilité sur son propre jeu :

I found that working in a freely improvised way suited me. And it opened up the possibility of working with a whole range of people, who previously I didn't know. I mean I had no access to them. I didn't know there is such people and I didn't know there was such music to play. And it also opened up the possibility of developing some kind of music of your own through a playing situation (Marr & Bailey, 1992).

Sans contraintes esthétiques et largement basée sur l'immédiateté de la communication entre les musicien.ne.s, il apparaît donc possible de concevoir l'improvisation libre comme une pratique musicale créative qui se veut flexible et adaptable à différentes situations. Les musicien.ne.s en situation d'improvisation libre sont confrontés à la nécessité de s'adapter les uns aux autres par des négociations, des réactions, des accompagnements et des confrontations aux mondes sonores ou aux autres singularités en présence. Bailey élabore davantage sur cette idée de malléabilité de l'improvisation musicale libre et approfondit les possibilités de rencontres issues de cette musique :

The way I play, which is kind of come together [sic] through working in a freely improvised music, is in pursuit of the way of playing which is malleable ; which allows me to play with anybody I want to play with. Or who wants to play with me (*ibid.*).

Cette malléabilité de la pratique de l'improvisation libre, la confrontation de différences et la possibilité de créer des rencontres ont pris forme et ont véritablement été mises de l'avant dans ce qui fut nommé les Company Weeks (Bailey, 1992 ; Watson, 2004 ; Saladin, 2010). À chaque année

entre 1977 et 1994, Derek Bailey a mis sur pied des séances où des musicien.ne.s provenant de multiples horizons étaient amenés à jouer ensemble et ce, dans le « [...] but explicite de constituer un contexte d'émergence favorable à la pratique de l'improvisation libre [...] » (Saladin, 2010, p.153). Ces rencontres viennent donc informer la manière dont il est possible de concevoir l'improvisation libre, prenant racine dans et par la rencontre « [...] en tant que celle-ci permet de différer, de faire émerger la différence » (*ibid.*, p.159). Cette idée est développée par Watson lorsqu'il soutient que « The Company concept is of musicians listening to each other, engaging each other in duos and trios, exploring how their different ways of playing could be welded together » (Watson, 2004, p.223). À travers les Company Weeks, les rencontres éphémères étaient envisagées comme manière volontaire de confronter les différences et de favoriser des créations qui n'auraient probablement jamais vu le jour dans d'autres contextes. En raison des rencontres instantanées et ponctuelles ayant lieu lors de ces événements, les reproductions intégrales seraient totalement impossibles.

Finalement, ce qui m'apparaît particulièrement intéressant en terme d'agentivité est que l'improvisation libre est faite et se fait par la différence et par la rencontre. Il s'agit de considérer simultanément le résultat de la confrontation de ces différences, c'est-à-dire une pièce de musique improvisée, une improvisation particulière, et de concevoir cette pratique comme manière par laquelle les improvisateurs.trices créent des différences, des négociations d'idées, des conversations, des argumentaires sonores se résolvant, ou non, en des accords ou des désaccords. En ce sens, en faisant abstraction de l'improvisation en solo (quoi qu'il serait possible d'argumenter qu'un.e improvisateur.trice seul.e improvise aussi avec le lieu, les objets, le public, etc.), la dimensions sociale et collective qui traverse et qui constitue l'improvisation libre doit être approfondie et développée davantage.

## 2.3 L'IMPROVISATION COLLECTIVE LIBRE

L'improvisateur, à l'instant du jeu, est habité par les autres, il n'est pas en mesure de maîtriser une totalité, il ne peut que réagir.

Matthieu Saladin, 2002, p.13

Dans cette section, je m'attarderai au croisement théorique entre les différentes approches de l'improvisation libre exposées précédemment et les deux concepts explorés en début de chapitre soit la transindividuation et l'individuation collective. Bien que la quantité d'ouvrages portant sur l'improvisation et sur l'improvisation libre ait commencée à croître, Bonnerave souligne : « On peut toutefois s'étonner de la rareté, au sein de ce corpus aujourd'hui plus abondant, des travaux d'observation minutieuse portant sur la pratique musicale en tant que telle [l'improvisation libre], surtout dans sa dimension collective » (2010, p.87). J'envisage cette section comme une tentative d'articuler l'improvisation collective libre, c'est-à-dire la pratique de l'improvisation *non-idiomatique* jouée à plusieurs, aux concepts de transindividuation et d'individuation collective, ou du moins, d'en tenter une exploration. Les prochaines sous-sections s'appuieront principalement sur le travail d'Yves Citton (2004b), en risquant l'exégèse de son concept du *(se-)faire-ensemble*, ainsi que sur le travail de Christian Béthune (2009) mobilisant le concept simondonien d'individuation et explorant les notions d'action, d'expression, de signification et de communauté mimétique à travers l'improvisation collective.

### 2.3.1 *(se-)faire-ensemble*

Dans son article « L'utopie jazz entre gratuité et liberté » (2004b), Yves Citton s'intéresse principalement au *free jazz*, à ses détracteurs et à ce qui constitue cette musique, proche parente de la *free improvised music* faisant l'objet de cette recherche. Citton confronte le discours faisant l'éloge de la primauté de la composition ou de « l'invention individuelle » aux « schémas simplistes » de l'improvisation. Cette confrontation s'opère par l'exposition de la musique improvisée comme manière de lier simultanément l'intention et le geste, la composition et l'interprétation. Ce qui m'a principalement attiré vers cet article de Citton est probablement

tributaire de son affection pour la philosophie simondonienne (voir Citton, 2004a), sa propension à investiguer et à caractériser la musique improvisée par et à partir de la singularité des musicien.ne.s la pratiquant. De plus, l'auteur approfondit comment la mise en commun de ces singularités, dans le contexte d'une improvisation collective, permet de nommer autrement l'entité émergeant de ces relations. Dans ses mots, la spécificité du jazz et de la musique improvisée « [...] tient à la dimension immédiatement collective de cette invention de soi dans le cadre du *groupe* » (Citton, 2004b, p.139, emphase originale).

Avant d'entrer dans sa conception du collectif d'improvisation, voici quelques traits permettant de concevoir comment Citton aborde la singularité des improvisateurs.trices : « Au-delà des constantes harmoniques ou rythmiques dont on peut caractériser leur style, chacun de ces musiciens [Eric Dolphy, Tony Williams, Bill Dixon, William Parker : musiciens phares du *free jazz* et de la musique improvisée] tire son identité sonore d'un phrasé, d'un type d'attaque, d'un timbre, d'un toucher, d'un souffle, d'une énergie qui font sa singularité » (*ibid.*, mon annotation). En ce sens, chaque improvisateur.trice a potentiellement des traits qui lui sont caractéristiques. Offrant une nouvelle perspective face à l'idée de répertoires acquis en amont tel que proposé par Bachir-Loopuyt, Canonne, Saint-Germier et Turquier (2010) (voir section B1. Perspectives et confrontations), Citton parle plutôt de la singularité des musicien.ne.s comme « [...] le résultat d'une imitation assez riche et complexe pour que les traces des influences multipliées produisent du nouveau en se chevauchant de manière inédite » (Citton, 2004b, p.139). Ainsi, la singularité est davantage conçue comme la somme de multiples influences qui seront confrontées à d'autres influences en contexte d'improvisation collective. Pour Citton : « [...] l'invention est par essence *collective* puisqu'elle résulte de la synergie propre à cette collection singulière de singularités qu'est le *groupe*. [...] le résultat est le produit d'*un entre-deux* ou d'*un entre-multiple*, le résultat d'*une interaction* et non d'*un auteur* » (2004b, p.140, emphase originale). L'auteur poursuit cette idée en soutenant que : « [...] on apprend à trouver sa propre voix que par l'entremise de structures collectives et d'interactions singulières. La capacité d'ex-pression est fonction de *la diversité des im-pressions (imitations)* par lesquelles ces structures et ces interactions in-forment l'individu » (*ibid.*, p.142, emphase originale).

La mise en commun de ces singularités lors d'une situation d'improvisation collective est partie prenante de ce que Citton nomme le *(se-)faire-ensemble*. Il y a déjà, dans la nomenclature des termes de ce concept, plusieurs parallèles à effectuer avec le concept de transindividuation. En plus du faire, c'est-à-dire de l'actualisation ou de la création de quelque chose, l'auteur y ajoute le préfixe se rejoignant ainsi l'idée de transformation derrière le concept de transindividuation. Autrement dit, à travers l'improvisation collective, chaque participant.e est amené.e à faire selon sa singularité et ce faisant, il est aussi amené à se-faire à travers l'interaction avec d'autres (le ensemble de la nomenclature du concept). Ce n'est pas sans rappeler le « s'individuer de l'individuation de groupe » (1989, p.199) de Simondon, donc de devenir soi par et à travers le devenir du collectif. C'est exactement ce que Citton réaffirme lorsqu'il soutient que :

[...] le collectif d'invention / improvisation est en effet à concevoir comme un lieu privilégié – utopique – où les *impressions* qu'y reçoit chaque membre de la part de ses partenaires l'incitent continuellement à singulariser ses propres capacités d'*expression*, en une spirale vertueuse qui permet à chacun de devenir soi sous la pression d'autrui (2004b, p.141).

En concevant ainsi le collectif d'improvisation, Citton l'ancre dans la définition conceptuelle de la transindividuation. En effet, par l'interaction ou plus spécifiquement par la relation entretenue avec d'autres à partir de sa propre singularité, l'improvisateur.trice est amené.e à « singulariser ses propres capacités d'expression » ou, il s'agit ici d'une intuition, à potentiellement (re)questionner sa propre singularité. C'est précisément ce qu'*Ars Industrialis* propose en soutenant que la transindividuation implique « la transformation des *je* par le *nous* » (s.d.) ; cette transformation étant tributaire de la relation entre les *je* et résultant, entre autres, par la constitution d'un *nous*. Par la confrontation de multiples singularités, l'improvisation collective peut se concevoir comme un « modèle » ou comme une reformulation plus empirique de la transindividuation. Toutefois, en concevant le collectif d'improvisation comme étant une situation « utopique », Citton rappelle qu'il s'agit avant tout d'un idéal conceptuel vers lequel tendre plutôt qu'une exactitude. Il y a, dans cette mise en garde, quelque chose de l'ordre de ce que Stiegler nomme les courts-circuits dans les processus de transindividuation, courts-circuits entravant les processus de transformation des *je* par le *nous* (Stiegler, 2010). Néanmoins, je considère que le modèle d'un collectif d'improvisation libre, mobilisant la conjonction de multiples singularités et observé dans la perspective du *(se-)faire-ensemble*, offre une porte d'entrée idéale pour reformuler, préciser et peut-être ancrer le concept de transindividuation dans une dimension plus explicite et pratique, ce qui sera approfondi

dans la portion méthodologique de ce travail. La musique improvisée en contexte collectif est ici considérée comme *medium* pour penser et approcher autrement la transindividuation.

### 2.3.2 L'improvisation collective comme processus d'individuation

La musique a toujours eu cet objet : des individuations sans identité, qui constitue les 'êtres musicaux'.

Gilles Deleuze, 2003, p.276

Prenant racine dans le questionnement aristotélicien sur l'hylémorphisme à travers lequel « [...] toute réalité y est décrite comme le rapport d'une matière (*hylè*) et d'une forme (*morphos*) » (Debaise, 2004, p.104), l'article de Christian Béthune *L'improvisation comme processus d'individuation* (2009) problématise l'improvisation comme un concept permettant de s'extirper de cette dualité hylémorphique ; dualité considérée comme philosophiquement irréconciliable jusqu'au développement de la philosophie postmoderne. En effet, selon l'auteur : « [...] l'improvisation continue de faire ontologiquement cohabiter ce que la philosophie voulait initialement penser à l'état séparé » (Béthune, 2009, p.2). La prémisse de l'auteur est que l'improvisation fait simultanément intervenir expression et action, performance et création, geste et intention ; simultanéité largement mise de côté et négligée dans la musique écrite où « l'œuvre » précède sa réalisation et sa performance (*ibid.*). Ce que cette prémisse suggère comme piste de réflexion, c'est de s'interroger sur la manière dont les « [...] individual contributions feed into the intricacies of the whole » (Watson, 2004, p.156) et d'interroger comment ces contributions peuvent à la fois transformer les individus en présence et, collectivement, transformer le groupe auquel chacun prend part.

Dans le texte de Béthune, la sous-section qui m'intéresse plus précisément dans le cadre de cette recherche est celle nommée « L'individuation collective ». Dans cette portion du texte, Béthune remet en question la notion d'auteur ; notion qui semble s'effacer dans un contexte d'improvisation collective au profit de ce qu'il nomme une « communauté mimétique ». Je ne crois pas que l'auteur de l'article emploie ce terme de manière péjorative, suggérant qu'il s'agisse d'un effacement des

individus par simple imitation, mais qu'il s'agisse davantage d'un mimétisme entendu au sens employé par Citton où l'imitation (ou mimétisme) est conçue comme potentiel générateur de singularité (l'individu improvisateur étant la somme singulière, sans pour autant se déployer comme une totalisation définitive, de l'agencement de multiples influences) et, similairement, le collectif d'improvisation étant une somme singulière et dynamique des individus interagissant ensemble. Béthune clarifie cette approche individuante (et aussi particulièrement transindividuante), ouvertement simondonienne, de l'improvisation collective en soutenant que :

[...] l'acte d'improviser ne concerne pas la création d'une forme globalement maîtrisée par un sujet isolé qui assumerait la responsabilité esthétique et morale de l'œuvre en s'adjudicant le titre d'auteur, mais elle engage le groupe tout entier, groupe sans lequel l'improvisation, faute de résonance, ne serait pas en mesure d'actualiser une quelconque signification (2009, p.6).

La notion d'auteur s'effaçant dans l'improvisation collective, tous les membres deviennent *engagés* dans l'émergence de ce que Béthune nomme le *groupe*, ou ce que je nommerais, dans le cadre de ce mémoire, le collectif. Peut-être serait-ce à débattre, mais je ferai une adéquation entre les termes *groupe* et *collectif* dans la mesure où je les conçois de manière similaire : comme un regroupement plus ou moins restreint d'individus. À ce qui a été proposé précédemment, l'auteur ajoute et spécifie :

Pour que l'individuation collective puisse se déployer, l'acte de musiquer doit laisser suffisamment d'ouverture pour accueillir l'autre et tout ce dont il est porteur. Or cette figure adventice de l'autre est par nature déroutante et composite : c'est à la fois le partenaire au sein de l'orchestre qui formule des questions et propose des réponses inattendues [...] (*ibid.*, p.7).

Cette idée d'altérité ou de « l'autre » qui serait adventice, participant à un tout dont il ne ferait pas partie *a priori*, peut sembler contradictoire en regard d'un processus d'individuation collective ; contradiction dans la mesure où si l'autre est considéré comme étant un ajout, une extériorité, comment distinguer l'émergence d'une entité collective ou d'une dynamique d'ensemble ? Ce que Béthune suggère est similaire à la conception de l'individuation que formule Paolo Virno lorsqu'il soutient que ce devenir individuel et collectif peut régresser et que certains paramètres de la relation peuvent favoriser et réaliser une désindividuation (Virno, 2001). Toutefois, tel que proposé par Marr et Bailey (1992), étant donné la propension de l'improvisation libre à favoriser les rencontres entre des musicien.ne.s n'ayant pas forcément de liens apparents, l'altérité peut être perçue comme une source favorisant l'individuation. L'altérité peut aussi être conçue comme ce

qui permet de réaliser et de négocier des particularités individuelles qui ne seraient pas nécessairement favorisées dans d'autres contextes et d'autres situations musicales. En somme, ce que Béthune encourage à considérer à travers un collectif d'improvisation libre relève de deux points m'apparaissant essentiels. D'une part cette ouverture nécessaire pour accueillir « l'autre » et considérer son apport comme étant bénéfique (à la fois pour les autres membres du collectif, individuellement, aussi bien que pour le collectif lui-même) ; et d'autre part, que « la nature déroutante et composite » de « l'autre » peut générer des questions et des réponses devenant potentiellement la base de modulations et de transformations de la relation, des individus et du collectif.



# ***///* deuxième partie**

**(méthodologie)**

La musique est pure présence, et réclame un élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers.

**Gilles Deleuze, 2003, p.276**

Pour moi, créer, c'est faire tout ce que l'on fait comme pour la première fois. C'est ne jamais se satisfaire de la technique et de l'expérience que l'on a pu acquérir. Affronter chaque fois des problèmes si radicalement nouveaux que ton expérience se révèle – heureusement – incapable de les résoudre et qu'elle devient même un poids gênant pour toi, un frein que tu dois rompre.

**Pierre Clémenti, 1973, p.100**

Le « comment » est devenu la principale visée de ma réflexion méthodologique. J'ai été confronté à la nécessité d'élaborer une approche permettant d'explorer un questionnement philosophique de manière empirique, avec une certaine dimension pratique. Mon idée de départ, en réexaminant les principales conceptions de l'improvisation libre et en me référant à mon questionnement initial sur le rapport entre singulier et collectif, fut de créer un ensemble de musicien.ne.s improvisateurs.trices et de planifier des séances d'improvisation qui seraient potentiellement observables. L'observation, quelle soit en situation, directe ou participative, m'a vite semblé manquer de substance comme méthode pour explorer des concepts et une pratique mobilisant un large spectre de dynamiques et de subtilités. Comme le soutient Matthieu Saladin (2014), l'analyse d'une pratique (en l'occurrence l'improvisation libre) doit nécessairement prendre en compte ce qui est fait par le/la musicien.ne, mais aussi s'intéresser aux transformations que cette pratique génère. Analyser une pratique, c'est donc considérer les « [...] processus d'individuation qu'elle engage » (p.24) et méthodologiquement, « une pratique ne saurait être abordée comme un objet fixe, mais nécessite une approche prenant en compte sa dynamique » (*ibid.*). Plus spécifiquement, je me suis interrogé sur comment explorer le concept de transindividuation par l'entremise de l'improvisation libre. À nouveau, l'observation, même au paroxysme du participatif, supposait toujours une distance face à l'objet d'étude ; distance qui semblait inadéquate pour examiner la transindividuation étant donné les relations et les transformations faisant partie de ces processus. Toujours enclin à regrouper des musicien.ne.s en vue de séances d'improvisation, j'en suis venu à considérer ma propre participation à ces séances comme un des piliers méthodologiques de ma recherche. La transindividuation pouvant être

conçue comme ce qui produit des transformations chez des individus en relation, comment mettre en lumière ce processus chez quelqu'un d'autre via la pratique de l'improvisation musicale libre ? J'ai donc opté pour une double approche méthodologique en me référant d'une part à des traits propres à la recherche-crédation, cette récente méthodologie de recherche se trouvant « [...] au carrefour des conventions de la recherche qualitative et des exigences de la création : complexité qui suggère une avancée vers l'hybridation d'outils et de démarches méthodologiques » (Bruneau & Burns, 2007, p.48 dans Bruneau & Villeneuve, 2007). Pour cette portion de la méthodologie, je m'appuierai plus spécifiquement sur la typologie et la définition de la recherche-crédation de Chapman et Sawchuk (2012). D'autre part, et en guise de complément méthodologique, j'aurai recours à l'adaptation faite par Sansom (2007) de la méthode de collecte de données *Interpersonal Process Recall* (IPR) appliquée à l'improvisation musicale et s'appuyant sur l'enregistrement vidéo de performances musicales improvisées. Les sections qui suivent s'attarderont principalement à définir ces deux approches, à justifier leur recours complémentaire en regard de mon objet d'étude, et à esquisser quelques questionnements sur les limites inhérentes à cette entreprise méthodologique.

## 1. RECHERCHE-CRÉATION : Expérience de l'improvisation libre



Fig.3

En raison de la nature de l'improvisation libre, c'est-à-dire en tant que pratique créative spontanée, éphémère et dans laquelle l'intégralité du processus prend largement le dessus face au résultat, à « l'œuvre » ou à une éventuelle production matérielle, il m'apparaît impératif d'élaborer une méthodologie pouvant adéquatement prendre en compte ces traits de mon objet d'étude, ainsi que l'inhérent dynamisme *in situ* de l'improvisation libre. À plusieurs égards, quelques approches de la recherche-crédation semblent pouvoir s'avérer utiles. Malgré une apparente division dans les manières de concevoir la recherche-crédation (Bruneau & Villeneuve, 2007 ; Chapman & Sawchuk, 2012 ; Stévanee, 2012 ; Laurier & Lavoie, 2013), tant au niveau des organismes subventionnaires québécois et canadiens qu'au niveau des multiples perspectives sur cette/ces approche(s) émergente(s), la possibilité de considérer la création comme épistémologiquement viable et pertinente dans une recherche académique m'interpella avec force. Comme point de départ, en mobilisant la typologie conçue par Chapman et Sawchuk (2012) pour tenter de « baliser » la recherche-crédation, je commencerai par commenter les types pertinents pour mon projet de recherche.

Méthodologiquement, je ne conçois pas faire une recherche sur l'improvisation libre, mais plutôt faire une recherche avec l'improvisation libre. La distinction réside dans un désir de me distancier d'une approche qui serait essentiellement axée sur une analyse formelle et extérieure à l'improvisation, alors qu'au contraire, je conçois l'improvisation et ma participation à celle-ci comme partie prenante de l'exploration de concepts et de préoccupations philosophiques. C'est dans cette perspective que la recherche-crédation permet de s'intéresser à des objets de recherche complexes nécessitant : « [...] un regard introspectif, une attention soutenue, une sensibilité réceptive et une empathie avec le vécu de ces sujets ou de sa propre pratique [...] » (Bruneau & Burns, 2007, p.48 dans Bruneau & Villeneuve, 2007) et que :

[...] si l'objet d'étude est la pratique, c'est que l'on s'intéresse au sens de l'action, au savoir implicite contenu dans le présent du geste, de l'action, souhaitant ainsi traverser les frontières du réel pour retracer les composantes affectives, cognitives émotionnelles ou psychiques d'une pratique (*ibid.*, p.65).

La participation devient donc nécessaire à travers la pratique créative de l'improvisation libre pour permettre un accès privilégié à mon objet d'étude. Dans un même ordre d'idée, le geste créatif de l'improvisation, et particulièrement les processus communicationnels inhérents à l'improvisation

collective, sont en partie envisagés comme méthode pour appréhender ces questionnements théoriques sur la transindividuation et l'individuation collective. Comme le soulignent Chapman et Sawchuk (2012) : « In research-creation approaches, the theoretical, technical and creative aspects of a research are pursued in tandem [...] » (p.6). Bien qu'une part de la recherche théorique se soit faite en amont des séances d'improvisation, ces dernières offrent la possibilité de questionner la théorie mobilisée préalablement et d'établir des ponts entre les différentes approches théoriques et une pratique créative se déployant à travers une véritable expérience de l'improvisation libre.

Chapman et Sawchuk (2012), en définissant quatre différents types de recherche-crétions pouvant être considérés indépendamment ou articulés au sein d'un même projet de recherche, soutiennent qu'il faut envisager et comprendre cette méthodologie émergente « [...] as a form of critical intervention that speaks to the media experiences and modes of knowing [...] » (p.7). Les auteurs proposent donc ces articulations entre recherche et création pour entamer plus spécifiquement un processus de recherche-crétion : *research-for-creation*, *research-from-creation*, *creative presentations of research* et *creation-as-research* ; chacun de ces types possédant différentes visées, différentes perspectives ontologiques et épistémologiques et différentes manières de concevoir la recherche et l'analyse. Dans le cadre de ma propre recherche, je me concentrerai davantage sur deux types m'apparaissant plus pertinents pour examiner les séances d'improvisation dans lesquelles je participe entièrement. Il s'agit plus spécifiquement de : *research-from-creation* et de *creation-as-research*.

### **1.1 Recherche-crétion : *research-from-creation***

Dans leur spécification de la *research-from-creation*, Chapman et Sawchuk (2012) argumentent que la recherche faite en amont n'est pas exclusivement axée sur l'élaboration d'un projet artistique qui serait hors-tout et autonome ; « [...] not only part of developing art projects that stand on their own [...] » (p.16). Leur perspective sur ce type de recherche-crétion est que : « [...] performances, experiences, interactive art works, et cetera can also be ways of generating research data that can then be used to understand different dynamics » (*ibid.*). La création est ainsi

comprise comme un tremplin pour appréhender des dynamiques qui seraient potentiellement difficiles à interroger autrement que par ou à travers une pratique créative. C'est donc par cette conception que j'approche ma participation à ces séances d'improvisation libre ; par la « pure présence » deleuzienne que requière la musique et par l'expérience d'interactions musicales comme manière d'approfondir et d'explorer la transindividuation et l'individuation collective.

L'idée que la *research-from-creation* n'érige pas le résultat ou « l'œuvre » provenant de la recherche comme principal mode de connaissance coïncide aussi avec plusieurs discours sur l'improvisation libre (Bailey, 1992 ; Watson, 2004) soutenant que le résultat, les disques ou la construction « d'œuvres » obscurcit ce qui est compris comme de piliers de cette pratique : la performance, l'instantanéité, l'expérience, la spontanéité, l'éphémère, etc. Ce type de recherche-crédation est aussi différent dans son articulation au processus de recherche comparativement à la *research-for-creation* dans laquelle la recherche est faite en amont pour éventuellement parvenir à un produit fini ; « l'exposition de l'œuvre » (Laurier & Lavoie, 2013, p.297) contribuant potentiellement à « communiquer les résultats » d'une recherche (*ibid.*). À l'opposé de cette approche, je conçois les séances comme manière d'expérimenter et de vivre l'improvisation libre, d'en être partie prenante et d'en retirer des connaissances par l'intermédiaire d'une expérience créative et empirique. Les « données » de recherches recueillies par l'approche méthodologique de la *research-from-creation* prendront la forme de réflexions générées à la fois pendant les séances, à travers des notes post-séances, mais aussi par des retours sur les séances via les captations vidéos des performances musicales improvisées.

## **1.2 Recherche-crédation : *creation-as-research***

Dans leur article, Chapman et Sawchuk (2012) formulent un mode de la recherche création nommé *creation-as-research*. Il semble possible, à l'aide d'une traduction simple et légèrement triviale, de concevoir que la création devienne elle-même la recherche ; qu'il y ait une adéquation entre le processus de création et le processus de recherche. Quelques points de ce mode de recherche-crédation semblent s'approcher de mon projet de recherche tandis que d'autres s'en distancient. D'une part, le processus de recherche relatif à ce mode semble pouvoir correspondre

et s'avérer épistémologiquement conséquent à ce que j'entreprends à travers des séances d'improvisation libre ; mais d'autre part, ce mode soutient partiellement que le ou les « résultats » puissent être conçus comme « expression of the research process » (*ibid.*).

Pour les auteurs, le mode de *creation-as-research* « [...] involves the elaboration of projects where creation is required in order for research to emerge » (Chapman & Sawchuk, 2012, p.19). La « nécessité » (*requirement*) d'avoir recours à des séances d'improvisation en tant que participant improvisateur m'apparaît dorénavant claire en regard des concepts mobilisés dans cette recherche. Explorer la transindividuation à travers la pratique créative de l'improvisation libre nécessite une méthode permettant de rendre compte de : « [...] la transformation des *je* par le *nous* et du *nous* par le *je* [...] » (*Ars Industrialis*, s.d.). L'implication *dans* l'improvisation devenait donc impérative pour permettre d'examiner empiriquement les potentielles transformations d'une telle pratique sur les membres individuels et sur le regroupement collectif de ces membres. Comme le soulignent Chapman et Sawchuk (2012), l'objectif d'une telle conception méthodologique est de tenter d'acquérir de la connaissance (*knowledge*) ou des connaissances à travers le processus créatif (*ibid.*). Pour ces derniers, il s'agit d'une « [...] form of directed exploration through creative processes that includes experimentation, but also analysis, critique, and a profound engagement with theory and questions of method » (*ibid.*). Bien que dans une certaine mesure similaire au type de *research-from-creation*, je conçois davantage cette méthode comme permettant de concevoir la recherche dans l'action, dans la performance nécessaire à la mise en forme de séances d'improvisation dans lesquelles il est relativement difficile de revenir en arrière ou de prendre un recul quant à la pratique créative qui est en jeu dans de telles situations. Cette forme d'immédiateté de la recherche dans une pratique qui est elle-même, par nature, immédiate et sans latence m'apparaît à nouveau conceptuellement et méthodologiquement impérative.

À mon avis, les auteurs synthétisent parfaitement le mode de *creation-as-research*, et l'incidence de ce mode sur ma propre recherche, par cette citation : « Through research (i.e., interpretation, analysis), through creation (i.e., deployment, hands-on engagement), the very phenomena we seek to explore are brought into being in the first place » (*ibid.*, p.21). En ce sens, les « phénomènes » de transindividuation ou résultant de ces processus peuvent être potentiellement générés par et dans la pratique de l'improvisation libre.



## 2. *INTERPERSONAL PROCESS RECALL*

En complément à la portion recherche-création qui, comme j'ai tenté de le démontrer dans les sections précédentes, s'avère adéquate voire même indispensable à la réalisation de mon travail de recherche, j'ai aussi considéré le recours à une méthode additionnelle permettant d'avoir un autre regard sur les relations se développant en contexte d'improvisation libre. Ayant choisi de filmer les séances d'improvisation comme manière de garder une trace de celles-ci et pour témoigner de la portion création de cette recherche, j'aurai recours à un remaniement de la méthode d'*Interpersonal Process Recall*, initialement développée par Norman Kagan (1975) comme manière de former des conseillers (*counsellors*) « [to] become more sensitively aware of their own reactions and their effects of others » (p.74). Méthodologiquement, je me référerai plus spécifiquement à l'adaptation de cette méthode à l'improvisation libre faite par Matthew Sansom (2007). De manière très synthétique, il s'agit de filmer les séances et de revenir ultérieurement sur celle-ci pour en extraire les particularités au niveau relationnel. Sansom a donc mis sur pied des séances d'improvisation libre, les a filmées et a favorisé l'échange entre les musiciens ayant participé sur la question de la construction et de la représentation de l'identité (*ibid.*). En ce sens, Sansom soutient que « The exploration of dialectical phenomena associated with the musical encounter calls for an analytic method adapted to and respectful of the constructive nature of the interactions between improvising musicians » (p.1). Malgré une certaine parenté entre nos intérêts de recherche, mon travail ne porte pas sur le même objet d'étude. Toutefois, au niveau purement technique, j'aurais recours au même procédé, c'est-à-dire que les séances d'improvisation auxquelles je participe en tant que musicien improvisateur sont filmées et que le visionnement des enregistrements vidéos encourage à discuter et à réfléchir, *a posteriori*, aux relations s'étant déployées lors des performances. Il peut aussi s'agir, peut-être plus personnellement, d'une manière de me référer à ma propre expérience relationnelle lors des séances. J'aurai particulièrement recours à cette technique dans la portion analyse de ce mémoire de maîtrise ; les vidéos servant à questionner certains traits de ma participation aux séances d'improvisation libre.

Plus spécifiquement, « [L'*Interpersonal Process Recall*] is a self-reflective method that draws on the individual's experiences, feelings, thoughts and processes » (Sansom, 2007, p.1) en permettant aux participant.e.s « [...] to reflect on how they interact » (*ibid.*). À la différence de la recherche-

création et plus particulièrement de la *creation-as-research* où la participation à un processus créatif est partie intégrante du processus de recherche, je conçois cette méthode comme une manière de prendre un léger recul face aux relations se façonnant lors de l'improvisation. Pour Sansom, la pratique de l'improvisation « [...] can be understood as a short-term and localised setting in which a musically mediated instance of the self-other dialectic can be determined » (*ibid.*, p.3). Il s'agit donc de capter ces instances éphémères et localisées pour au moins en garder une trace et avoir la possibilité d'y avoir recours à des fins d'analyse.

Par la médiatisation de la performance sur support vidéo, aspect qui sera ultérieurement traité plus spécifiquement dans la section portant sur les limites des approches méthodologiques mobilisées dans cette recherche de maîtrise, il s'agit d'accéder à ces instances et de tenter de favoriser une perspective plus globale des situations d'improvisation. Ces vidéos permettent aussi un certain accès à une perspective d'ensemble des relations. L'IPR, adapté à l'improvisation libre, permet de « délocaliser » la performance hors de son contexte d'émergence pour en observer des traits qui auraient peut-être échappé à l'analyse en situation et en processus instantané de création collective. En lien avec les séances d'improvisation libre auxquelles j'ai participé, je conçois aussi cette méthode comme manière de me revoir et de me ré-entendre improviser ; de faire en sorte que ces vidéos agissent davantage comme tremplins pour une analyse personnelle en contexte collectif et d'essayer de comprendre ce qui, au sein des séances, a pu agir comme facteurs de transindividuation et d'individuation collective. D'une certaine manière, l'IPR devient une méthode qui me permettra de « dialoguer » avec moi-même, de revenir *a posteriori* sur des traits dont l'instantanéité a possiblement obscurci ou empêché la reconnaissance au moment des séances. En ce sens, l'IPR me permettra de réfléchir sur certains concepts au moment de l'analyse en me basant sur ma relation s'étant développée avec les autres improvisateurs.

### **3. LIMITES DE CES APPROCHES**

Cette sous-section a comme objectif de nuancer mon approche méthodologique en soulignant quelques pistes de réflexion quant à ses limites. Chaque approche nécessite une panoplie de choix devant être envisagés en regard de mon objet d'étude. En considérant l'IPR

comme des pans méthodologiques de ma recherche, un des aspects qui me préoccupait énormément au moment de faire le choix de filmer nos performances d'improvisation était celui de la mise à distance d'une pratique qui se veut, par définition, dans l'instantanéité et éphémère. Dans une certaine mesure, j'appréhendais une dilution des capacités d'analyse des performances en raison de la distance que cette médiatisation implique, « [...] comme dans le cas d'une musique trop écoutée que nous finissons par ne plus entendre, ou ne plus attendre ; la seconde répétition est 'seulement' la représentation empirique de la première, la manière dont elle apparaît dans la représentation » (Zourabichvili, 1994, p.97). Autrement, au niveau des effets sur la *présence*, j'envisageais cette manière de documenter nos actions et notre pratique de l'improvisation libre similairement à ce que le philosophe Henri Lefebvre propose en soutenant que : « La médiatisation ne tend pas seulement à effacer l'**immédiat** et son déploiement, donc au-delà du présent, la **présence**. Elle tend à effacer le **dialogue** » (1992, p.68, emphase originale).

Bien qu'il s'agisse en effet d'une médiatisation ou d'une re-présentation de la performance originale, l'enregistrement ne met pas nécessairement un frein à toute possibilité d'analyse d'une situation d'improvisation libre. Bien que Jacques Attali soutienne que l'enregistrement soit répétable, reproductible et qu'avec lui « La musique n'est plus dialogue en direct [...] mais seulement spectacle prévisible et solitaire d'une mise en ordre antérieurement réussie » (1977, p.162), l'enregistrement de séances d'improvisation ne semble pas revêtir le même caractère aussi restrictif. Pour questionner la réécoute et la médiatisation des performances d'improvisation à travers les enregistrements et les captations vidéos (ce qui les transposent hors de leur contexte de production) :

Mis à part l'intérêt historique, le matériel témoin propose à l'auditeur de se réapproprier la performance, il peut l'envisager dans sa globalité, comme un tout où il a la possibilité de porter son attention sur un seul élément. Élément sur lequel il pourra revenir autrement que par le seul souvenir (Saladin, 2002, p.12).

Il s'agit pour moi de la seule manière d'avoir à nouveau accès, bien qu'à travers un certain filtre et une re-présentation, à la performance à laquelle j'ai pris part en tant que participant et improvisateur. D'y avoir accès dans les termes de l'agencement proposé par DeLanda (2006), c'est-à-dire en tant qu'entité ou *whole* mobilisant un ensemble de parties séparées mais inévitablement en relation. Avoir seulement été présent et impliqué lors des trois séances ne semble pas permettre un regard d'ensemble, étant concentré sur les gestes à produire, sur l'écoute active

et ré-active. Par les vidéos, il s'agit davantage d'appréhender le phénomène autrement et de pouvoir recourir à ces regards distincts et singulier pour enrichir la réflexion. Même que dans une certaine mesure, cette médiatisation de la performance par l'intermédiaire de vidéos devient l'unique manière me permettant de considérer mes propres gestes et apports au sein du collectif. C'est avec ce support que j'ai la possibilité de prendre en compte les autres paramètres présents au moment de la situation ; paramètres qui m'avaient peut-être échappé au moment d'improviser. De plus, les vidéos ont aussi la possibilité d'agir comme *triggers* ou éléments déclencheurs qui permettent de replonger dans la dimension sensible de ce qui a été vécu au moment de ces performances ; de faire ressurgir des impressions, des doutes, des mouvements cognitifs et des sensations qui, autrement, sombreraient sûrement dans l'oubli et dans l'effacement.

Ne serait-ce que pour garder une trace de ces performances, de ce qui a été joué et du contexte dans lequel nous avons improvisé, ce mémoire de maîtrise est accompagné par un DVD comprenant les vidéos filmés lors de nos trois séances. D'un point de vue méthodologique, il s'agit plutôt de concevoir ce support, avec toutes les limites inhérentes à la médiatisation de l'expérience, comme le témoignage ou « l'aboutissement » de la portion création de cette recherche. Bien que Bailey (1992) remette férocement en question l'enregistrement de l'improvisation libre (malgré une production discographique véritablement dense et presque inextricable), j'avais néanmoins un intérêt dans la création d'un objet « reproductible » qui permettrait peut-être, ultérieurement, de servir de base pour un autre projet.

#### **4. PARTICIPANTS ET CONTEXTE D'IMPROVISATION**

Sa trompette... il en jouait d'une manière singulière.

**Lais dans *Le jardin des délices* d'Arrabal (1969)**

En regard de mon approche méthodologique, je considère qu'il est pertinent de fournir quelques notes permettant de saisir comment se sont déroulées les séances d'improvisation constituant la principale source de mon matériau de recherche. Il m'apparaît nécessaire, étant donné le caractère fondamentalement relationnel de l'improvisation libre, d'écrire quelques lignes

sur les participants avec qui j'ai eu le plaisir de collaborer pour cette portion de la recherche. Il m'apparaît aussi également nécessaire, en raison de la dimension instantanée et véritablement située de l'improvisation libre, de commenter le lieu et le contexte de ces séances d'improvisations ; d'essayer d'en décrire l'atmosphère.

Au niveau des participant.e.s, comme l'a soutenu Marr et Bailey (1992), Watson (2004) et Saladin (2010), l'improvisation libre peut permettre la rencontre musicale entre des individus ayant potentiellement des singularités, des intérêts et des parcours différents. En partant de cette possibilité offerte par l'improvisation libre, je me suis afféré à trouver des participant.e.s présentant un intérêt pour mon projet de recherche tout en m'assurant de leurs disponibilités à être présents lors de trois séances d'approximativement une heure et trente minutes. Étant moi-même musicien (je joue principalement de la guitare électrique et des claviers), ma première solution fut d'avoir recours à ma liste de contacts, de connaissances et d'ami.e.s avec lesquels j'ai déjà joué (ou non), parfois dans des contextes radicalement différents. Mes critères étaient relativement simples, mais présentaient toutefois certaines particularités : 1) être musicien.ne (i.e. jouer d'un instrument), 2) être à l'aise avec l'improvisation et plus particulièrement avec l'improvisation libre, et 3) être disponible pour trois séances, séances comprenant une portion pratique (i.e. improviser) et une portion réflexive prenant la forme d'une discussion relativement à la performance et aux vidéos. J'ai opté pour ce nombre de séances de manière un peu arbitraire, mais me semblant adéquat pour pouvoir vivre la nouveauté d'une rencontre et l'établissement d'une certaine redondance après plusieurs improvisations avec les participant.e.s.

Avec chance, mes deux premières tentatives de contact furent positives vis à vis ces critères. Elles impliquaient premièrement un tromboniste avec qui j'avais déjà préalablement travaillé au sein d'ensembles d'improvisation et pour qui j'avais déjà écrit des pièces de musique « contemporaine » nécessitant le recours à l'improvisation. Deuxièmement, une violoniste accepta mon invitation à participer à ces séances. Il s'agissait d'une musicienne avec qui j'avais déjà joué dans un contexte de musique populaire francophone. Cette violoniste était cependant véritablement à l'aise avec l'improvisation ; ayant joué à plusieurs reprises avec des ensembles de musique improvisée. Malheureusement, cette dernière, en raison d'un accident mineur, n'a pu participer aux séances. J'ai donc dû la remplacer par un musicien avec qui je n'avais jamais eu la chance

d'interagir musicalement. Il s'agissait d'un batteur dont les principaux projets prennent racine dans l'improvisation, la musique électronique et le bruitisme (*noise music*). Pour des raisons d'horaires et de complexité logistique, j'ai décidé de former un collectif de trois musiciens. Ce choix a d'ailleurs été renforcé par mes lectures sur l'improvisation libre ; plusieurs improvisateurs.trices préférant jouer en formation réduite (Corbett, 2016).

En ce qui concerne le contexte dans lequel s'est déroulé les séances d'improvisation, nous avons pu nous installer dans un studio en construction situé dans le sous-sol d'un secteur résidentiel de la ville de Montréal. L'espace y était aménagé avec des tapis, un éclairage relativement tamisé et des sofas, le rendant ainsi très confortable et propice à jouer de la musique sans être interrompu ou dérangé par des sources extérieures. Pour faciliter la captation vidéo des séances, j'ai opté pour une disposition des trois musiciens en demi-cercle faisant face à la caméra. Il s'agissait d'une contrainte avec laquelle j'ai dû composer. Ainsi, dans les vidéos, nous pouvons observer, de gauche à droite, ma participation en tant que guitariste, le tromboniste au centre de ce demi-cercle, et le batteur à la droite. Cette disposition, bien que motivée par le recours à l'enregistrement vidéo, semble similaire à ce qui aurait été possible en contexte de performance publique, du moins en contexte de performance dans un espace « conventionnel » (i.e. salle de spectacle). Jouer de cette manière, avec une certaine proximité, permet toutefois de favoriser le regard et l'écoute. Ce qui est relativement difficile à cerner dans les vidéos est le volume sonore des improvisations. À l'exception de notre dernière improvisation, nous avons toujours opté pour un volume relativement bas pour permettre au tromboniste de jouer avec tout son registre dynamique. En effet, ma guitare étant amplifiée et la batterie pouvant jouer très fort, l'utilisation du trombone sans amplification supplémentaire nécessitait une certaine retenue dans nos dynamiques. En somme, il s'agissait d'une situation et d'un contexte assez confortable pour permettre de jouer sans interruption, dans une acoustique relativement favorable, et de favoriser les discussions.

## **5. SURVOL DES MATÉRIAUX D'EXPLORATION ET D'ANALYSE**

À la suite de mes démarches méthodologiques, j'ai amassé un certain nombre de matériaux qui serviront de point de départ à mon analyse et à ma réflexion sur l'articulation entre les concepts

de transindividuation, d'individuation collective et les principales conceptions de l'improvisation libre que j'ai expérimentées et investies au cours de séances d'improvisation. Mes principaux matériaux sont de deux ordres : 1) cinq vidéos ayant capté nos improvisations et permettant d'avoir un aperçu du contexte dans lequel ces séances se sont déroulées. Leur durée varie entre 11 et 25 minutes. 2) sept fichiers audio dans lesquels nous discutons collectivement de nos interactions en regard de nos performances, de notre rapport à l'improvisation de manière plus générale et de notre conception personnelle de cette pratique musicale. La plupart de ces interactions sont captées immédiatement à la suite des improvisations, mais certains enregistrements sont tirés de discussions ayant eu lieu avant de commencer à jouer et font état de réflexions s'étant affinées suite à des séances antérieures.

En parallèle à ces matériaux audio et vidéo, je m'appuierai surtout sur des notes, des impressions personnelles et des réflexions théoriques que j'ai compilées tout au long de ma participation aux séances. Ce sont ces réflexions sur ma propre pratique créative en tant que musicien improvisateur, complémentées par les supports audio et vidéo, qui serviront à entamer et à raffiner la discussion quant à mon objet d'étude. C'est aussi par cette avenue s'apparentant à la recherche-création qu'il semble pertinent de concevoir que : « L'enjeu est de comprendre ce qui se passe lorsque ça se passe, lorsque l'on s'engage dans une pratique. Le regard du chercheur se tourne vers l'intérieur [...] La recherche se conjugue au PRÉSENT » (Bruneau & Burns, 2007, p.65 dans Bruneau & Villeneuve, 2007, emphase originale). En lien avec la musique, cette approche de la recherche est complémentée par Lortat-Jacob et Olsen lorsqu'ils soutiennent, de manière générale, que :

La musique [...] est d'abord action. Inscrite dans le temps, elle ne peut se réduire à de simples formes existant en dehors de leurs contextes de production et de transmission. Sa pratique passe par une motricité et implique un ensemble de codes de communication internes relevant de représentations et d'interactions que l'analyste ne peut ignorer (2004, p.8)

Ce regard vers l'intérieur favorisé par la recherche-création, en positionnant le chercheur au centre de l'expérience créative, offre une porte d'accès vers l'exploration de notre capacité à nous transformer et à nous individuer par rapport à d'autres (Stiegler, 2013). La pratique de l'improvisation libre, en tant que principal objet d'analyse, sera la base de mon investigation analytique dans laquelle il s'agira de favoriser un « mouvement d'aller-retour dynamique et constructif entre la théorie et la pratique » (Bruneau & Burns, 2007, p.95, dans Bruneau & Villeneuve, 2007). C'est

pour cette raison que les vidéos, les enregistrements et les notes pré et post séances serviront davantage de supports mnésiques pour me permettre de me remémorer mon propre rapport à la pratique de l'improvisation libre, mes interactions avec les autres membres, les points de changement lors des improvisations, les impressions ressenties lors de ces séances, etc. Il s'agit en effet d'avoir la possibilité de « voir » ou de revoir ce qui s'est passé en situation. Comme le soutient Bonnerave : « La vue est un sens fondamental, peut-être plus particulièrement pour les musiques improvisées qui réclament un grand nombre d'échanges informationnels en temps réel [...] » (2007, p.112).

En somme, je confronterai cette manière de concevoir la recherche, par et à travers la création, la pratique de l'improvisation libre et les matériaux qui en résultent à ce que j'ai exposé dans la première partie plus théorique de ce mémoire. La partie suivante sera dédiée à l'analyse. En se référant incessamment à l'expérience des séances d'improvisation libre, cette partie s'appuiera aussi largement sur de nouvelles avenues conceptuelles issues du travail d'Henri Lefebvre (1992) et d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers (1988). En faisant bien attention de ne pas simplement imposer ces nouveaux concepts à ceux exposés dans les pages précédentes, ces avenues conceptuelles serviront davantage à compléter et à explorer autrement les concepts de transindividuation et d'individuation collective à la lueur des matériaux d'analyses.



# ***///* troisième partie**

**(analyse)**

Le concept a le premier et le dernier mot, mais accompagné de sa critique et auto-critique : en éliminant, ici également, la puissance séductrice du savoir fétichisé – laissant leur place au vécu, à la pratique, à l'art.

**Henri Lefebvre, 1980, p.244**

Suite aux séances d'improvisation libre auxquelles j'ai participé en tant que musicien improvisateur, je conçois cette troisième partie comme une possibilité de rendre compte de cette expérience en regard du bagage théorique mobilisé en amont, mais je conçois plus particulièrement cette partie comme lieu d'exploration analytique des questions élaborées tout au long des pages précédentes portant sur la/les relations individu / collectif. Bien qu'à un certain moment du processus de recherche j'ai envisagé m'éloigner d'une approche qui tendrait davantage vers la philosophie, j'en suis venu à la conclusion, largement informé par mes lectures et par mon intérêt évoluant progressivement vers cette discipline, qu'il m'était impossible de faire abstraction d'une analyse qui se ferait à l'aide de nouvelles perspectives philosophiques. C'est pourquoi l'analyse s'appuiera notamment sur l'exploration du concept de rythme et de rythmanalyse tel que défini par le philosophe français Henri Lefebvre (1992), sur les notions de moment, de temps et de présence développées par le même auteur, ainsi que sur le concept de bifurcation spécifié par Prigogine et Stengers (1988). À ce propos, il apparaît impératif de souligner que ces approches conceptuelles ne s'inscrivent pas dans la même tradition que celle développée précédemment. En ce sens, je ne prétends pas inscrire les propos de ces auteurs comme le prolongement des philosophies simondonienne et stieglérienne que j'ai largement mobilisées jusqu'à maintenant. Le recours aux propos de Prigogine et Stengers, mais principalement à ceux inhérents à la philosophie de Lefebvre, ont émergés parallèlement aux séances d'improvisation. De plus, à travers cette troisième partie, ces nouveaux concepts ne serviront pas à « expliquer » les improvisations, la transindividuation et les diverses relations confrontant les notions d'individu et de collectif, mais ils serviront principalement à informer différemment ces préoccupations.

Au courant des séances d'improvisation, mais aussi en réécoutant les captations vidéo, j'ai commencé à entrevoir des points, des nœuds ou des moments à travers lesquels, ne serait-ce que pour un court instant, j'ai ressenti une cohésion d'ensemble, une direction qui se formait, se

fragilisait et finissait par se fractionner en de multiples lignes de possibilités. Similairement, à certains moments lors de nos séances, j'ai eu l'impression que mon jeu ainsi que mon rapport à l'improvisation et à la musique avaient été, peut-être de manière passagère, soumis à des forces de transformation et que ces instants nécessitaient une plus fine investigation au niveau conceptuel.

Ce sont donc ces points de cohésion ou, pour déjà emprunter au langage de Lefebvre, ces brefs moments d'eurythmie qui seront plus particulièrement investigués. Les sections à venir tenteront, à partir de mon expérience mais aussi en s'appuyant sur les enregistrements vidéos et sur les discussions post-séance, de décrire et de comprendre comment ces moments informent et permettent de concevoir différemment la transindividuation et l'individuation collective. En définitive, mon objectif n'est toujours pas de trouver de simples adéquations ou de calquer de manière très générale l'improvisation libre à ces processus et ces concepts. Bien au contraire, il s'agit avant tout d'essayer de comprendre comment le vécu d'une séance d'improvisation libre, à la lueur de pistes analytiques comme la rythmanalyse et la bifurcation, forge un autre regard sur ces concepts simondoniens en les déphasant et, pour paraphraser Yves Citton (2004a), en s'y intéressant via d'autres domaines, d'autres situations et par différents détours conceptuels.

Principalement en raison d'un désir de symétrie vis-à-vis la première partie de ce mémoire, la présente partie est aussi divisée en trois sections distinctes : 1) bases théoriques de l'analyse ; 2) les différentes temporalités de l'expérience d'improvisation libre ; et 3) l'analyse. À la différence de la partie précédente, ces trois sections sont envisagées de manière plus linéaire, c'est-à-dire que les bases théoriques serviront de tremplin pour concevoir la seconde section portant sur les trois temporalités de l'expérience de situations d'improvisation libre, et finalement, la dernière section portera sur l'articulation des bases théoriques à l'expérience de ces situations.

# 1. BASES THÉORIQUES POUR L'ANALYSE



Fig.4

## 1.1 Rythmanalyse

Thought strengthens itself only if it enters into practice: **into use.**

**Henri Lefebvre, 1992, p.79**

[...] everything is rhythmic, not just a beat. Whenever there are two events separated in time, there's a rhythm. And when you get a whole bunch of things happening, there's the potential for shifting velocities, lots of complex rhythmic activity [...]

**John Corbett, 2016, p.29**

Avant, pendant et après les séances d'improvisation libre constituant le cœur de ma démarche méthodologique, j'en suis venu à me poser la question suivante : comment rendre compte de ce qui se passe au sein de la relation s'établissant entre les trois musiciens improvisateurs en présence ? Il s'agissait de trois individus n'ayant jamais travaillé ensemble dans ce contexte particulier, possédant chacun leur propre bagage, leur propre parcours, mais partageant un objectif commun relativement simple : faire de la musique improvisée lors de trois différentes séances. Je me suis aussi questionné sur la manière d'analyser ma propre participation à ces séances, ne serait-ce qu'à travers de nouvelles perspectives philosophiques qui viendraient potentiellement permettre une différente compréhension ou un complément aux concepts mobilisés en amont de ce travail.

Pour tenter de comprendre la conjoncture de ces diversités (particulièrement les trois improvisateurs) partageant un même lieu et un temps conjoint, mes lectures se sont progressivement orientées vers le concept de rythme, mais plus particulièrement vers la rythmanalyse développée plus en détail, à la suite de Bachelard (1950), par le philosophe et sociologue marxiste Henri Lefebvre. L'ouvrage dans lequel Lefebvre développe ces notions porte le titre *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes* (1992). Bien qu'*a priori*, la rythmanalyse puisse paraître étroitement liée au monde musical, Lefebvre conçoit le rythme dans un sens étant beaucoup plus vaste : « Partout où il y a interaction d'un lieu, d'un temps et d'une dépense d'énergie, il y a **rythme** » (1992, p.26, emphase originale). Similairement, « [...] l'idée de rythme comme art de marquer et de structurer en commun le temps induit et implique

celle de mouvement et de séquence, animés par le rôle moteur de l'énergie » (Fixot, 2010, p.278). Ainsi, l'analyse en terme de rythme possède la capacité d'investiguer un ensemble de phénomènes ou de situations, moyennant une interaction entre temps, espace et énergie, tout en soulevant un ensemble d'autres interrogations. En effet, comme le remarque Stuart Elden dans son introduction au livre de Lefebvre :

[...] the question of rhythm raises issues of change and repetition, identity and difference, contrast and continuity [...] Lefebvre uses rhythm as a mode of analysis – a *tool* of analysis rather than just an *object* of it – to examine and re-examine a range of topics » (2015, p.5, emphase originale).

C'est donc pour cette raison que l'étude des rythmes et la rythmanalyse « [...] must continually be related to practice » (Elden, 2004a, p.195). Ainsi véritablement ancrée dans la pratique, la rythmanalyse a aussi été mobilisée par Lefebvre pour examiner « [...] la vie quotidienne, le rural et l'urbain [...] » (Elden, 2004b, p.182). Bien que généralement reconnu comme une manière de penser le « quotidien », il me semble pertinent de concevoir la rythmanalyse comme un des piliers analytiques de mon expérience d'improvisation libre et ce, en regard des questionnements préalables et de la problématique élaborée aux premiers chapitres.

La rythmanalyse et le rythme chez Lefebvre nécessitent la considération de quelques éléments pour en faciliter la compréhension. Un premier point serait de démontrer comment Lefebvre divise le rythme pour en générer une forme de typologie d'analyse : « La notion de **rythme** apporte ou exige quelques compléments : les notions impliquées mais différentes de polyrythmie, d'eurythmie, d'a-rythmie. Elle les élève au niveau théorique à partir du vécu » (1992, p.26, emphase originale). En plus de ce découpage triadique entre la polyrythmie (la présence séparée de plusieurs rythmes), l'eurythmie (l'association ou la conjonction « bénéfique » de plusieurs rythmes) et l'arythmie (la discordance entre les différents rythmes, menant potentiellement à une affliction), Lefebvre insiste sur l'importance du caractère « vécu » de ces rythmes comme fondement d'une analyse qui pourrait ultérieurement devenir conceptuelle. *A priori*, ce sont ces moments d'eurythmie qui me préoccupent dans le cadre de ce mémoire de maîtrise. Pour faire écho à Deleuze, l'eurythmie nécessite une *alliance* et « L'alliance suppose un accord entre des rythmes différents ; le conflit suppose une arythmie : une divergence dans le temps, dans l'espace, dans l'emploi des énergies » (Lefebvre, 1992, p.93). Il m'apparaît donc impératif d'essayer de comprendre comment, partant d'une polyrythmie, de chacun de nos rythmes (dynamiques,

propositions d'idées, de textures, contestations, répétitions), il nous a été possible de faire évoluer nos improvisations vers une direction commune et par une fluctuation de désaccords et de consensus. Bref, d'investiguer comment ces instants d'eurythmie ou d'alliance ont émergé et ont été rendus possibles lors des séances d'improvisation libre où rien n'est préalablement fixé.

Un second point serait d'approfondir le rapport au temps que propose Lefebvre à travers son projet rythmanalytique. Pour le philosophe, comme le souligne Stuart Elden dans son introduction, il est impératif de repenser les notions de temps et de durée au profit du concept de « moments ». En ce sens, « For Lefebvre, moments are significant times when [...] things have the potential to be overturned or radically altered [...] » (Elden cité dans Lefebvre, 2015, p.4). De plus, « [...] moments raise questions about the relation of social life and nature. [...] Moments are 'social relationships and forms of individualized consciousness » (Elden, 2004a, p.172). Ce sont donc des points comprenant la conjonction de plusieurs éléments qui ont le potentiel de modifier le cours d'une relation, d'une situation ou d'un phénomène. Pour Rémi Hess, philosophe articulant son travail à celui de Lefebvre, le concept de moment, considéré comme « facteur déterminant dans une dynamique » (Hess, 2009, p.6), possède « [...] une épaisseur temporelle, mais aussi une surface. Le moment n'est pas permanent. [...] Disons qu'il y a un *continuum* du moment, dans lequel il y a des flux et des reflux » (Hess & Deulceux, 2009, p.17). Les moments ont aussi la capacité de construire la personne, de favoriser son individuation (Hess, 2009 ; Deulceux & Hess, 2009) et peuvent être considérés :

[...] comme essentiels ou substantiels, bien que non définissables sur le modèle classique de la substantialités (de l'être). [Les moments] ne paraissent ni des accidents ni des opérations de l'intériorité (subjective) mais des modes de communication spécifiques, communicables et communiquants, [...] *des modalités de la présence* (Lefebvre, 2009, p.226, emphase originale).

Il est donc possible de s'approprier ces moments, de s'y investir librement : « [...] l'acte libre se définissant par la capacité de se déprendre, de changer de 'moment' dans une métamorphose, et peut-être d'en créer » (*ibid.*, p.227). Ainsi, il y a quelque chose de l'ordre de l'action et de l'immédiateté dans le concept de moment inhérent à la rythmanalyse qui me semble véritablement pertinent en regard de l'improvisation libre et de son caractère résolument instantané. De concevoir l'improvisation libre comme une succession de moments se constituant librement et permettant

potentiellement aux participant.e.s de se co-construire, de se transindividuer. La rythmanalyse tente donc de cerner ces moments où une transformation a le potentiel de se manifester.

Comme troisième point, en complément à cet intérêt pour les moments, la conception du temps chez Lefebvre apparaît indissociable de deux notions opposées : la présence et le présent. Le philosophe en fait une claire distinction en mobilisant le rapport au temps de ces deux notions :

La présence, est *ici* (et non là-haut ou là-bas). Avec la présence, il y a dialogue, usage de temps, paroles et actes. Avec le présent, qui est *là*, il n'y a qu'échange et acceptation de l'échange, du déplacement (du *soi* et de l'*autre*) par un **produit**, par un simulacre. (1992, p.66, emphase originale).

Il y a donc une forme de mise en commun des rythmes propres aux individus étant en relation dans ce concept de présence, cet *usage de temps*. Pour Lefebvre, des individus n'étant que présents lors d'une situation ne peuvent qu'échanger et rester dans une polyrythmie ou dans des rythmes distincts, dans une véritable simulation de la relation. Cette distinction possède aussi un subtil lien avec la distinction que fait Massumi (2014) de la relation et de l'interaction ; la relation rendant possible l'émergence de la nouveauté et de l'inconnu alors que l'interaction ne se bâtit que par l'échange de traits connus au préalable. En ce sens, nous pourrions soutenir que la relation s'opère à travers la présence alors que l'interaction de se manifeste que dans le présent. Notamment en raison de l'incessante médiatisation de la société qu'observait Lefebvre, ce dernier qualifiait ainsi le présent : « Le présent imite (simule) parfois à s'y méprendre la présence : portrait, copie, double, fac-similé, etc. » (1992, p.36). À l'opposé, « [...] (une) présence survient et s'impose en introduisant un rythme (un temps) » (*ibid.*). À la suite de ces distinctions, il m'apparaît nécessaire que, dans l'improvisation, chacun des individus se manifeste non seulement en tant qu'être présent (par la simple corporalité et par l'occupation physique d'un espace), mais en tant que présence, c'est-à-dire en apportant sa propre temporalité, en joignant son temps, son rythme à celui des autres individus avec lesquels il entre en relation. J'approfondirai ultérieurement cette distinction entre présence et présent dans mon analyse de nos séances d'improvisation libre.

Bien qu'il semblerait possible de critiquer le projet rythmanalytique de Lefebvre pour son caractère fondamentalement anthropocentriste, ce que je ne ferai pas dans le présent texte, le philosophe oriente néanmoins la position du rythmanalyste, son regard sur le réel et sur les phénomènes par rapport à ses propres rythmes, son propre corps en tant que présence : « À aucun moment l'analyse



des rythmes et le projet rythmanalytique n'ont perdu de vue **le corps** » (*ibid.*, p.91, emphase originale). En ce sens :

Le rythmanalyste ne sera pas obligé de *sauter* du dedans au dehors des *corps* observés ; il devrait parvenir à les écouter *ensemble* et les allier en prenant pour référence ses propres rythmes : en intégrant le dehors au dedans, et réciproquement (Lefebvre, 1992, p.32, emphase originale).

À la suite de cette citation, je ne peux m'empêcher de faire une brève incursion dans le monde de l'improvisation. Bien que le corps de l'improvisateur soit aussi à considérer dans une potentielle analyse, « Ce qui le constitue se trouve également en dehors de son corps, dans ce qui l'entoure et qui le justifie en tant que corps, dans ce qui est autre : le public, l'atmosphère du lieu ou encore les autres improvisateurs lorsqu'il s'agit d'une improvisation collective » (Saladin, 2002, p.11). C'est d'ailleurs dans cette perspective que le rythmanalyste doit pouvoir être en mesure de saisir « [...] la simultanété et l'enchevêtrement de plusieurs rythmes, leur unité dans leur diversité » (Lefebvre & Régulier, 1985, p.194) et ce, en écho ou en relation avec la considération de ses propres rythmes comme point de départ de l'analyse. En mobilisant d'ailleurs la musique comme exemple pour penser ce précepte analytique, Lefebvre approfondit cette implication du rythmanalyste : « [...] pour saisir un rythme, il faut avoir été *saisi* par lui ; il faut *se laisser aller*, se donner, s'abandonner à sa durée » (Lefebvre, 1992, p.42, emphase originale).

À la lueur de cet approfondissement du concept de rythme, la rythmanalyse m'apparaît comme un bon point de départ pour revenir sur mon expérience lors des trois séances d'improvisation libre et collective, sur les moments qui les ont constitués et sur la présence des individus en relation. Pour brièvement réitérer, la « typologie » rythmanalytique de Lefebvre permet de considérer des moments de polyrythmie, d'eurythmie ou d'arythmie lors d'un phénomène et de concevoir autrement ma participation à ces séances d'improvisation par la considération de mes propres rythmes et de ma présence en relation avec celle des autres improvisateurs.

## 1.2 Bifurcation

Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse *toutes* les possibilités.

**Jorge Luis Borges, 1957, p.121.**

Interroger les moments d'eurythmie lors d'un quelconque phénomène encourage à poser la question d'une sélection parmi le vaste champ des possibles. Comment s'est effectué le passage d'une polyrythmie à une association bénéfique de plusieurs rythmes ? Comment ces moments en sont venus à être *ces* moments et non d'autres dont la potentialité apparaît indéniable ? Autrement dit, ce qui est joué lors d'une improvisation libre émerge d'innombrables possibilités et encourage à penser autrement ces moments. C'est dans cette perspective que le concept de bifurcation proposé par Prigogine et Stengers (1988), originalement emprunté à la thermodynamique, peut s'avérer utile et complémentaire à l'étude des rythmes dans une perspective analytique.

Les auteurs conçoivent ces points de bifurcation à partir de l'instabilité d'un système : « En ces points, le comportement du système devient instable et peut évoluer vers plusieurs régimes de fonctionnement stables » (Prigogine et Stengers, 1988, p.61). Il y a donc une certaine indétermination en ces points. De manière véritablement similaire, le concept de bifurcation renvoie à la *métastabilité* simondonienne. En soutenant qu'« Un état stable est un état qui n'est pas susceptible de changement [...] » (Debaise, 2004, p.103), la métastabilité est l'état d'un système chargé de potentiels en tension, capable de favoriser un changement (*ibid.*). La libération de ces potentiels possède la capacité de provoquer « [...] une brusque altération conduisant à une nouvelle structuration également métastable » (Simondon, 1964, p.285), c'est-à-dire une structure qui est à nouveau enclin à être modifiée ou transformée. Il semble donc possible de concevoir, à la lueur de la définition de Prigogine et Stengers, les points de bifurcation comme ces moments où le système subit une altération et où les propriétés de celui-ci sont transformées.

À la différence du concept de métastabilité, le concept de bifurcation insiste davantage sur un questionnement relatif aux temporalités du système, ou, plus précisément, sur les temporalités possibles du système. C'est en ce sens que Prigogine et Stengers soutiennent qu'au sein d'un système « [...] tous les possibles s'actualisent, coexistent et interfèrent, le système est 'en même

temps' tout ce qu'il peut être » (1988, p.64). Les points ou les moments de bifurcation peuvent donc se concevoir comme ce qui caractérise le changement, la résultante relative et aussi instable, en soulevant la question de ce qui aurait été possible dans le passé ou de ce qui pourrait potentiellement être.

Bien que j'hésite à considérer un ensemble d'improvisation libre comme un système au sens de Prigogine et Stengers, dépendant de forces extérieures, la bifurcation vient compléter et alimenter l'analyse. Dans les termes de Saladin, l'apparente unité d'un collectif d'improvisation :

[...] n'en serait d'ailleurs jamais véritablement une, n'apparaissant comme telle que dans l'écoute synthétisante. Au sein même de cette apparente unité, chaque musicien conserve un rapport au temps singulier, où des jeux de retard, mais aussi de rappel et de retour, peuvent s'entremêler. Chaque contribution peut ainsi bifurquer à tout moment par rapport à la logique d'ensemble, appeler d'autres positions au sein même de la masse sonore, engager de nouvelles directions dans le jeu. (2014, p.217).

Le concept de bifurcation complète aussi l'analyse en ce sens qu'elle permet de concevoir les moments, au sens proposé par Lefebvre, ou les contributions musicales au sens de Saladin, dans leur émergence, dans ce qui aurait pu être et dans ce qui pourrait être. Pour reprendre les termes de Lefebvre à la lueur de ce concept, il semblerait par exemple pouvoir y avoir un moment de bifurcation d'un état de polyrythmie à une eurythmie ; un moment d'alliance ou de désaccord ayant pu prolonger cet état ou générer une nouvelle eurythmie ou, inversement, faire en sorte que la relation sombre dans l'arythmie la plus néfaste.

Sans y limiter l'analyse, il n'en demeure pas moins que le concept de bifurcation, avec son insistance sur les avenues possibles qu'aurait pu prendre un système, une situation, une relation ou un phénomène, permet une certaine nuance dans l'analyse. Autrement dit, examiner les séances d'improvisation libre en tentant de préciser ces points ou ces moments de bifurcation permet de remettre en perspective ce qui aurait pu être avec ce qui s'est véritablement passé.

## 2. ANALYSE

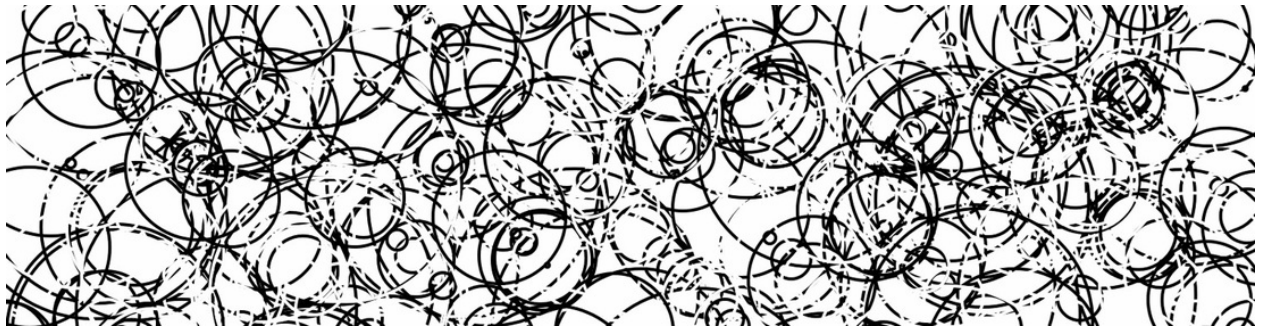


Fig.5

## 2.1 Peur, répétition et différence

« After all, fear is the passionate enthusiasm for the *same* » (Land, 1992, p.2, emphase originale). Je suis parfaitement en accord avec cette citation de Nick Land et il serait en effet assez présomptueux de soutenir que l'improvisation libre ne génère pas une certaine crainte vis-à-vis l'inconnu, une peur de ne pas pouvoir créer une musique pertinente, un effroi devant le vide musical que nous devons remplir par notre relation qui risque de sombrer dans les méandres d'une possible abomination esthétique. La peur rend l'identique (le *same*), la répétition et la reproduction véritablement attrayantes. Se réfugier dans les terrains connus de mondes musicaux déjà auscultés mille et une fois, dans les citations d'idoles et dans les médiocres pastiches serait assurément astucieux pour pallier à cette insistante frayeur immanente à l'improvisation libre. Peut-être est-ce la part de liberté de ce processus de création musicale qui engendre cette peur ; la nécessité de confronter son propre monde sonore à celui d'autres individus tout en favorisant une écoute active et réactive de ce qui est proposé par les musiciens en présence et en relation.

Bien que de manière générale j'adhère à la perspective de Land, en rétrospective, c'est particulièrement dans la répétition que j'avais l'impression que nous pouvions collectivement progresser et explorer des idées communes et partagées. Que ce soit dans la récurrence des séances ou même dans la répétition sonore qui s'est parfois développée dans nos multiples improvisations, l'exploration de cette idée de répétition conçue en tant que manière de défier la peur et comme moyen d'exhorter des transformations s'avère impérative. Contrairement à Land, je conçois davantage la peur, la crainte ou l'adversité comme ce qui doit être utilisé et même favorisé dans l'émergence d'une répétition bénéfique, d'un *same* qui serait fondamentalement différent et novateur. C'est possiblement la peur ou la crainte qui a fait en sorte que, parfois, des schémas plus répétitifs se sont installés dans nos improvisations ; substituant les traits grandioses et imposants par un travail dans le détail. Par répétition, je ne soutiens pas de réitérer ou de représenter le même, de reproduire l'identique ou de simplement répéter intégralement un même geste musical. Alors qu'Attali (1977) conçoit la répétition (ou peut-être plus particulièrement la *copie* ou la production de masse d'enregistrements sonores) comme moyen d'asservissement, je m'intéresse davantage à la répétition à travers la conception qu'en propose Deleuze. Chez le philosophe, à la suite de Marx, la répétition a le potentiel de « [...] conduire à la métamorphose et à la production du nouveau »

(1968, p.123). Il s'agit avant tout de « Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence [...] » (Deleuze, 1968, p.103). *A posteriori*, je tente de concevoir cette triade *peur*, *répétition* et *différence* comme un mouvement bénéfique vers la transformation de la relation des êtres en présence lors de séances d'improvisation libre ; comme la formation potentielle de nouveaux circuits dans la transindividuation.

Lorsqu'on aborde le processus d'improvisation, cette notion de répétition peut s'avérer intéressante pour examiner deux niveaux distincts : les séances prises dans leur globalité et les interactions sonores ayant émergé de la relation entre les improvisateurs. Au niveau des séances :

Ce qui finalement se répète, c'est l'*unicité* de la situation, une « répétition sans fin » non pas du même, mais bel et bien de l'ici et maintenant où se formule l'improvisation et qui, dans sa répétition, sédimente le geste du musicien, sans que ce dernier puisse s'y complaire (Saladin, 2014, p.257, emphase originale).

Il s'agit donc davantage d'une répétition au niveau du processus d'improvisation et de la répétition du caractère inévitablement instantané que cette pratique musicale requiert. Au niveau des interactions sonores, peut-être qu'en apparence ou suite à une réécoute rapide des documents vidéos, le résultat de certaines improvisations peut sembler être la reproduction de l'identique, une écoute plus fine et dans le détail révèle une juxtaposition de plusieurs rythmes vers une progression eurhythmique. Cette « finesse » de l'écoute semble être possible au moment de l'improvisation par les musiciens en présence, mais elle apparaît toutefois plus accessible lors d'une réécoute. De manière plus détaillée et s'intéressant particulièrement aux gestes musicaux lors des séances, souvent au niveau rythmique et percussif, nous arrivions à faire évoluer davantage les idées que lors des moments d'exploration aléatoires ou des moments de mise en commun d'idées disparates. En ce sens, il s'agissait de découvrir les « micros » idées cachées derrière la répétition, les subtiles nuances parfois à peine discernables dans nos interactions sonores, les légères variations dans les articulations de nos propres jeux, des dynamiques collectives et des interférences rythmiques. L'erreur dans la répétition, par les imperfections, les accidents et les imprévus, devenait aussi une manière de s'extirper d'une concordance au même et à l'identique.

À quelques reprises dans les séances, j'ai articulé mon jeu par rapport à celui du batteur qui faisait soit un motif répétitif d'une même séquence qu'il modifiait au niveau des micro-dynamiques (Improvisation3.mp4, 7min03) ou qu'il modifiait au niveau des tempos et de l'intensité des coups

(Improvisation2.mp4, 0min à 5min 20), ou, de manière encore plus épurée, par l'insistance sur un rythme presque métronomique sur une seule cymbale (Improvisation4.mp4, 9min03 à 16min48). Avec cette base qui semblait émerger d'une effervescence collective, d'une pluralité de différentes idées dans un magma sonore, j'avais l'impression de pouvoir à mon tour proposer quelque chose qui viendrait d'une part compléter ces répétitions non-identiques ou d'autre part fournir un soutien ou un complément au jeu plus libre du tromboniste. À l'inverse, j'étais aussi confronté au choix d'aller dans une direction totalement autre, de pervertir cette répétition pour potentiellement générer un changement collectif. Ce sont ces choix qui, dans l'instantanéité et l'éphémère de cette pratique musicale, guident et transforment le caractère de ce qui est joué.

Dans une certaine mesure, je suis un peu ambivalent sur cette « structuration rythmique » ou sur cet « agencement métronomique ». Il s'agit en effet d'un trait rassembleur mais qui semble potentiellement générer une inclination vers des formes plus traditionnelles, davantage liées à une tradition élevant le rythme métronomique et répétitif comme support constitutif d'une performance musicale. C'est précisément en ce sens que Corbett soutient que :

Imposition of a steady beat for a long period in a piece of freely improvised music has a tendency to make everything refer to it, so it eliminates much of the openness of the setting and in effect makes a unilateral decision about the direction of the music. [...] An extreme measure, experienced improvisors know to use it judiciously (2016, p.28).

Sans me considérer comme un « experienced improvisor », je me souviens qu'à plusieurs reprises lors de ces moments plus métronomiques, j'ai préféré faire un effort pour ne pas me joindre à cette élaboration rythmique, mais au contraire, d'aller à l'opposé de cette proposition. À d'autres reprises, j'ai envisagé m'y adonner de manière plus distante et détachée ; d'entrer plus simplement dans ces pulsations en jouant autour du rythme et de la pulsation. À l'exception de notre dernière séance où nous sommes délibérément entrés dans des agencements plus traditionnels (Improvisation5.mp4) qui, malgré le caractère improvisé de la performance, supposait vaguement des terrains harmoniques tonals et rythmiquement plus conventionnels, nous avons tiré profit de ces expérimentations au niveau de patterns répétitifs comme manière de faire évoluer des idées de manière véritablement improvisée et dans des zones plus inhabituelles, fragmentées et accidentelles.

En somme, bien qu'ayant en effet la propension de favoriser l'établissement de l'identique comme le soutient Land (1992), la peur peut aussi être considérée comme le *pharmakon*<sup>11</sup> de l'improvisation libre. Elle semble bel et bien être son *pharmakon* dans la mesure où la peur est à la fois la cure et le poison (Derrida, 1972 ; Stiegler, 2007a) de cette pratique musicale. D'une part, elle en est la cure car elle permet l'émergence bénéfique de cette pratique. Comme j'ai tenté de l'exposer précédemment, il s'agit de concevoir la peur comme tremplin permettant à l'improvisateur de tenter ou de risquer des propositions sonores, de jouer sur les lignes de fuite (Deleuze & Guattari, 1980), sur la puissance qui permet un devenir en commun. D'autre part, la peur peut être conçue comme le poison de l'improvisation libre, comme ce qui favorise le retour à des habitudes, à des clichés et à des pastiches dont l'accès peut paraître attrayant pour pallier à l'exigence de confronter ses propres limites et de négocier avec ce qui est proposé par les autres improvisateurs en présence.

La répétition, conçue au sens de Deleuze (1968), m'apparaît en définitive comme un facteur de transindividuation bénéfique, comme un remède à cette peur inhérente à l'improvisation libre. En effet, c'est par la répétition, tant au niveau des séances qu'au niveau de certaines interactions sonores, que j'ai eu l'impression de faire progresser mon jeu et d'être amené à transformer la manière dont j'aurais initialement négocié la relation musicale avec les autres improvisateurs.

## **2.2 Temporalités des improvisations**

Dans cette section, je propose de faire un travail analytique assez minutieux qui vise à mettre en lumière les moments d'eurythmie ayant émergé lors de nos séances d'improvisation libre. En vue d'alléger le texte et d'être le plus concis possible, je m'en tiendrai à l'analyse d'une seule séance choisie arbitrairement (voir : improvisation3.mp4). Pour ce faire, il s'agit d'essayer de segmenter cette séance en temporalités distinctes, d'identifier et de commenter les moments les plus saillants et d'essayer de comprendre comment, à partir de multiples unités rythmiques (que ce soit au niveau des individus improvisateurs ou au niveau des interactions sonores), nous sommes parvenus à certains points dans lesquels les rythmes individuels se sont brièvement joints. Cette

---

<sup>11</sup> Pour une définition plus en détail de cette notion, voir : <http://arsindustrialis.org/pharmakon>



série de conjonction ou de cohésion rythmique aidera aussi peut-être à concevoir nos improvisations comme unités distinctes. Comme le remarque Corbett concernant la construction ou la structure d'improvisations libres :

« If you can start to feel the way an improvisation is shifting, the nodes of change and the passages of stasis, you naturally start to hear the piece as a whole, which is essential if you want to assess anything about the broader implications of this shape and structure » (Corbett, 2016, p.78).

En ce sens, je m'intéresserai particulièrement à ce qu'il nomme les *nodes of change* (ou les nœuds de changement) en tant que moments d'eurythmie ou de points de bifurcation vers un changement dans la dynamique relationnelle ou vers un *passage of stasis*. Il m'importe d'essayer de retracer l'émergence de ces nœuds et de risquer certaines spéculations quant à la nature de ce qui aurait pu advenir en fonction d'un choix différent.

Dans une certaine mesure et sur un mode plus théorique ou philosophique, je tenterai d'explorer ce qui est proposé par Lefebvre lorsqu'il soutient que dans la relation il se forme : « [...] à l'intérieur de chaque conscience individuelle ou sociale des durées intérieures à elles-mêmes pendant un certain laps de temps, se maintenant sans pour cela s'immobiliser ou se mettre hors du temps : les *moments* » (Lefebvre, 2009, p.226). Pour tenter de clarifier ces points d'eurythmie de nos séances d'improvisation libre, j'identifierai des portions du document vidéo auquel il sera possible de se référer en tant qu'exemple de ces moments et ces durées intérieures. Il m'apparaît nécessaire de mentionner qu'il s'agit de ma propre perspective et que ces moments sont considérés et examinés subjectivement, de l'intérieur et à la première personne. Cette position ne m'empêchera toutefois pas de commenter sur la dynamique collective et de faire intervenir des portions de nos discussions post-séances. De plus, cette manière d'aborder et d'analyser nos séances renvoie aux particularités méthodologiques exposées dans la partie précédente (voir plus spécifiquement la section : *Interpersonal Process Recall*). Comme l'a remarqué intuitivement le tromboniste en relation à l'enregistrement des séances :

[...] ça te permet d'avoir un recul sur ce qui a été fait. Par ce que des fois on vit des émotions par rapport à ce qui se fait dans le présent mais on n'arrive pas, c'est impossible de prendre une distance et de vraiment pouvoir analyser ou comprendre ce qui s'est passé. De le réécouter ça permet de prendre une distance.

C'est particulièrement à travers cette opération analytique que le concept de bifurcation sera aussi

implicitement mobilisé. En effet, explorer les moments d'eurythmie d'une situation encourage à considérer la multiplicité des possibilités qui auraient pu advenir, mais ceci permet aussi d'examiner comment ces moments se sont défaits et fragmentés. C'est en ce sens qu'au sein de la pratique de l'improvisation libre : « Le temps commun de la performance peut d'ailleurs être marqué aussi bien par un synchronisme que par un asynchronisme des contributions individuelles » (Saladin, 2014, p.216). Le synchronisme dont parle Saladin peut ainsi se concevoir comme les moments d'eurythmie alors que l'asynchronisme devient la base sur laquelle prend forme une nouvelle bifurcation. Bien évidemment, et il serait contraire à la définition de l'improvisation libre prenant racine dans les notions d'éphémérité et d'instantanéité, le concept de bifurcation ne permet pas d'identifier précisément la nature des possibles ou des potentiels d'une situation, mais il permet néanmoins d'en souligner l'importance. Sans expliciter ce qui aurait pu être, le concept de bifurcation exploré à travers l'improvisation libre renvoie davantage à la possibilité de faire des choix qui produisent inévitablement des transformations dans la dynamique collective.

### **2.2.1 Analyse de la troisième improvisation**

L'introduction de cette troisième improvisation se déploie à partir d'un asynchronisme revêtant davantage des allures d'exploration sonore individuelle ; chacun étant cantonné dans son propre temps, dans son propre rythme, et essayant de découvrir une contribution à l'ensemble. À la réécoute de cette séance, je me souviens avoir voulu expérimenter avec une technique étendue relativement simple de la guitare, utilisant des objets non-conventionnels (en l'occurrence une ficelle enroulée autour des cordes, jouées à plat) et espérant y trouver de nouveaux sons, de nouvelles articulations et de nouvelles possibilités. Cette tentative fait en sorte qu'au départ, entre 0.00min et 0.38min, mon apport est légèrement déconnecté de ce que propose le batteur, ce dernier ayant débuté l'improvisation en jouant sur les cymbales et créant un brillant et constant tapis sonore. Ce sentiment d'asynchronisme fut un vecteur de crainte, spécialement en raison de mon manque de familiarité avec la technique à laquelle j'avais recours. L'apport du tromboniste jouant de plus longues notes m'a encouragé à aller dans une direction similaire permettant de compléter son jeu en essayant de faire vibrer plus longtemps les cordes autour desquelles la ficelle était enroulée. Nous avons fait évoluer cette texture commune, plus contemplative et épurée,

jusqu'à la marque du 2min15 à laquelle j'ai commencé à utiliser des traits percussifs et staccato (obtenus en tirant sur la ficelle de manière saccadée). J'ai ressenti ce moment comme un retour à une polyrythmie ou comme une distanciation des rythmes individuels. En ce sens, j'ai conçu ce segment comme un vague asynchronisme où chacun commençait à déroger de son apport à la texture dans laquelle nous évoluions depuis un moment. Reprenant les termes de Corbett, la marque du 2min15 peut possiblement se concevoir comme un nœud de changement ou comme un point de bifurcation transformant un moment d'eurythmie en polyrythmie ; comme un passage d'un état devenu collectivement plus statique vers une exploration individuelle des possibilités sonores.

Jusqu'à environ 3min39, nous nous sommes réengagés dans une exploration individuelle sur les bases de ce qui venait d'être joué. Bien qu'il y ait une apparence de continuité, j'ai vraiment conçu cette portion de l'improvisation comme un point tournant dans la relation sonore qui avait pris forme dans la mesure où, même en reprenant des traits similaires à ce qui avait précédemment été joué, le sentiment de cohésion s'était dissipé. À ce moment, j'ai brièvement repris la guitare de manière plus « traditionnelle » pour jouer des notes dans le registre plus grave de l'instrument avant de recommencer avec l'*extended technique* de la ficelle. L'ensemble est devenu soudainement plus saccadé et le batteur a délaissé les cymbales au profit d'un jeu concentré sur le *hi-hat* (charleston). L'ensemble est devenu très pointilliste, parsemé de sons courts et de brèves interventions relativement aigues (à partir de 4min30). Malgré des apparences disparates, je concevais cette phase de l'improvisation comme un triologue auquel chacun apportait une série d'éléments succincts, granuleux et texturés, en répondant à ce qui était proposé par l'autre. Chacun contribuant à cette nouvelle dynamique, je considérais que les rythmes s'étaient à nouveau rejoints pour faire évoluer une nouvelle phase de la performance d'improvisation.

À la marque du 6min, cette dynamique s'est quelque peu effritée et nous avons replongé dans l'exploration individuelle ayant mené à un dialogue entre mon jeu et celui du tromboniste. Nous avons imbriqué des glissandos disjoints sur les accentuations libres et insistantes du batteur qui nous a rejoint dans l'intensité que nous développions conjointement. Il y a donc eu un léger retard dans le synchronisme de notre relation : mon jeu et celui du tromboniste entrant en eurythmie, confronté au rythme individuel du batteur qui jouait en retrait. Cet aspect m'apparaît très

intéressant dans la mesure où j'avais davantage l'impression d'improviser seul à seul avec le tromboniste, sans porter attention à ce qui était joué par le batteur, mais la réécoute de ce segment témoigne d'une cohérence d'ensemble qui s'établit au niveau de l'intensité, de la force sonore et de la dynamique commune. En ce sens, ce qui était joué en terme de notes ou d'articulation n'était pas au centre de cette portion de l'improvisation, mais le synchronisme témoignant de l'eurythmie s'est articulé autour de notre décision collective d'œuvrer dans l'intensité sonore plutôt que dans les plus subtiles imbrications (comme lors du précédent moment d'eurythmie).

De cette masse sonore a émergé le pattern ou la séquence répétitive (7min03) soutenue par le batteur jusqu'à la fin de cette improvisation. Cette séquence est devenue la base sur laquelle évoluaient les interactions disparates entre mon jeu et celui du tromboniste. À 8min01, une situation similaire à celle décrite dans le paragraphe précédent s'est imposée. À l'inverse de celle-ci, c'est mon jeu qui est entré en synchronisme avec celui du batteur. Nous avons littéralement imbriqué nos rythmes (au sens traditionnellement musical) et la séquence rythmique a évolué conjointement pour permettre au tromboniste une forme de « solo », ce dernier jouant de manière très aléatoire hors ou au dessus de notre imbrication rythmique. À 9min08, le tromboniste a brièvement improvisé une mélodie concordant avec notre séquence avant de reprendre son exploration délibérément dissonante et bruitiste. L'improvisation s'est terminée collectivement lorsque tout le monde a arrêté en même temps. Je crois qu'en raison des traits rythmiques clairs de ce dernier segment de la performance, nous avons peut-être plus facilement discerné une brèche nous permettant de terminer conjointement. Ceci fait vaguement écho à ce que nous avons abordé lors d'une discussion post-séance portant sur le « rôle » des instruments dans l'improvisation. Le batteur avait souligné : « [en contexte d'improvisation] t'as l'impression que pas tout dépend de toi là, mais quasiment ». Il renchérit en soutenant que :

J'ai souvent senti cette pression là, [...] tu sais tu prends une guitare tu peux juste garder des notes, tu peux être juste un peu plus back et écouter ce qui se passe puis revenir. Tandis que le drum, si t'arrêtes pour écouter ce qui se passe, ça change la drive. Mais des fois ça, ça provoque des choses.

En effet, j'ai l'impression que la « puissance » sonore de la batterie peut potentiellement orienter les changements parfois drastiques au niveau des dynamiques globales de l'improvisation, des principaux points de bifurcation. Toutefois, je n'arrive pas précisément à cerner la raison pour laquelle nous avons tous arrêté à cet instant ; instant qui aurait pu être tout autre et qui aurait pu

prendre des allures similaires à notre introduction. À l'inverse du début de l'improvisation où chacun s'est immiscé progressivement dans la dynamique collective, la fin témoigne d'un synchronisme particulier ou d'une forme de symbiose dans laquelle chacun des improvisateurs était pleinement dans la situation et témoignait d'une véritable présence.

### 2.3 Présence vs. Présent

Comme je l'ai brièvement exposé plus tôt dans cette partie, le philosophe Henri Lefebvre fait une distinction entre deux concepts qui peuvent s'avérer intéressants dans l'analyse des séances d'improvisation libre : la présence et le présent (1980, 1992). Dans cette section je tenterai d'approfondir ces concepts et j'essaierai d'indiquer comment les distinctions entre ceux-ci se sont manifestées lors de nos improvisations. En parallèle à cette entreprise, j'essaierai aussi de faire émerger quelques liens entre ces concepts et la transindividuation et l'individuation collective pour essayer de les concevoir autrement et pour permettre d'aborder différemment la question du rapport entre individu et collectif.

De manière plutôt générale, la présence est le caractère de ce qui s'accomplit pleinement lors d'une situation, sans filtres et sans artifices (Lefebvre, 1992) alors que « le présent simule la présence et introduit la simulation (le simulacre) dans la pratique sociale. Le présent (la représentation) meuble et occupe le temps, simulant et dissimulant le vivant » (*ibid.*, p.66). Il y a donc quelque chose de la faible imitation dans le concept de présent proposé par Lefebvre. Musicalement et dans les termes de l'improvisation libre, il semblerait possible de traduire ce concept par le simple recours à des références idiomatiques ou à des pastiches sans véritable substance. Au niveau du concept de présence, plus subtilement, « La variété des présences est infinie, mais le mot a une portée universelle et univoque : intensification du vécu, force persuasive sans brutalité (qu'il s'agisse d'une irruption, d'une imprégnation, d'un choix...) » (Lefebvre, 1980, p.230). L'improvisation libre favorise cette *intensification du vécu* dans la mesure où l'improvisateur ne peut pas être partiellement impliqué dans la situation. La capacité de réaction, le renforcement de l'écoute active et l'attention aux gestes des autres improvisateurs sont nécessaires à l'émergence de l'improvisation libre. Ces quelques traits, loin d'être exhaustifs, requièrent un véritable

investissement dans la situation et peuvent être considérés comme des facteurs de présence entendu au sens de Lefebvre.

Lors de nos séances d'improvisation, il était assez difficile de se dérober à la situation ou de s'éclipser derrière une partition ou une « œuvre » élaborée et définie en amont. Il était donc nécessaire de s'engager pleinement dans la création collective en direct ; nous étions sans cesse amenés à réagir devant les choix qui se prenaient et qui se négociaient perpétuellement entre les musiciens. Cette forme « d'urgence » propre à l'improvisation libre intensifie ainsi l'expérience de création collective, mais j'avoue qu'il est assez difficile de mobiliser le langage écrit pour décrire cette intensification du vécu. Une vague opposition se trame entre la sensation d'être simultanément pleinement présent dans la situation qui se déploie et la sensation de s'abandonner à des mouvements qui ne sont pas prévisibles et qui n'ont pas été préalablement anticipés. Les termes de création collective émergent par l'agencement d'une multitude de traits et de facteurs qui se décomposent sans cesse. C'est d'ailleurs ce que souligne Lefebvre en soutenant que : « Pas de présence sinon par et dans une situation : un rapport momentané entre éléments nombreux [...] dans une conjoncture où le hasard joue » (Lefebvre, 1980, p.233). La présence n'est donc pas fixe et durable, mais il s'agirait plutôt de parler d'une situation jalonnée de moments de présence se faisant et se défaisant au fil des irrptions, des imprégnations, des choix, etc.

Dans les pages précédentes, je me suis attardé à définir la pratique de l'improvisation libre comme un ensemble de gestes créatifs éphémères et d'essayer d'investiguer comment cette créativité émerge au sein de la relation entre différents improvisateurs. Suite à la lecture de *La présence et l'absence* (1980) de Lefebvre, il m'a semblé conséquent et impératif d'approfondir le caractère fondamentalement créatif de la pratique de l'improvisation libre en l'arrimant au concept de présence. C'est en mobilisant une dimension créative que Lefebvre définit davantage la présence en soutenant qu'elle :

[...] suppose et implique un acte : l'*acte poïétique*. Ce qui implique aussi une adhésion à l'*être*, au fait d'être et à la possibilité d'une plénitude jamais fixée, jamais définitive. La Présence, *moment* et non substance ou forme pure, récompense un acte qui prend des risques [...] (*ibid.*, p.226, emphase originale).

Cette manière de définir la présence renvoie à une multitude de particularités inhérentes à

l'improvisation libre. D'une part, la dimension poïétique (voir Passeron, 1989 & 1994)<sup>12</sup> de l'action et, plus particulièrement, l'*acte* poïétique dont parle Lefebvre peut être conçue comme un des aspects créatifs de l'improvisation ; cette pratique se développant par et à travers de multiples mouvements et de gestes axés vers la création, par des interactions sonores, par des collisions entre des idées musicales, bref, par le *faire* étant sans cesse négocié par les improvisateurs.

D'autre part, l'autre élément faisant écho à la pratique de l'improvisation est celui de risque ; la présence étant tributaire d'actes nécessitant une prise de risque. Comme je l'ai souligné à quelques reprises, j'ai véritablement été frappé par ce trait inhérent à l'improvisation libre. Rien n'ayant été préalablement planifié, écrit ou discuté, et n'ayant aussi jamais joué avec cette formation de musiciens, je me suis incessamment retrouvé devant la nécessité de prendre des risques, de proposer des idées qui étaient nouvelles pour moi et de réagir face à ce qui était proposé par les autres. Comme le souligne Lefebvre : « Pour obtenir les dons du hasard et des rencontres, il faut prendre des risques, celui de l'échec, celui de la pauvreté, celui de la poursuite vaine, celui de la fin du moment de la présence » (1980, p.228). Cette citation m'apparaît véritablement significative relativement à mon expérience d'improvisation libre dans la mesure où cette pratique encourage à *être* dans la situation, à s'abandonner au hasard tout en étant pleinement conscient de nos gestes et de ce que nous pouvons apporter à la situation. Il apparaît dorénavant important de concevoir que l'improvisation s'articule et se déploie dans la contingence. Les risques inhérents à l'improvisation libre, bien que n'étant pas vitaux, peuvent quand même mener à l'échec d'une performance car une pièce improvisée peut aisément s'avérer médiocre lorsque la relation entre les musicien.ne.s s'effrite et que la simulation prend le dessus (pastiche, simples références, imitation, etc.). Lors de notre dernière improvisation (improvisation5.mp4), peut-être en lien avec un état de fatigue ou en raison d'un léger manque de motivation, notre performance a parfois pris des allures plus conventionnelles (au niveau rythmique, harmonique et mélodique). Sans m'aventurer dans une analyse esthétique, à première écoute, nous pourrions être tenté de qualifier positivement le résultat musical de cette improvisation. Nous le serions peut-être en raison des quelques références à des idiomes qui sont plus largement admis et communs. Toutefois, en

---

<sup>12</sup> S'appliquant particulièrement à l'improvisation libre : « [...] la poïétique a pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit. [...] l'auteur n'est pas toujours une personne individuelle, et l'œuvre n'est pas toujours un objet matériel. » (Passeron, 1994, p.99).

rétrospective, aucun véritable risque musical n'a été pris. Je ne veux pas ici qualifier positivement la musique uniquement en raison des prises de risques, là n'est pas le point, mais ce qui m'a frappé est justement le sentiment de simuler certains traits de la performance ; simulation qui m'a semblé entraver le potentiel de transformation de mon jeu, de ma manière de concevoir la musique et l'improvisation.

Je tente ici une brève tentative de rapprochement entre les concepts proposés par Simondon et Stiegler à ce concept de présence. Concevant la transindividuation « [...] not as a stable given, but as a metastable process – a process that specifies itself within each social regime » (Stiegler, 2012, p.1), c'est-à-dire comme un processus qui a le potentiel de se désagréger, il m'apparaît intéressant de supposer que, pour que la transindividuation puisse se stabiliser et être effective, il est nécessaire que les individus se co-individuant à travers elle soient en *présence* au sens proposé par Lefebvre. Qu'ils soient à la fois engagés dans un acte poétique et dans une situation collective aux prises avec les possibilités du hasard et du risque. C'est d'ailleurs ce qui est soutenu par Simondon lorsqu'il écrit que : « [...] l'être individué ne peut accomplir tout seul cette opération d'individuation ; il faut qu'il se crée une présence avec quelqu'autre être que lui pour que l'individuation [...] puisse apparaître » (Simondon, 1989, p.197) ; nécessitant la relation avec d'autres individus, d'autres êtres, cette opération d'individuation décrite par Simondon se conçoit davantage comme la création d'un processus de transindividuation tributaire de présence(s). Ce sont, à mon avis, ces paramètres (acte poétique, prise de risque, formation d'une situation) et cette manière de concevoir la transindividuation (à travers l'émergence de présence) qui se retrouvent dans la pratique de l'improvisation libre. Dans cette pratique, « La force, c'est de compter sur la chance, d'attendre ou de s'attendre au hasard favorable, de détourner les contingences, de tirer parti des conjonctures et des circonstances » (Lefebvre, 1980, p.238) et nous pourrions aussi ajouter que cette force agit aussi sur la fondation d'un processus de transindividuation et sur l'efflorescence d'une multiplicité d'individuations.



## 2.4 Transformations (méditations sur la transindividuation et l'improvisation libre)

À la suite de nos trois séances, j'en suis venu à considérer les processus de transindividuation relatifs à l'improvisation libre comme étant mis en œuvre par la confrontation à la nouveauté, par le choc de nos différents mondes sonores. Comme le soutient Saladin :

C'est que la *praxis* par laquelle se définit l'improvisation libre enjoint le sujet improvisant à se réaliser dans une action attentive à son contexte d'énonciation, son individuation se formulant non pas à travers l'affirmation d'une subjectivité triomphante, mais dans le jeu de la relation empathique qu'il tisse avec le collectif présent et la situation sonore dans son ensemble (2014, p.371).

Cette idée vient donc questionner, voire même peut-être s'opposer à la notion de répertoire exposée dans la section *Improvisation : Perspectives et confrontations* de ce mémoire. Bien que j'ai tenté *a priori* de déjouer, d'oublier ou de faire abstraction de quelques réflexes musicaux que j'ai identifiés au préalable et auxquels j'aurais pu directement avoir recours, il m'est apparu totalement impossible, de quelque manière, de les appliquer tel quels à une situation de musique librement improvisée. En effet, bien qu'on puisse être parfaitement à l'aise avec certains paramètres de son jeu ou être familier avec des articulations instrumentales particulières, les réponses de l'autre ou ses propositions ont le potentiel de rendre ces habitudes superflues et inutilisables dans un contexte musical particulier : « The context of others should optimally challenge players to expand or flex their lexicon » (Corbett, 2016, p.86). Comme le remarque le saxophoniste Evan Parker, figure de proue de l'improvisation libre :

[...] there's something there now that I feel is mine, which is up for adjustments in other circumstances. But for me that is essentially no different from improvising with other people, with the same openness to modification by external forces that characterizes the difference between solo work and group work. You're throwing your thing into a process of collective decision making (cité dans Corbett, 1994, p.203).

C'est donc dans des circonstances d'improvisation libre en contexte collectif que « L'imprévisible transforme irrémédiablement les conventions et habitudes, tout comme ces dernières viennent en retour l'orienter et y répondre » (Saladin, 2014, p.189). En ce sens, l'improvisateur est toujours amené à négocier ses habitudes et ses conventions musicales en fonction de ce qui est émis et proposé par les autres. D'une part, il peut ne jamais pouvoir avoir recours intégralement à une habitude lors d'une situation ne la requérant pas ; d'autre part, il peut être amené à proposer une idée qui serait plus spécifiquement liée à ses habitudes, celles-ci favorisant ainsi potentiellement

une tangente vers la nouveauté de l'ensemble.

Dans le contexte de nos propres séances d'improvisation, il était impératif, sans totalement remettre en question ses habilités, de transformer et de laisser transformer son jeu, son rythme, pour favoriser l'émergence d'une relation eurythmique, de faire un choix. Comme l'a souligné le batteur : « L'improvisation musicale je pense que c'est un peu ça. Tu lances une idée, tu approches la personne, est-ce que tu approches la personne en disant 'allo' ou tu dis 'hey, yo man what's up' ». Faisant écho à Lefebvre, l'improvisation libre nécessite certains infléchissements dans notre propre rythme pour s'extirper d'une polyrythmie dans laquelle tous les rythmes des individus en relation ne seraient présentés qu'en parallèle, sans juxtaposition ; comme un dialogue ou un triologue dans lequel chaque individu parlerait sans véritablement échanger avec l'autre, sans rebondir sur ce qui est mentionné, sans confronter ses propres conceptions à celles des autres, sans apprendre. Comme le souligne Stiegler (2013), la transindividuation mène potentiellement à un partage de savoirs, c'est-à-dire à un apprentissage menant à des savoirs constitués sur les bases d'un consensus entre les individus en présence ; ces savoirs ayant toujours la possibilité de se fragmenter et de se dissiper dans la polémique.

Il s'opère donc inévitablement des transformations lorsqu'on improvise, de fines transformations dans notre manière de jouer et d'interagir avec les autres musiciens en présence. En effet, « Les contributions individuelles se transforment mutuellement en permanences, sont engagées dans le même processus et c'est dans l'entre-deux de leur influence réciproque que se crée l'improvisation collective » (Saladin, 2014, p.219). Sans nécessairement être des transformations drastiques, l'improvisation avec d'autres musiciens dont le jeu m'était partiellement inconnu a modifié mes appréhensions et a fait en sorte que j'ai spontanément découvert de nouvelles avenues musicales et sonores. Un exemple de ces confrontations à la nouveauté comme facteur de transformation de mon propre jeu se retrouve dans la première séance ; séance dans laquelle j'ai joué pour la première fois avec le batteur. Vers la fin de cette première improvisation (Improvisation1.mp4), à la marque du 6min08, j'avais la certitude que nous étions rendus à la fin de cette performance : moi et le tromboniste avons pratiquement arrêté de jouer. Le batteur a subitement recommencé à jouer en proposant des imbrications rythmiques saccadées, conduisant l'improvisation vers un crescendo ou une amplification finale. J'ai donc véritablement été amené à reprendre le jeu en y apportant

des réponses qui étaient, en rétrospective, complètement inattendues étant donné la certitude que j'avais concernant la fin de l'improvisation. C'est donc en ce sens qu'il est possible de soutenir que : « En tant que singularité, le musicien devient ce filtre qui dans son expérience altère les sons d'autrui, leur donne cet infléchissement non reproductibles » (Saladin, 2014, p.221). Autrement dit, sans cette reprise du batteur qu'il m'était totalement impossible de prévoir, je n'aurais jamais expérimenté ces réponses sonores qui sont, en rétrospective, devenues la base sur laquelle le tromboniste a aussi recommencé à jouer, mais en priorisant de longues notes soutenues.

## **2.5 Unité (méditations sur l'individuation collective et l'improvisation libre)**

Dans cette section, je m'attarderai au croisement entre quelques perspectives conceptuelles élaborées par Henri Lefebvre, particulièrement les moments d'eurythmie, le concept d'individuation collective et l'expérience de nos séances d'improvisation. Cette section est aussi guidée par le questionnement axé sur ce qui permet la constitution d'un groupe, d'une cohésion émergent de multiples dynamiques, de différentes singularités, de différents rythmes qui, momentanément, s'allient pour constituer une unité ou, du moins, un sentiment d'unité dans la performance. Dans le cadre de nos propres séances d'improvisation libre, je me suis questionné sur les moments qui pouvaient témoigner de cette unité en essayant de comprendre comment concevoir ces points d'eurythmies.

Traduisant ces questionnements plutôt abstraits dans des termes liés à l'improvisation libre et se basant aussi sur sa propre expérience d'improvisateur, le saxophoniste Evan Parker propose que : « [...] in a group situation what comes out is *group* music and some of what comes out was not your idea, but your response to somebody else's idea » (cité dans Corbett, 1994, p.203, emphase originale). Il existe donc une certaine zone d'indétermination quant à la provenance de ce qui est joué en contexte d'improvisation relativement aux échanges impliqués dans cette pratique. Dans un ordre d'idée similaire, en mobilisant ce qu'il nomme des groupes égalitaires de création dont l'improvisation libre me semble être un exemple particulièrement significatif, le philosophe René Passeron soutient que :

[...] dans la pratique [créative / poïétique], l'échange du regard, comme l'échange, critique ou non, de la

parole et du geste, constituent assez vite une sorte de tissu inter-psychologique, une texture interstitielle, où la dynamique du groupe enveloppe et transcende les individus, pour aboutir à une création dont aucun d'entre eux n'est réellement maître (1989, p.61).

La dimension relationnelle de l'improvisation libre fait en sorte qu'à travers les multiples interactions sonores et les gestes créatifs qui émergent, il est souvent difficile de savoir d'où provient la source et quelle est son origine ; s'il s'agit d'une réponse ou d'une proposition ; si l'idée jouée a été inspirée par ce qui précédait ou s'il s'agit d'une proposition originale générant une nouvelle réponse. C'est en ce sens que les idées de « tissu inter-psychologique » et de « texture interstitielle » mobilisées par Passeron pour définir une pratique créative à plusieurs individus revêtent un sens particulier pour concevoir l'improvisation libre dans son ensemble. Ces idées deviennent pertinentes dans la mesure où elles remettent en question la notion d'un point de départ qui serait fixe et définit dans les interactions en cours d'improvisation libre et ce, au profit d'une conception d'ensemble de la pratique, d'une unité générée par les individus qui échangent instantanément des propositions éphémères.

Pour le/la musicien.ne en situation d'improvisation collective, il est impératif d'essayer de « [...] devenir pleinement et continuellement conscient de ce que les autres font, afin que son propre jeu contribue à une identité de groupe » (Schonfield, 1968, cité dans Saladin, 2014, p.94). Au moment de jouer et d'interagir avec les deux musiciens, j'ai été véritablement frappé par la nécessité de cette conscience au travail des autres. J'avais l'impression que si nous nous dirigeons chacun dans des sens diamétralement opposés et ce, sans porter aucune attention à ce qui était développé ou sans essayer de favoriser l'échange avec les autres, nous serions en proie à la perte de cohérence de l'ensemble. Corbett soutient exactement cette difficulté de l'improvisation libre en proposant que celle-ci « [...] requires paying attention to what's going on in a given moment at the same time as considering the thing as a whole » (2016, p.83). Il s'agit en effet d'une difficulté dans la mesure où, personnellement, j'étais toujours aux prises avec cette négociation entre ce que je jouais et ce qui était joué par les autres improvisateurs. C'est ce qui me fait dire que l'unité d'ensemble, en tant que présence, n'était que momentanée et toujours enclin à se fragmenter ; que cette unité était tributaire du maintien de la conscience qu'avait chaque musicien relativement à la place de ses propres gestes dans ce qui était élaboré collectivement.

Dans une certaine mesure, je m'avancerais en proposant un fragile rapprochement entre ce que Lefebvre nomme les moments d'eurythmie et le concept simondonien d'individuation collective. D'une part, les moments d'eurythmie, compris comme l'association bénéfique de plusieurs rythmes, sont toujours susceptibles de se séparer en des rythmes distincts (polyrythmie) ou de se transformer en moments néfastes d'arythmie (Lefebvre, 1992) ; et d'autre part, l'individuation collective, comme le souligne Paolo Virno (2001) possède toujours le potentiel de se fragiliser et même de revenir sur ses pas, de se désagrèger. Dans les termes de Simondon, faisant écho au concept d'eurythmie :

Le collectif est une individuation qui réunit les natures qui sont portées par plusieurs individus, mais non pas contenues dans les individualités déjà constituées de ces individus ; c'est pourquoi la découverte de signification du collectif est à la fois transcendante et immanente par rapport à l'individu antérieur ; elle est contemporaine de la personnalité nouvelle de groupe, à laquelle l'individu participe à travers les significations qu'il découvre [...] ; le collectif est une individuation des natures jointes aux être individuels (1989, p.197).

Comme si chaque rythme individuel, évoluant à travers une polyrythmie, contribuait à façonner les autres rythmes en présence et que ce processus permettait en retour de faire émerger les moments d'eurythmie, « l'individuation des natures jointes », « la personnalité nouvelle de groupe », etc. Nous retrouvons exactement ce processus à travers de l'improvisation libre, « l'improvisateur étant à la fois autonome et hétéronome dans sa conduite » (Saladin, 2002, p.11), ce qu'il propose singulièrement alimente et est simultanément alimenté par les propositions des autres improvisateurs. Comme le remarque Saladin à propos de l'ensemble *Musica Elettronica Viva* : « La pratique de l'improvisation redéfinissait la relation entre individu et collectif, non pas tant, selon eux, en supprimant le premier pour glorifier le second, mais en réalisant leur enrichissement réciproque » (2014, p.107).

## **2.6 Faire le tour**

« Avoir fait le tour ». À notre dernière séance (Improvisation5.mp4), vers la fin de celle-ci et immédiatement après, ce sentiment s'est lentement installé et a commencé à investir mes interrogations et à guider mes notes de recherche. Le tromboniste a parfaitement souligné une de

mes principale préoccupation en soutenant que :

Quand tu joues tout le temps avec du nouveau monde tu vis une nouvelle expérience. Mais si tu as un band d'impro t'es tout le temps le même monde. À un moment donné tu es confronté à un questionnement, à des questionnements.

J'en suis venu à penser que les processus de transindividuation, comme ce qui nous permet de progresser et de favoriser la transformation de notre jeu et l'émergence d'une potentielle nouveauté, ont peut-être tendance à décroître ou à se raccourcir inversement à l'habitude et à la connaissance de l'autre en situation de musique librement improvisée. Cette situation encourage à développer une nouvelle perspective sur la performance. Pour citer Stiegler, ce qu'il nomme circuits longs dans la transindividuation<sup>13</sup>, c'est-à-dire une transindividuation bénéfique et vitale, sont entre autre constitués par « l'expérience humaine en totalité [...] c'est-à-dire comme formation de personnalités autonomes, vouées à devenir [...] critiques, et tout d'abord autocritiques » (Stiegler, 2008, p.114). À mon avis, c'est en raison de l'habitude qui s'est installée dans nos séances d'improvisation, dans notre confort les uns par rapport aux autres, que s'est lentement dissout notre perspective autocritique envers nos performances et nos gestes musicaux improvisés. Les discussions ont aussi potentiellement contribué à favoriser ce confort. Elles l'ont peut-être favorisé d'une part car nous étions portés à discuter de notre jeu, des tendances de nos improvisations, mais aussi de notre propre regard sur la musique, sur la création, sur l'improvisation ; et d'autre part, ces discussions ont aussi contribué à s'extraire d'une relation qui prendrait racine uniquement dans la performance, mais qui s'engagerait aussi dans des situations plus informelles et amicales. La question qui subsiste : comment rester autocritique dans l'aisance, voire même dans la complaisance ? Sans spécifiquement parler de courts-circuits dans les processus de transindividuation, la récurrence de nos séances a peut-être diminué cette instabilité créatrice et nous a peut-être éloigné du *on the edge* inhérent et nécessaire à l'improvisation libre selon Lacy (dans Bailey, 1992).

Éviter à tout prix cette complaisance dans l'improvisation libre constitue d'ailleurs une des raisons pour laquelle Derek Bailey mit sur pied les Company Weeks ; pour tenter d'échapper à un enlèvement dans les routines, dans la monotonie et dans des schémas favorisant la facilité plutôt

---

<sup>13</sup> Voir aussi Stiegler, 2007b : <http://arsindustrialis.org/node/1863>

que l'exploration et l'expérimentation. L'élaboration de ces Company Weeks dans lesquelles des musicien.ne.s disparates étaient souvent amené.e.s à jouer ensemble pour la première fois constituait pour Bailey : « [...] part of his general critique of the way that once musicians have established ways of working with each other, their music becomes more predictable » (Watson, 2004, p.207). J'ai particulièrement ressenti cette prévisibilité ainsi que ce ralentissement de la motivation à créer une musique plus radicale et nouvelle à notre dernière séance. D'une part, j'ai tendance à croire que nous sommes tranquillement devenus habitués à ces séances, à leur récurrence et à leur contexte et d'autre part, nous avons parfois recours à nos propres références préalablement discutées et à des habitudes qui se sont formées en cours d'improvisation. Par exemple, nous avons discuté d'une spécificité à laquelle les improvisateurs ont souvent recours au niveau de la forme des improvisations. Celle-ci développe souvent une forme en arc : débutant avec force, se calmant en milieu d'improvisation au profit d'une exploration plus subtile et se terminant finalement avec une intensification des dynamiques et un crescendo final. Nous avons aussi discuté de la propension des improvisateurs « novices » (sans particulièrement nous considérer autrement) à constamment jouer et à éviter le silence, comme si leur retrait serait un acte de capitulation, ou comme si une crainte de ne pas contribuer à l'ensemble s'insinuait subtilement par le recours au silence.

À la suite de ces discussions sur la pratique de l'improvisation libre et sur nos propres tendances collectives, certaines de ces réflexions ont surgi en cours d'improvisation et ont clairement modelé mon jeu et mes interactions sonores (j'ai parfois volontairement pris du recul et arrêté de jouer). Dans une certaine mesure, c'est en ce sens que nos réflexions collectives sur notre pratique et sur l'improvisation ont peut-être parfois été un frein à la dimension non-idiomatique de l'improvisation libre. Un frein dans la mesure où, en discutant d'une pratique qui revendique la liberté, en nommer les paramètres ne peut que favoriser l'attention à ceux-ci ou du moins, en encourager le recours. Je ne soutiens pas que les discussions ont systématiquement fait en sorte que nous nous sommes engagés dans la reproduction du même et de l'identique, mais elles ont certainement orienté notre jeu et notre relation en tant qu'entité collective lors de certaines portions de séances. En participant à plusieurs séances et en favorisant la discussion, nous avons peut-être toutefois évité certains pièges qui auraient pu nous attendre si nous n'avions joué seulement qu'une fois ensemble (au niveau de la forme et de la contribution de chacun).

Il semblerait toutefois possible de soutenir et d'argumenter la position inverse. Pas qu'il soit impératif d'uniquement jouer avec de nouveaux individus lors de chaque séance d'improvisation pour que la nouveauté émerge, mais plutôt de s'investir dans plusieurs situations différentes dans des groupes « semi ad hoc » (Bailey cité dans Watson, 2004, p.116) ayant « a degree of familiarity but retaining the shock of the strange » (*ibid.*). Cette possibilité permettrait de ne pas s'enfoncer dans des habitudes qui rendraient les improvisations plus prévisibles et qui réifieraient le geste créatif et, du même coup, la pratique de l'improvisation libre. Jouer avec le même groupe semble avoir la propension à figer ces habitudes, à possiblement créer des zones de confort dans lesquelles rien de nouveau n'a la possibilité d'émerger, mais la création de formations *ad hoc* semble aussi permettre de potentiellement négocier ces habitudes ou ces réflexes de manière créative et détournée. Nous avons expérimenté ces détournements à la suite de discussions relatives à notre propre pratique, à l'identification de *patterns* auxquels nous avons intuitivement recours. Comme si la réflexion collective sur l'improvisation contribuait à identifier nos propres limites pour éventuellement les transgresser et expérimenter dans des zones qui nous étaient nouvelles et encore obscures.

À la suite de nos séances d'improvisation libre, j'ai remarqué que plus un certain confort s'établit dans la relation avec les autres improvisateurs, plus il est possible de défier, voire même de pervertir nos propres attentes face aux réponses anticipées. C'est d'ailleurs ce qui a été soulevé par un des musiciens avec qui j'ai joué, avant notre première séance d'improvisation collective :

Je suis convaincu que ça [la récurrence des séances avec les mêmes musiciens] peut amener, ça peut apporter en qualité ; c'est sûr que ça enlève un peu peut-être en liberté. Parce que plus tu joues avec les gens, plus tu comprends leur *playing*, plus tu peux soit partir dans quelque chose de rassurant [...] ou tu peux justement faire, oui, quand il fait ça je vais faire de quoi de *fucked up*, de différent tout le temps (S.).

Peut-être que si nous avions continué les séances, nous aurions été confrontés à la nécessité d'improviser avec ces attentes et ces habitudes. Il aurait probablement été impératif de proposer des idées qui auraient comme objectif de dévier des normes rendues implicites à travers notre développement collectif, de modifier volontairement les rythmes de chacun et même de risquer l'arythmie.



En définitive, je considère qu'aucune des deux perspectives exposées précédemment ne prédomine. Il est possible que le sentiment d'avoir fait le tour était simplement lié au contexte dans lequel nous tenions les séances qui, en étant toujours relativement similaire, rendait peut-être l'exercice un peu redondant. De manière générale, je crois que jouer avec les mêmes individus favorise autant les facteurs de transformation et de transindividuation que l'exercice de systématiquement improviser avec de nouveaux.elles musicien.ne.s ; les modalités d'échange sont simplement différentes. De plus, comme beaucoup d'auteurs le soulignent (Citton, 2004b ; Béthune, 2009 ; Bonnerave, 2010 ; Saladin, 2014 ; Corbett, 1994, 2016), le rapport des improvisateurs avec un public revêt aussi une grande importance dans la pratique de l'improvisation libre ; les auditeurs, les situations, les rétroactions changeant de performance en performance. En ce sens, n'ayant pas été confronté à une situation d'improvisation libre devant public, le public ici conçu comme autre individu participant au processus de transindividuation, et qui, de manière générale, n'est jamais identiquement constitué, peut-être que chacune des séances aurait été radicalement différente et aurait contribué à s'éloigner de ce sentiment d'avoir fait le tour.

## CONCLUSION

### 1.1 Synthèse

Avec cette synthèse, mon objectif est double. D'une part, il s'agit de retracer, de réaffirmer et d'explicitier le processus et le cheminement de réflexion ayant guidé ce mémoire de maîtrise. En travaillant fréquemment sur des sections isolées, malgré des tentatives de raccord entre elles, cette synthèse vise à spécifier comment les différentes portions de cette recherche s'articulent et aboutissent à une structure finale relativement fluide. D'autre part, j'essaierai d'esquisser et de formaliser les quelques points ayant émergé de cette réflexion et de l'analyse. Sans prétendre à la nouveauté, je discuterai de ce qui m'a semblé le plus pertinent à l'issue de ce travail.

En rétrospective, le sinueux chemin de cette recherche m'aura fait emprunter des tangentes conceptuelles et méthodologiques qui, au départ, ne m'auraient jamais effleuré la pensée. Prenant racine dans une vaste préoccupation philosophique questionnant le rapport entre les notions d'individu et de collectif, mon questionnement s'est affiné en m'intéressant particulièrement aux concepts stieglériens et simondoniens de transindividuation et d'individuation collective comme portes d'entrée vers cette préoccupation. Réfléchir le rapport entre individu et collectif via le concept de transindividuation incite à concevoir ce rapport comme une multitude de forces, d'échanges, de négociations, de compromis, d'interactions et de fragiles consensus ayant le potentiel de modifier et de transformer, ne serait-ce que brièvement, les individus étant en relation au sein d'une situation collective et relationnelle particulière. Le processus de transindividuation, décidément dynamique, devient ce par quoi nous pouvons, à certains moments, concevoir une fragile individuation collective, une unité permettant de simultanément rendre compte d'un tout et des singularités en relation ; la relation de ces singularités étant tributaire de l'émergence d'une unité collective. Ces concepts de transindividuation et d'individuation collective ont été assujettis à une exploration par l'entremise de l'improvisation libre comme moyen à la fois théorique et pratique d'aborder ces questions sur la place de l'individu dans le collectif et sur l'émergence de ce que nous pouvons nommer le collectif.

Dans la seconde moitié du premier chapitre de ce mémoire, l'improvisation libre est définie comme

une pratique divergeant radicalement de différentes normativités musicales mettant l'emphasis sur les notions d'œuvre, de composition, de reproductibilité, d'accompagnement, de durée, de spécificité stylistique et de marchandisation (*commodification*). L'improvisation libre oblige une totale reconsidération de ces paramètres. Pour synthétiser l'essentiel des définitions de l'improvisation libre, cette pratique se conçoit plus particulièrement par la relation d'individus cherchant à se distancier, voire même à aller à l'encontre des idiomes musicaux plus standards et largement admis en raison d'une série de traits spécifiques et reproductibles (jazz, rock, classique, blues, etc.). L'improvisation libre se définit plus spécifiquement par la mise en commun des singularités de chaque improvisateur en présence ; la dynamique de groupe émergeant dans et par la négociation de leurs mondes sonores respectifs en contexte collectif. Cette définition renvoie à mes préoccupations initiales sur le rapport entre individu et collectif dans la mesure où elle permet de les cerner à travers des balises plus précises, des exemples, des théories et des possibilités d'explorations empiriques. En plus d'un intérêt pour cette pratique musicale, c'est aussi en raison de sa dimension fondamentalement relationnelle et communicationnelle que j'ai articulé mon questionnement de départ à l'improvisation libre, celle-ci m'apparaissant comme un lieu d'exploration plus précis qui me permettrait d'avoir une prise relativement concrète sur les enjeux philosophiques qui me préoccupent.

Une autre particularité rendant l'improvisation libre radicalement unique est le rapport au temps que présente cette pratique. En effet, malgré une abondance d'enregistrements sonores médiatisant le geste et l'expérience, l'improvisation libre ne se conçoit, du moins chez les principaux théoriciens de cette pratique que j'ai mobilisés dans cette recherche, que par son ancrage dans l'instantanéité et dans l'éphémère. Cette réalisation fut impérative dans mon choix méthodologique. Dans une certaine mesure, j'aurais pu entreprendre une recherche purement théorique en m'attardant uniquement au croisement entre les concepts mentionnés précédemment et les théories relatives à l'improvisation libre, mais j'ai préféré avoir recours à une méthode me permettant d'expérimenter cette instantanéité et cette éphémérité constitutives de la pratique : la recherche-crédation. Ainsi, l'expérience de séances d'improvisation libre en tant qu'improvisateur est devenue ma principale approche méthodologique. Celle-ci m'a permis d'être entièrement impliqué dans les dynamiques à l'œuvre au cœur de cette pratique et de me concentrer sur ma propre participation ainsi que sur la relation s'établissant entre les participants comme principaux

matériaux de documentation et d'analyse.

À la suite d'une relecture, ce mémoire offre quelques pistes permettant une saisie différente et empirique de ces préoccupations philosophiques et de ces concepts de transindividuation et d'individuation collective. Bien qu'issu d'une différente tradition philosophique, le travail d'Henri Lefebvre, notamment son travail sur la présence et particulièrement celui portant sur le concept de rythme, m'a permis de tracer quelques liens que je considère intéressants en regard de mes préoccupations initiales. Concevoir la/les relation(s) entre différents individus en situation d'improvisation libre dans les termes de la rythmanalyse lefebvrienne permet de nommer et de découvrir certaines forces à l'œuvre lorsque plusieurs individus sont en présence. En effet, explorer les séances d'improvisation comme une multitude de moments dans lesquels les rythmes individuels s'entrecroisent, s'excluent ou se constituent, offre une nouvelle perspective sur la dynamique individu/collectif et elle permet de mobiliser un autre vocabulaire pour expliciter les processus de transindividuation et l'individuation collective. Ce qui m'apparaît particulièrement intéressant est la manière dont il est possible, à travers la rythmanalyse, d'aborder les séances d'improvisation libre comme une multitude de transitions entre les différents rythmes individuels en présence, d'explorer leur désunion et leur alliance.

## **1.2 Ouverture**

Bien qu'une abondance de points serait potentiellement à débattre et à approfondir, je tenterai ici de souligner certaines avenues qui, rendu à ce stade du travail, m'apparaîtraient nécessaires pour une future exploration et comme manière de spécifier davantage les propos développés jusqu'à présent. En plus de l'éventuelle nécessité d'avoir recours à certains auteurs liés à la philosophie processuelle (cf. Whitehead) et de favoriser une exploration plus précise du travail de Simondon, mon ouverture s'appuie davantage sur des possibilités/nécessités méthodologiques. Bien que j'en ai glissé quelques mots dans les pages précédentes, il semblerait impératif de considérer et d'analyser plus précisément le lieu où se tiennent les situations d'improvisation libre. En effet, de manière générale « [...] la nature des interactions face-à-face [est] toujours largement tributaire des lieux où elles adviennent [...] » (Bonnerave, 2007, p.106). J'ai évité d'approfondir

cet aspect dans la mesure où le lieu dans lequel s'est tenu nos séances m'apparaissait, superficiellement, assez trivial. Pas que rien de significatif n'ait pu être mentionné sur le sujet, mais il s'agit d'un facteur que j'ai partiellement omis dans l'analyse, peut-être en raison du fait que nous n'étions pas devant un public ou dans un lieu « conçu » pour jouer de la musique (une salle de concert, un lieu de performance, une galerie, un espace de création, etc.). Il n'en demeure pas moins important d'éventuellement considérer et s'attarder au lieu comme facteur de transindividuation, altérant potentiellement la relation pouvant s'établir entre les individus.

De plus, à la lueur de ce qui est mentionné par Corbett (2004, 2016), un point qui m'apparaît dorénavant constitutif de la pratique de l'improvisation libre est le lien qu'entretient l'improvisateur.trice ou le collectif d'improvisation avec le public. La créativité émergeant par et à travers une relation éphémère dont la médiatisation ne permet qu'une re-présentation, avoir tenu les séances devant public aurait peut-être modifié l'analyse de mon expérience et les modalités de nos performances. Le public, avec ses réactions, son type d'écoute, son type d'attention, son propre monde sonore, apparaît comme un facteur ayant la propension à participer aux processus de transindividuation, aux transformations rythmiques et aux dispositions de présence. Il y aurait donc la nécessité, lors d'une éventuelle recherche, de revenir sur la possibilité d'explorer l'improvisation libre et les préoccupations philosophiques qui s'y rattachent en contexte de concert ou de performance publique ; exploration qui s'intéresserait aussi à la dimension physique, au lieu dans lequel l'improvisation se situerait. L'autre aspect méthodologique qui me semble impératif de considérer dans un éventuel travail serait le recours à des formations *ad hoc* comme proposé par Derek Bailey (dans Watson, 2004). Bien que j'ai fait le choix, pour des raisons principalement techniques et organisationnelles, d'improviser avec les mêmes individus à travers quelques séances, varier les formations me semble être une méthode qui pourrait potentiellement générer différents matériaux d'exploration et d'analyse. En effet, être incessamment confronté à de nouveaux mondes sonores et à des dynamiques relationnelles différentes encouragerait à concevoir autrement le rapport à l'improvisation et à la création en directe. Cette situation permettrait aussi d'explorer autrement les processus de transindividuation, la négociation des singularités ainsi que les potentiels de consensus et d'eurythmie générés par la nouveauté des différences.

## BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. (1970). *Aesthetic Theory*. Londres : Bloomsbury.

Agamben, G. (1990) [2007]. *The Coming Community*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Arrabal, F. (1969). *Le Grand Cérémonial*. Paris : 10 / 18.

Ars Industrialis (s.d.). Individuation. Repéré à [www.arsindustrialis.org/vocabulaire/individuation](http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire/individuation)

Ars Industrialis (s.d.). Pharmakon. Repéré à [www.arsindustrialis.org/pharmakon](http://www.arsindustrialis.org/pharmakon)

Ars Industrialis (s.d.). Transindividuation. Repéré à [www.arsindustrialis.org/transindividuation](http://www.arsindustrialis.org/transindividuation)

Ars Industrialis (s.d.). Transindividuation. Repéré à [www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation](http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation)

Attali, J. (1977) [2001]. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : PUF.

Bachelard, G. (1950) [2013]. *La dialectique de la durée*. Paris : PUF.

Bachir-Loopuyt, T., Canonne, C., Saint-Germier, P. et Turquier, B. (2010). Improvisation : usages et transferts d'une catégorie. *Tracés*, 18(1), 5-20.

Badiou, A. (1988). *L'être et l'événement*. Paris : Éditions du Seuil.

Bailey, D. (1992). *Improvisation : its nature and practice in music*. Boston : Da Capo Press.

Baskerville, J. (1994). Free Jazz : A Reflection of Black Power Ideology. *Journal of Black Studies*, 24(4), 484-497.

Bateson, G. (1972). *Vers une écologie de l'esprit T.2*. Paris : Seuil.

Béthune, C. (2009). L'improvisation comme processus d'individuation. *Critical Studies in Improvisation*, 5(1), 1-11.

Bonnerave, J. (2007). Pour une écologie musicale. Les performances du jazz. *L'Homme*, 1(181), 103-129.

Bonnerave, J. (2010). Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore. *Tracés*, 1(18), 87-103.

Borges, J. L. (1957). *Fictions*. Paris : Gallimard.

Bruneau, M. & Villeneuve, A. (dir.) (2007). *Traiter de recherche création en art*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and Writings*. Hanover : Wesleyan University Press.

Carmes, M. & Noyer, J-M. (2014). L'irrésistible montée de l'algorithmique. *Les cahiers du numérique*, 10(4), 63-102.

Chabot, P. *La philosophie de Simondon*. Paris : Vrin.

Chapman, O. & Sawchuk, K. (2012). Research-Creation : Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26.

Citton, Y. (2004a). Sept résonances de Simondon. *Multitudes*, 4(18), 25-31.

Citton, Y. (2004b). L'utopie jazz entre gratuité et liberté. *Multitudes*, 2(16), 131-144.

Clémenti, P. (1973) [2005]. *Quelques messages personnels*. Paris : Gallimard.

Collins, J. (2009, 4 février). *Derrida, improvisation* [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=xT106qB65-A>

Combes, M. (1999). *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*. Paris : Presses Universitaires de France.

Corbett, J. (1994). *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham : Duke University Press.

Corbett, J. (2016). *A Listener's Guide to Free Improvisation*. Chicago : The University of Chicago Press.

Dahlhaus, C. (1979) [2010]. Qu'est-ce que l'improvisation musicale. *Tracés*, 18(1), 181-196.

Debaise, D. (2004). Le langage de l'individuation. *Multitudes*, 4(18), 101-106.

DeLanda, M. (2006). *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. Londres : Continuum.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.

Deleuze, F. & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de minuit.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de minuit.

Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous*. Paris : Les éditions de minuit.

Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris : Flammarion.

Derrida, J. (1972). *La pharmacie de Platon*. Paris : Flammarion.



Deulceux, S. & Hess, R. (2009). *Henri Lefebvre. Vie – Oeuvres – Concepts*. Paris : Ellipses.

Elden, S. (2004a). *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*. Londres : Continuum.

Elden, S. (2004b). Certains naissent de façon posthume : la survie d'Henri Lefebvre. *Actuel Marx*, 2(36), 181-198.

Fischlin, D. (2009). Improvisation and the Unnameable : On Being Instrumental. *Critical Studies in Improvisation*, 5(1), 1-8.

Fixot, A-M. (2010). Le don est un rythme... *Revue du Mauss*, 2(36), 271-279.

Goffman, E. (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York : Harper & Row.

Guchet, X. (2001). Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty. *Les études philosophiques*, 2(57), 219-237.

Hess, R. (2009). *Henri Lefebvre et la pensée du possible. Théorie des moments et construction de la personne*. Paris : Éditions Economica.

Hess, R. & Deulceux, S. (2009). Sur la théorie des moments. Explorer le possible. *Chimères*, 3(71), 13-26.

Hui, Y. (2011). The notion of information in Simondon. Repéré à <http://digitalmilieu.net/?p=119>

Hui, Y. (2015). Simondon et la question de l'information. Dans J-H, Barthélémy (dir.), *Cahiers Simondon No.6*. Paris : Éditions l'Harmattan.

Jonckheere, C. & Stroumza, K. (2012). Des résidents aux chercheurs en passant par les éducateurs : la continuité de l'expérience. Dans Yvon, F. et Durand M. (dir.), *Réconcilier recherche et formation par l'analyse de l'activité*. Paris : De Boeck supérieur.

Jost, E. (1975). *Free Jazz*. Boston : Da Capo Press.

Kagan, N. (1975). Influencing Human Interaction – Eleven Years with IPR. *Canadian Counsellor*, 9(2), 74-97.

Land, N. (1992). *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*. New York : Routledge.

Laurie, D. & Lavoie, N. (2013). Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension. *Recherches Qualitatives*, 32(2), 294-319.

Lefebvre, H. (1980). *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations*. Bruxelles : Casterman.

Lefebvre, H. (1992). *Éléments de Rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris : Éditions Syllepse.

Lefebvre, H. (2009) *La somme et le reste*. Paris : Éditions Economica.

Lefebvre, H. (2015). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres : Bloomsbury.

Lefebvre, H. & Régulier, C. (1985). Le projet rythmanalytique, *Communications*, 41(1), 191-199.

Lortat-Jacob, B. & Olsen, M. (2004). Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire. *L'homme*, 1(171-172), 1-17.

Lussier, M. (2008). *Les « musiques émergentes » à Montréal. Devenir-ensemble et singularité* (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal).

Marr, J. (producteur et réalisateur) et Bailey, D. (écrivain). (1992). *On the Edge (Improvisation : Its Nature and Practice) Part 3* [Film documentaire]. Londres, Royaume-Uni : Channel 4.

Massumi, B. [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens] (2014, février). *Entrevista a Brian Massumi para a Interact #8* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=YdgDF9bP8z0>

Negus K. & Roman Velzaquez, P. (2002). Belonging and Detachment : Musical Experience and the Limits of Identity. *Poetics*, 30(1), 133-145.

Nyman, M. (1974) [1999]. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge : Cambridge University Press.

Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.

Passeron, R. (1994). Poïétique et histoire. *Espace Temps*, 55(1), 98-107.

Peters, G. (2009). *The Philosophy of Improvisation*. Chicago : The University of Chicago Press.

Prigogine, I. & Stengers, I. (1998). *Entre le temps et l'éternité*. Paris : Fayard.

Rudy, D. (2014). Musique improvisée et technologies numériques. *Anthrovision*, 2(1), 1-12.

Rusch, L. (2011). Common ground : 1970s improvised music as a part of a cross-genre Dutch culture ensemble. *Jazz Research Journal*, 5(1), 123-141.

Rzewski, F. (2000). Little Bangs : A Nihilist Theory of Improvisation. Dans Cox, C. et Warner, D. (dir.), *Audio Culture. Reading in Modern Music*. New York : Bloomsbury.

Saladin, M. (2002). Processus de création dans l'improvisation. *Volume !*, 1(1), 7-16.

Saladin, M. (2010). Les *Company Weeks* de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation. *Tracés*, 18(1), 153-162.

Saladin, M. (2014). *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*. Dijon : Les presses du réel.

Sansom, M. (2007). Improvisation and Identity : A Qualitative Study. *Critical Studies in Improvisation*, 3(1), 1-17.

Sawyer, K. (2001). *Creating Conversations. Improvisation in Everyday Discourse*. Cresskill : Hampton Press.

Simondon, G. (1964). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris : PUF.

Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Paris : Aubier.

Simondon, G. (2012). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier.

Stévance, S. (2012). À la recherche de la recherche de la recherche-crétion : la création d'une interdiscipline universitaire. *Intersections : revue canadienne de musique*, 33(1), 3-9.

Stiegler, B. (2004). *Philosopher par accident*. Paris : Éditions Galilée.

Stiegler, B. (2006). Chute et élévation. L'apolitique de Simondon. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. 3(131), 325-341.

Stiegler, B. (2007a). Questions de pharmacologie générale. Il n'y a pas de simple pharmakon. *Psychotropes*, 13(3), 27-54.

Stiegler, B. (2007b, mars). *L'enjeu de la participation – Longs et courts circuits dans la transindividuation*. Communication présentée à la Médiathèque de Bruxelles, Bruxelles. Repéré à <http://arsindustrialis.org/node/1863>

Stiegler, B. (2008). *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*. Paris : Flammarion.

Stiegler, B. (2010). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*. Paris : Flammarion.

Stiegler, B. (2012). Interobjectivity and transindividuation. Dans J. Seijdel et L. Melis (dir.), *Politics of Things : What Art and Design Do in Democracy*. Rotterdam : nai010 publishers.

Stiegler, B. [Simon Lincelles] (2013, avril). *Catégorisation et transindividuation* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=GEq0lSOVikk>

Stiegler, B. [InriaChannel] (2014, septembre). *La société automatique, par Bernard Stiegler* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=999kzydPHGg>

Stiegler, B. & Rogoff, I. (2010). Transindividuation [Page web]. Repéré à <http://www.e-flux.com/journal/transindividuation/>

Virno, P. (2001). Multitude et principe d'individuation. *Multitudes*, 4(7), 103-117.

Watson, B. (2004). *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. Londres : Verso.

Zorn, J. [Gonçalo Fernandes] (2015, décembre). *NEC's John Zorn Retrospective – John Zorn in conversation (2014)* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=OjAdagcfMBg>

Zourabichvili, F. (1994). *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris : Presses Universitaires de France.

Zourabichvili, F. (1997, mars). *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ?* Communication présentée à Horlieu, Lyon, France. Repéré à <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>

## **DISCOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE & ENTREVUES**

Bien que les ouvrages suivant n'ont pas directement été cités dans le texte, ils ont parsemé ma recherche et ont contribué à l'élaboration de mon travail. J'ai inclus quelques enregistrements sonores que je considère essentiels dans la compréhension de l'improvisation libre et qui, depuis déjà plusieurs années, ont suscités mon intérêt pour cette pratique musicale.

### **DISQUES**

Derek Bailey – Aida (Incus, 1980)

Derek Bailey / Fred Frith / Sonny Sharrock / John Zorn / Bill Laswell / Charles K. Noyes - Improvised Music New York 81 (MuWorks Records, 1992)

Borbetomagus – Barbed Wire Maggots (Agaric Records, 1983)

Peter Brötzmann Group – Fuck the Boere (FMP, 1970)

Peter Brötzmann Octet - Machine Gun (FMP, 1968)

Circle – Paris Concert (ECM, 1972)

Company – Company 3 (Incus, 1977)

Tom Cora – Gumption In Limbo (Sound Aspects Records, 1991)

Fred Frith – Clearing (Tzadik, 2001)

Fred Frith – Guitar Solos (Caroline Records, 1974)

Globe Unity Orchestra – Improvisations (Japo Records, 1978)

Globe Unity 73 - Live in Wuppertal (FMP, 1973)

Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza – Improvisationen (Deutsche Grammophon, 1968)

Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza – Musica Su Schemi (Cramps Records, 1976)

Misha Mengelberg / Peter Brötzmann / Evan Parker / Peter Bennink / Paul Rutherford / Derek Bailey / Han Bennink – Groupcomposing (Instant Composers Pool, 1978)

Evan Parker / Derek Bailey / Han Bennink - Topography of the Lungs (Incus, 1970)

Evan Parker / Barry Guy / Paul Lytton – Atlanta (Impetus Records, 1990)

## **FILMS & ENTREVUES**

Ahapiew (2015, 11 mars). *Derek Bailey on the edge part 1* [vidéo en ligne]. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?v=edy2QlP\\_jaU](https://www.youtube.com/watch?v=edy2QlP_jaU)

Heuermann C. (réalisatrice) (2004). *Put a Bookshelf on Top of the Sky : 12 Stories About John Zorn* [Film documentaire]. New York : Tzadik.

mucster77 (2010, 7 septembre) *Peter Brötzmann – German Blues* [vidéo en ligne]. Repéré à [https://www.youtube.com/watch?v=syN3PFm\\_K80](https://www.youtube.com/watch?v=syN3PFm_K80)

Subradar.no (2015, 13 mars). *Subradar meets Peter Brötzmann – Interview (September 2014)* [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=IMWX3NWrtuE>

Subradar.no (2015, 13 mars). *Subradar meets Evan Parker – interview (August 2014)* [vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=tuKI0ixIMAA>

## ANNEXE

Ces images constituent la pochette (intérieure et extérieure) d'un éventuel DVD ou d'un objet physique présentant les séances d'improvisation. Il s'agit d'éléments visuels tirés des vidéos et organisés aléatoirement en terme d'emplacement et d'opacité.

