



L'atelier d'invention musicale, une experience musicale du sonore et de l'écoute de l'autre.

Michel Rey

► To cite this version:

Michel Rey. L'atelier d'invention musicale, une experience musicale du sonore et de l'écoute de l'autre.. Séminaire du CLeMM 2018-2019, Apr 2019, Aix-en-Provence, France. <hal-02306683>

HAL Id: hal-02306683

<https://hal.science/hal-02306683v1>

Submitted on 6 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le 04/04/2019.

REY MICHEL

**Doctorant en musicologie en recherche-action. Aix-Marseille Université (PRISM).
Directeur du conservatoire intercommunal de musique du Pays d'Apt Luberon.**

Michel.rey@etu.univ-amu.fr

Séminaire du CLeMM 2018-2019

MUSIQUE(S) : PRATIQUES SONORES INTER-ARTISTIQUES.

Vendredi 5 avril 2019.

L'atelier d'invention musicale, une expérience musicale du sonore et de l'écoute de l'autre.

Introduction.

De par l'orientation de mon parcours professionnel dans le domaine de l'enseignement artistique de la musique et grâce à l'expérience acquise à la direction d'un conservatoire, j'ai souhaité, dès le début de mes travaux de recherche, questionner le rôle de ces institutions - lieux d'enseignement et de pratique - autant que le sens de leurs missions, au regard des pratiques amateurs et de leurs évolutions. Ainsi, les résultats tirés de cette enquête m'ont permis, dans un premier temps, de mettre en évidence l'effective transformation de cet outil : dans le cadre des politiques culturelles actuelles où l'accès à l'éducation artistique et culturelle (EAC) devient une priorité, le conservatoire abandonne peu à peu le modèle « originel » des années Landowski pour exercer au sein d'une pluralité d'actions « un rôle fédérateur¹ » dans le champ de la médiation culturelle. Dans un deuxième temps, cette ouverture à une diversité de pratiques et de publics - ouverture qui appelle à l'intégration des nouvelles technologies et à l'exploration d'actions innovantes - m'a conduit à envisager, en conclusion de mes travaux, « l'accompagnement des pratiques musicales en amateur [comme] une voie nouvelle pour le conservatoire² ».

¹ Chloé Langeard, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », informations sociales, 2015/4 (n°190), p. 64-72, URL : <https://www.cairm.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>

² Michel Rey, « L'accompagnement des pratiques musicales en amateur : une voie nouvelle pour le conservatoire ! », mémoire de Master 2 « Théorie et pratique des arts », Aix-Marseille Université – Pôle et Arts, Département des Arts, Musique et Sciences de la musique, 2015-2016.

Ce changement de paradigme dans la façon d'aborder l'art et la culture, amorcé en 2005 avec la création du Haut Conseil de l'Education Artistique et Culturelle (HCEAC)³, situe notre objet d'étude – le Conservatoire en charge de l'enseignement de la musique – au centre de l'action démocratique soulevée par la question du vivre ensemble, ainsi que des enjeux que représentent, pour l'Etat, les notions de « participation » et de « proximité » des citoyens à la vie politique et culturelle du territoire.

Dans ce contexte particulier où l'urgence démocratique devient un enjeu majeur, j'ai souhaité élargir mon champ de recherche à la portée de l'enseignement artistique sur l'éducation démocratique du citoyen. Dans cette perspective, je me suis appuyé sur les travaux de Joëlle Zask qui, dans le domaine de la philosophie politique, développe dans le sillage de John Dewey - dont elle est la traductrice – une pensée pragmatique sur la question de la « participation⁴ ». Une notion qu'elle décline en trois types d'expérience : « prendre part – apporter une part (contribuer) – recevoir une part (bénéficier) ». En effet, pour Joëlle Zask, « **prendre part** aux décisions qui nous affectent et **s'associer librement** pour toute entreprise imaginable sont les deux conditions incontournables pour que les associations que nous formons soient favorables à notre individuation⁵ ». L'atelier d'invention musicale qui est au cœur de mon intervention aujourd'hui en est un exemple.

En ce sens, cette pensée rejoint les travaux de Christine Esclapez sur la question du sens musical qui, « à partir de l'ancienne notion de “parole” issue de la linguistique saussurienne, nous invite à l'élargir à celle de “participation”⁶ ». Dans le domaine musical par exemple, cette notion connaît à l'heure actuelle un intérêt croissant. Un enthousiasme qui peut parfois s'apparenter à des opérations commerciales d'envergure...

Sans développer davantage la notion de « participation » qui n'est pas le sujet de mon intervention, l'expérience musicale du sonore que nous menons avec Benjamin Dupé, à Apt, depuis 2017, et que nous allons évoquer, m'encourage à croire que certaines expériences participatives, à condition qu'elles ne soient pas envisagées comme une injonction dans un scénario où chacun doit jouer un rôle préétabli, « **favorise[nt] la prise de parole de tous et de chacun au sein d'un espace [collectif] de création.**⁷ ».

Partant de cette idée, Christine Esclapez - nourrie des travaux de Joëlle Zask - a imaginé un **protocole sémiotique** « apte à saisir la parole en action⁸ », permettant d'analyser ces différents dispositifs

³ Haut Conseil de l'Education Artistique et Culturelle, www.culture.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle...

⁴ Joëlle Zask, « Participer », Essai sur les formes démocratiques de la participation. Ed. LE BORD DE L'EAU, Lormont (33), 2011.

⁵ Ibid.

⁶ Christine Esclapez, “Le festival Architectures Contemporaines: un dispositif “participative” ou Comment “re-figurer” l'espace des corps dans la cite? LESA, EA 3274, Aix-en-Provence, Axe ICAR Interactions ; Création, Action et Recherche], Aix-Marseille Université _ UFR AJJSH, 29 avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence cedex 1

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

participatifs « sous l'angle de la réappropriation individuelle [et collective] de la langue ⁹ » dans un rapport à la démocratie, et **d'envisager « les concerts participatifs comme de possibles zones d'apprentissage ou de réapprentissage de notre engagement personnel. ¹⁰ »**.

C'est la juxtaposition de ces deux courants de pensée (la philosophie politique et sociale pragmatique – la sémiotique de l'expérience musicale) qui a progressivement révélé les contours de mon sujet d'étude : une recherche-action au sein de laquelle l'exploration ou la ré-exploration de certaines pistes d'actions pédagogiques - envisagées comme autant d'espaces individuels et collectifs d'expression, d'invention ou de création - et leur évaluation concernant leur portée démocratique, dessinent progressivement **un modèle de conservatoire plus en phase avec les préoccupations sociétales actuelles**, c'est-à-dire plus apte à répondre aux enjeux de l'éducation artistique et culturelle.

Considérant mon terrain de recherche comme un formidable lieu d'expérimentation pour ces actions, j'ai, dès 2017, avec la complicité de Benjamin Dupé, proposé dans mon établissement la création d'un **atelier d'invention musicale** qui, avec un peu de recul, me paraît être à la fois un formidable laboratoire d'expérimentation de la musique pour nos élèves et « une possible zone d'apprentissage (ou de réapprentissage) de notre engagement personnel. ¹¹ ».

1. L'atelier d'invention musicale, de l'outil pratique au solfège de l'audible.

J'arrive au terme de cette introduction, sorte de mise au point sur l'état de mes recherches qu'il me semblait nécessaire de vous livrer avant de traiter la question qui nous préoccupe aujourd'hui :

Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques.

1.a. L'atelier d'invention musicale, une pratique de l'improvisation libre.

C'est à partir de l'expérience pédagogique collective pratiquée au sein de **l'atelier d'invention musicale**, mentionnée plus haut, que j'aborderai cette question et tenterai d'apporter quelques éléments de réponse aux interrogations soulevées par cette « entrée en la matière sonore » - si je puis me permettre.

En effet, nous verrons comment cette démarche qui s'apparente à l'improvisation libre, délestée de toute considération des savoirs et techniques établis, peut favoriser l'acquisition d'un savoir-entendre corrélatif à la « régénérescence » des modes du « penser » et « faire » musicaux qu'elle insuffle (Alain

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Savouret préfère le terme de régénérescence à celui de « création » au sens d'« écobuage », un creusement de la mémoire plutôt que l'appropriation de nouvelles étendues.). Ainsi, sous l'effet d'une écoute intentionnelle individuelle, se dégagent, des sources sonores et de leurs acteurs, une multitude d'« objets » aux formes variées, dont l'inscription dans l'énonciation spontanée collective dépend de la capacité du « sujet » à « en-tendre » l'autre, c'est-à-dire dans « sa façon d'apprécier “comment ça sonne” en face et de chercher comment il va pouvoir “tendre-vers ” lui avec sa propre façon de sonner ¹²».

Dans cette interaction s'invente alors une œuvre collective éphémère où l'intention sonore initiale devient musicale. Une situation qu'Alain Savouret résume de la façon suivante : « **L'improvisation libre, collective, convie à une pratique aurale partagée du fait musical¹³** ».

Précisons que l'expression « **pratique aurale** », du terme latin *auris* désignant l'oreille (l'organe), signifie dans la réflexion d'Alain Savouret que « **L'entendre génère le faire** » en référence au concept de Pierre Schaeffer « L'entendre précède le faire ».

En ce sens, l'oreille se situe au centre de tout acte et de toute réflexion concernant l'entendre et le faire dans cette pratique. Toutefois, dans cette approche solfégique de l'auralité, l'« oreille » signifie également l'entendement du monde, c'est-à-dire la perception du sonore au-delà des notes de la portée à cinq lignes, qui englobe « l'ensemble de notre environnement sonore naturel et culturel¹⁴ ». Toute notre sensorialité est convoquée dans cette pratique de l'improvisation libre. Il faut donc concevoir l'auralité comme une voie d'accès à notre être sensible.

L'atelier d'invention musicale que nous proposons à Apt depuis 2017 s'appuie sur l'expérience du compositeur, guitariste et metteur en scène Benjamin Dupé. Une expérience acquise en grande partie au sein de la classe « d'improvisation générative » créée en 1993 par Alain Savouret au CNSM de Paris. Cette classe étant elle-même le prolongement de « maîtrises d'œuvres » menées par cet ancien élève d'Olivier Messiaen et de Pierre Schaeffer dans les collectivités territoriales au milieu des années 1980. Le but de ces résidences expérimentales étant, pour ce compositeur improvisateur, de proposer une formation de l'oreille complémentaire à celle spécifiquement adaptée au répertoire dominant que l'on rencontre encore dans les classes de formation musicale. « **Une formation de l'oreille adéquate aux multiples façon de sonner de cette deuxième moitié du XXème siècle¹⁵** ».

Le manuel d'introduction à un solfège de l'audible qui fait suite à ces années de pratiques est, d'une part, pour Alain Savouret, le compte-rendu de très nombreuses heures de mise en œuvre « aurale » de

¹² Alain Savouret, « Introduction à un solfège de l'audible : l'improvisation libre comme outil pratique », éd. Symétrie, Lyon, France, 2010.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

musique partagées avec de nombreux étudiants, et d'autre part, une invitation à prolonger quelques réflexions fondamentales sur le fait musical.

L'idée de créer un atelier d'invention musicale au sein de notre établissement est venue de la rencontre avec Benjamin Dupé qui, au-delà de son statut de musicien improvisateur, développe un processus de composition original en ce sens qu'**il conçoit son activité dans une relation étroite à l'autre** ; dans sa méthodologie de travail, Dupé envisage « les interprètes non seulement comme des exécutants, mais des forces vives ¹⁶ ». Pour lui, « un objet artistique, ce n'est pas seulement une partition à exécuter, c'est aussi un univers que l'on a patiemment construit, des couches de sens que l'on a empilées et traversées ensemble ¹⁷ » ; enfin, pour ce compositeur, « le vrai enjeu de la création réside autour de trois questions : De quelle manière je travaille ? Avec qui et comment je suis capable d'inventer, y compris avec des amateurs, des non lecteurs ? et Comment travailler avec des comédiens lorsque l'on est compositeur ? ¹⁸ ». Dans son approche théorique, Alain Savouret traduit ce questionnement par un « Je - Ici et Maintenant ».

C'est pourquoi Benjamin Dupé envisage son activité de compositeur dans le champ de « l'invention plutôt que dans celui de la création ». Cette nuance entre ces deux termes sera développée plus loin dans notre exposé.

De cette première discussion avec l'interprète et compositeur de *Comme je l'entends*, est apparue l'idée d'une collaboration autour de cette démarche artistique qui, dans le prolongement des « maîtrises d'œuvres » évoquées plus haut, adoptera la forme d'une résidence d'artiste au long cours. Une démarche expérimentale qui, dans le domaine de l'enseignement artistique de la musique, tente d'apporter **des solutions pratiques aux enjeux** que représentent, à la fois, **la sous-représentation de la musique de création** (contemporaine) dans nos établissements et **le déficit de formation du jeune musicien** au « développement de sa capacité à inventer sa « propre » musique ¹⁹ ».

Poursuivant ces objectifs, l'atelier a été conçu comme un laboratoire expérimental de la musique, mais aussi du vivre ensemble au sens de partager du *temps* et un *espace* spécifiques aux moment, lieu et circonstances fixés. Cet atelier est envisagé sans a priori esthétique, ouvert à une pluralité de disciplines, où chaque musicien (quel que soit son niveau) a accès à un espace d'expression qui - au-delà des savoirs et techniques conventionnels - permet à chacun de découvrir « sa capacité à exprimer musicalement son

¹⁶ Michel Rey, « Rapport d'entretien avec Benjamin Dupé », Master 2 « Théorie et pratique des arts », Cours sur « la recherche-crédation » : de la conversation à la co-construction du sens, élaboration d'espaces intermédiaires. Christine Esclapez, Aix-Marseille Université – Pôle et Arts, Département des Arts, Musique et Science de la musique, 2015/2016.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Alain Savouret, op.cit.

entendement du Monde²⁰ ». Cette action s'inscrivant dans une démarche de formation de l'élève, l'association d'un artiste et compositeur, formé à cette pratique de l'improvisation libre, sorte de « tuteur », nous est apparue indispensable à l'exploration du sonore.

1.b. Lorsque le contexte se substitue au texte.

L'atelier d'invention musicale est donc un espace topique (une occupation relationnelle du lieu par les sources sonores et leurs acteurs, les placements, les déplacements, etc.) à ne pas confondre avec un lieu de répétition pour l'effectuation d'une partition écrite, et encore moins avec un « contexte » - si l'on se réfère aux travaux de Christine Esclapez sur les notions de « l'intermédiaire » et de « l'intermédial » - au sens de « décor dans lequel on installe, après coup, les sujets soumis alors au déterminisme extérieur du cadre que l'on a posé au préalable ²¹ », décor qui, dans l'idée de cheminer vers une prise de conscience de « soi », d'individuation dans notre relation au monde, nous éloignerait des réponses à apporter à notre objet d'étude. L'atelier d'invention musicale est au contraire un espace singulier, exceptionnel, qu'il faut saisir dans son entièreté, faire et entendre sonner, dans l'immédiateté.

Il est alors vécu comme une situation individuelle et collective interrelationnelle, le « contexte » prenant une autre dimension. Pour Alain Savouret, le contexte muni de ces trois attributs : topicalité – chronicité – socialité, occupe alors un rôle essentiel aux côtés de l'individu actant dans l'effectuation musicale ; libéré de tout médium conventionnel (partitions, consignes...), l'improvisateur dans son trajet musical doit apprendre à « lire » et « interpréter » du contexte. Selon cette conception, dans la pratique de l'improvisation libre « le contexte se substitue au texte ».

Dans notre cas, la première expérience menée au sein de cet atelier illustre parfaitement cette affirmation :

L'atelier réunissait une diversité de publics : élèves, enseignants du conservatoire, amateurs autodidactes, formateurs et artistes (qui représentent le paramètre de socialité). Au total une quinzaine d'« apprentis » improvisateurs volontaires, engagés dans ce dispositif participatif, et curieux de partager ces différents moments de musique avec un compositeur « tuteur », dont ils connaissaient plus ou moins l'univers esthétique.

Le lieu choisi pour le déroulement de ces ateliers, le *Vélo Théâtre* à Apt (théâtre d'objet), porteur de sens également dans cette exploration du sonore (paramètre de topicalité), et la prise en considération de cet espace par nos apprentis « inventeurs de musique » - avec son histoire, ses occupants, ses décors, etc. - n'a pas été sans influence sur l'effectuation musicale individuelle et collective de ces moments de musique, et réciproquement. Enfin, **la durée** durant laquelle s'est déroulée cette expérience (chronicité)

²⁰ Ibid.

²¹ Christine Esclapez, « Les « univers locaux » de Francisco López. Images in-temporelles du temps. », mai 2015.

a également délimité l'étendue des « dé-couvertes ». En effet, si l'on ose un parallèle avec l'archéologue qui à partir d'un objet découvre une zone de fouille, le temps dont il dispose alors pour effectuer ce travail de recherche détermine son champ d'exploration, et limite provisoirement l'étendue des découvertes du site enfoui. Il en sera de même pour l'improvisateur dans le trajet de son effectuation musicale.

Attardons-nous un instant sur la notion essentielle « **d'invention** », à dissocier de la notion de « création », pour saisir la pensée d'Alain Savouret. Dans l'introduction au solfège de l'audible, Savouret revient sur l'étymologie du mot « invention » au sens de **découverte** de choses cachées (trésors, gisements, etc.), la « préexistence d'un quelque chose que l'acte d'invention va révéler²² », qu'il oppose à l'acte de création qui, lui, présuppose de partir du néant.

Dans cette approche du fait musical, il va de soi que l'improvisation libre s'inscrit dans le domaine de l'invention plutôt que de la création ; pour ce défenseur de l'audible, l'inventeur (improvisateur/compositeur) « va opérer son effectuation sonore à partir d'une page (virtuelle pour l'improvisateur), partiellement remplie, imprimée, fragmentée ²³ ». En d'autres termes, l'inventeur (l'actant) effectue un trajet du sonore au musical, en prenant appui sur quelque chose qui est déjà là. *Citer Comme je l'entends.*

A l'inverse, le créateur « opère à partir d'une page blanche, vierge de données fragmentaires : il pourrait nier (faire abstraction) ou se passer de tout appui contextuel pour remplir sa page, se penser a-topique, a-chronique, a-social²⁴ ».

Pour aller plus loin dans cette réflexion sur les pratiques sonores, le musicien improvisateur devient lui-même un élément du contexte, « il n'est pas seulement interprète du contexte, mais aussi l'interprète de lui-même, avec ses affects du jour, etc.²⁵ » ; tous ses sens sont alors sollicités pour donner du « sens » à son geste instrumental. Ce geste musicien n'étant alors que « la transposition dans le corps de ce qui s'écoute "à l'instant" (...) comme chorégraphie de l'instant à peine passé et à peine advenu ²⁶ ». Le corps devient résonance de l'instrument...

Cette première exploration musicale du sonore par l'improvisation libre s'est révélée une expérience participative bénéfique, en ce sens qu'en quelques journées, elle a donné à chacun du grain à moudre

²² Alain Savouret, op cit.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Fériel Kaddour, in « L'improvisation libre à l'écoute de notre modernité », Sylvie Lannes, Introduction à un solfège de l'audible : l'improvisation libre comme outil pratique, Alain Savouret, éd. Symétrie 2010.

pour sa propre pratique, et qu'en parallèle elle a permis tout au long de ces séances de révéler des moments de musique collectif de mieux en mieux assumés, libérés du poids culturel de notre mémoire.

Toutefois, cette première année d'atelier a également pointé les limites individuelles et collectives de ces apprentis improvisateurs dans leurs capacités à saisir toute l'auralité de ces instants ; dans cette pratique de l'improvisation libre, des « mots à moudre²⁷ » manquaient à notre vocabulaire.

2. Quelques mots pris sur la meule.

Dans cette exploration sensible du sonore, Alain Savouret nous donne encore quelques « mots à moudre », comme autant de balises qui guideront le musicien aventureux sur le sentier de l'altérité. Sans trop développer ces concepts, nous évoquerons quelques-uns de ces mots que l'auteur nous invite à réviser au gré des expériences...

Ouvrons ce lexique par « la triple écoute » :

Partant du constat que notre planète est devenue très bruyante, que ce tumulte sonore qui nous envahit depuis la révolution industrielle du XIX^{ème} siècle – résultat du développement exponentiel du « faire » dans tous les domaines, et plus récemment, de la diffusion surabondante de musique dans tous les lieux publics - brouille nos repères (ce qui fait dire à l'écrivain Pascal Quignard que « désormais [la musique a] franchi la frontière qui l'opposait au bruit²⁸ »), Alain Savouret conclut qu'il nous faut réapprendre à écouter.

Nous avons vu plus haut que ce solfégiste de l'audible envisage « l'entendre » et « l'écoute » dans un rapport à l'effectuation musicale très différent selon la posture de l'actant ; « l'entendre a un rôle général/généreux d'une ouverture à ce qu'il advient, en particulier dans la pratique improvisée. L'entendre induit un comportement participatif, le son est alors vécu « du dedans », l'actant se trouve alors en immersion dans le flux temporel de l'effectuation du moment musical. Cette façon d'« être » conduit à la maîtrise d'un savoir-entendre / savoir-faire indissociable, cohérente et personnalisée.

« L'écoute quant à elle, est plus intentionnelle et volontaire, elle a une mission analytique²⁹ » ; le son est alors vécu « du dehors » : l'écoutant se situe sur la berge, il analyse la situation. C'est un mode d'« avoir » qui favorise l'acquisition des savoirs par l'observation et la discrimination des parties d'un tout...

Dans l'hypothèse de la triple écoute, l'écoute se décline alors en trois formes non hiérarchisées :

²⁷ Alain Savouret, op cit.

²⁸ Pascal Quignard, « La Haine de la musique », coll. Folio (n°3008), éd. Galimard 1997.

²⁹ Alain Savouret, op cit.

L'écoute microphonique (zoom avant pour un détail millimétrique), l'écoute mésophonique (panorama) et l'écoute macrophonique (zoom arrière / situer l'événement sonore dans un cadre plus large, dans son contexte topique, chronique, social et en profondeur).

Pour donner quelques éléments de compréhension, l'**écoute microphonique** est une écoute de l'extrême proximité. Elle situe l'écouter au plus près de la substance sonore : celui-ci se place « à l'intérieur » du volume, sans recul vis-à-vis de la densité, de l'intensité et de tout critère assimilable usuellement à des volumes.

L'écoute mésophonique, quant à elle, est implicitement habituelle, formatée par nos usages parlés et gestuels de la vie quotidienne qui se distinguent du fond dont on perçoit plus ou moins la pertinence. L'écoute mésophonique est sollicitée par de l'énergie « déployée » qui crée dans sa mouvance des sortes de pleins et de déliés spatio-temporels d'où peuvent émerger **des formes-enveloppes temporelles** s'articulant entre elles, que pour ma part j'associe à l'idée de gestes musicaux saillants se détachant du fond sonore.

Ici, l'écouter n'est plus comme neutre, il « prend position » (prendre part, participer). « L'écoute mésophonique doit gérer une relation à trois : l'écouter, l'espace topique, la source sonore ³⁰».

Intervient alors l'écoute macrophonique qui, avec ses références culturelles, nous confronte à de l'énergie ordonnée, cadrée et modélisée. « C'est celle qui nous permet d'identifier immédiatement le sonore qui se manifeste, en fonction de notre « culture ordinaire » et « culture cultivée » ³¹». Contrairement au désordre déployé par les formes-enveloppes temporelles, l'écoute macrophonique recherche une stabilité culturelle, constituée de notre connaissance (nos savoirs) et de notre reconnaissance (nos expériences). L'écoute macrophonique prend alors du recul sur ce qui émerge de cette relation à trois pour baliser, « com-poser » avec la diversité des éléments présents.

A présent passons à la question de l'« intervallité » :

Dès que l'on quitte le domaine de la mesure, de l'échelle des valeurs, il devient impossible de comparer l'intervalle entre deux termes quels qu'ils soient (techniques, humains, culturels) ; n'appartenant pas à un système commun établi, Alain Savouret dira de ces termes qu'« ils sont étrangers et tirent leur force respective de leur différence ou / et de leur contradiction en caractère ³²». Dans cette situation (confrontation ou cohabitation), chacun est porteur de signification, porteur d'un sens original ; se crée alors un espace de liberté à investir.

³⁰ Alain Savouret, op cit.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

C'est cet espace que Savouret nomme l'intervallité : une démarche qui vise à induire du sens par la mise en relation non régulée de termes hétérogènes ou hétéroclites. Dans cette notion, plus chacun des termes est hétérogène aux autres et autonome dans son comportement, plus la cohérence est facilitée.

Dès cette première mouture, la nature même de l'improvisation libre se précise : « chaque improvisateur est une sorte de « voix autonome » d'une polyphonie généralisée qui va se bâtir dans le temps et dans l'espace, un bâtissage d'autant plus cohérent que le caractère propre à chaque apprenti improvisateur, son style, sera affirmé³³ ».

La Question sans réponse (1908), de Charles Ives (compositeur américain 1874-1954) illustre parfaitement cette notion de l'intervallité.

Evoquons très rapidement le troisième terme, celui de « **bâtissage** » qu'Alain Savouret oppose à celui de « construction », lorsqu'il évoque les grandes formes en musique.

En effet, dans le solfège de l'audible, ces termes désignent deux conceptions bien différentes du fait musical : alors que la « construction » s'apparente à la technique de l'architecte qui conçoit, préétablit une forme d'œuvre qui sera réalisée en différée, le « bâtissage » en appelle à la technique de l'oiseau bâtisseur ; chaque année, l'oiseau bâtit son nid à partir des éléments présents. Sans plan préétabli, le résultat en est à chaque fois différent, mais le résultat correspond à un habitat qui répond à une fonctionnalité. Après coup, cet objet pourra être qualifié de grande forme. Il en est de même pour l'improvisateur/compositeur.

Ces techniques s'opposent dans le sens que, dans le cas de la construction, le projet visé est le futur objet, alors que dans le cas du bâtissage, ce qui compte c'est le trajet pour parvenir à cet objet. L'atelier d'invention musicale se situe dans cette conception du Moment musical.

Enfin refermons ce lexique avec quelques notions à propos du son.

Rappelons que pour Savouret, « le domaine de l'audible s'étend donc à tout ce qui participe du « sonore perçu » (les effets plutôt que les causes), le plus général qu'il soit, sans exclusion du champ défini (...) comme « spécifiquement musical ³⁴ ». Ainsi Savouret propose deux grands ensembles pour recouvrir toute cette diversité de sons perçus :

- l'un réunissant les sons de notre culture sonore « ordinaire » : il s'agit de sonore quotidien propre à chacun.
- l'autre regroupant les œuvres, les genres musicaux identifiés, les techniques maîtrisées, et faisant appel à notre culture sonore « cultivée ».

³³ Alain Savouret, op cit.

³⁴ Ibid.

L'auteur propose alors d'inscrire l'auralité dans un espace « phonoculturel » plus large ; le son étant alors envisagé dans la mise en perspective de sa textualité, de sa matérialité, de sa contextualité et de son auralité.

Toutes ces notions et bien d'autres encore, telles que **flux temporel / durée, volume / espace topique, ou encore la mémoire**, restent à creuser ; mais le temps nous manque aujourd'hui pour nous y attarder.

En conclusion :

Nous venons de détailler comment l'improvisation libre pratiquée au sein d'un atelier d'invention musicale peut, à partir d'une situation d'exploration sonore volontaire et dégagée de toutes contraintes conventionnelles liées à ce domaine, devenir un outil de formation de l'oreille à l'entendement du monde. Cette attitude aurale guidant alors le geste de l'improvisateur/compositeur au cours des différentes phases de l'improvisation (provention, devention, cèdement) de l'acte inventif. Nous venons de voir également qu'une posture analytique du flux temporel de cette effectuation - au moyen d'une écoute intentionnelle tridimensionnelle - interroge les modes de « penser » et « faire » musicaux établis, approfondissant ainsi nos savoirs théoriques.

A la suite de cet exposé, il serait facile de vérifier que cette action participative s'inscrit bien dans le champ théorique de Joëlle Zask - les différentes expériences de la participation (prendre part /apporter une part / recevoir une part), favorable à notre individuation, étant également inscrites dans cette façon de vivre individuellement et collectivement, ici et maintenant, cette improvisation. La prise de parole de tous et de chacun (affirmation des caractères) au sein de cet espace de création étant l'une des clés de réussite de cette effectuation sonore, on peut alors confirmer ce qu'envisageait Christine Esclapez à propos des concerts participatifs, à savoir que l'atelier d'invention musicale est bien une possible zone d'apprentissage ou de réapprentissage de notre engagement personnel.

Reste alors à savoir si cette pratique musicale du sonore peut s'envisager dans un rapport inter-artistique au fait musical.

Déplaçons alors notre écoute du son vers l'observation du geste musical et considérons - à la suite des travaux de Fériel Kaddour - ce geste comme témoin direct de l'écoute, ou encore,

donnons-lui le rôle de médiateur entre « son et silence » comme le suggère Nicolas Donin. S'ouvre alors un espace où perception visuelle et perception sonore se confondent. Pour illustrer cette idée, citons les travaux du compositeur Francesco Filidei ou encore ceux du chorégraphe Preljocaj :

- Le premier, considérant le corps dans son ensemble comme une extension de l'instrument, écrit dans certaines de ses œuvres, par exemple *I Funerali dell'Anarchico Serantin i*³⁵ (2006), des gestes très précis tels que *tourner la tête*, pour lequel l'auditeur ne perçoit pas de son. Dans ce cas, peut-on parler de musique sans son ?
- Le second, à l'inverse, écrit une chorégraphie pour ses danseurs à partir d'un *haka* (danse chantée traditionnelle des peuples maori). Pour cette pièce créée en 2007, peut-on parler de chorégraphie sonore ?

Enfin, l'œuvre de Benjamin Dupé, *Les Oreilles n'ont pas de paupières*, composée en 2013 à partir de *La Haine de la musique* de Pascal Quignard, nous permettra de répondre par l'affirmative à cette question de la pratique musicale du sonore pouvant s'envisager dans un rapport inter- artistique au fait musical.

Dans cette pièce - si l'on fait abstraction du traitement acoustique du son en direct -, comédien et altiste se partagent le plateau à parts égales. Dès le premier mot, une relation dialogique entre musicien et comédien s'installe, jouant avec l'espace, les éléments présents (objets sonores, décors, lumière) et le public ; l'œuvre se révèle alors avec fluidité, et la qualité d'écoute entre les deux artistes est telle que, par endroits, elle provoque des points de contact perméables aux perceptions sonores et visuelles, si bien que le public ne sait plus s'il assiste à du théâtre musical ou à une musique théâtralisée.

³⁵ **Francesco Filidei**, *I Funerali dell'Anarchico Serantin i* (2006), Orchestre des Lauréats du Conservatoire, <https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/gestes-1-4-gestes-de-la-creation-19653>

Ressources documentaires.

Bibliographie :

- **Pascal Quignard**, « La Haine de la musique », coll. Folio (n°3008), éd. Galimard 1997.
- **Alain Savouret**, « Introduction à un solfège de l'audible : l'improvisation libre comme outil pratique », éd. Symétrie, Lyon, France, 2010.
- **Joëlle Zask**, « Participer », Essai sur les formes démocratiques de la participation. Ed. LE BORD DE L'EAU, Lormont (33), 2011.

Articles et travaux :

- **Christine Esclapez**, «Le festival Architectures Contemporaines: un dispositif “participative” ou Comment “re-figurer” l’espace des corps dans la cite? LESA, EA 3274, Aix-en-Provence, Axe ICAR Interactions ; Création, Action et Recherche], Aix-Marseille Université _ UFR AJJSH, 29 avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence cedex
- **Chloé Langeard**, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », informations sociales, 2015/4 (n°190), p. 64-72, URL : <https://www.cairm.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>
- **Michel Rey**, « L'accompagnement des pratiques musicales en amateur : une voie nouvelle pour le conservatoire ! », mémoire de Master 2 « Théorie et pratique des arts », Aix-Marseille Université – Pôle et Arts, Département des Arts, Musique et Sciences de la musique, 2015-2016.
- **Michel Rey**, « Rapport d'entretien avec Benjamin Dupé », Master 2 « Théorie et pratique des arts », Cours sur « la recherche-crédation » : de la conversation à la co-construction du sens, élaboration d'espaces intermédiaires. Christine Esclapez, Aix-Marseille Université – Pôle et Arts, Département des Arts, Musique et Science de la musique, 2015/2016.

Emissions radiophoniques :

- **France culture**, émission, Avignon 2016 fiction, "Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières" de Pascal Quignard ? dif. 14/07/2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/avignon-2016-fictions/il-se-trouve-que-les-oreilles-n-ont-pas-de-paupieres-de-pascal>.
- **France musique**, Le cri du patchwork, « Gestes (1/4) : Le geste du créateur », avec Nicolas Donin, - Samedi 6 septembre 2014 francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/gestes
- **France musique**, Le cri du patchwork, « Entendre (1) : Comme je l'entends », avec Benjamin Dupé, Mardi 22 novembre 2016, francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/entendre
- **France musique**, Le cri du patchwork, « Objet (4/4) : Objet musical », avec Alessandro Arbo, 28 /02/2016, francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/objet

Sites :

www.benjamindupe.com

www.culture.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle

Vidéo :

- **Alain Savouret**, « Croquerc'qu'on pense : conférence performance », carte blanche à Benjamin Dupé, Le phénix, Paris, le 11/04/2014, <http://vimeo.com/92221416>.
- L'histoire de Hiu-yeou, fable chinois: viola, voice and electronics, Ajoutée le 5 janv. 2019, Festival d'Avignon : Pierre Baux, acteur, and Garth Knox, alto. Partie d'un spectacle de Benjamin Dupé intitulé "Les Oreilles n'ont pas de Paupières". Textes de Pascal Quignard extraits de "La Haine de la Musique", musique de et par Benjamin Dupé et Garth Knox [www.youtube](http://www.youtube.com)
- **Benjamin dupé****Francesco Filidei**, *I Funerali dell'Anarchico Serantin i* (2006), Orchestre des Lauréats du Conservatoire, <https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/gestes-1-4-gestes-de-la-creation-19653>
- **HAKA**, Angelin Preljocaj, (2007), youtube.com/watch?v=PxL-vdNnMkw

Extrait musical:

- Benjamin Dupé - COMME JE L'ENTENDS - parole musicale

Musique et livret • Benjamin Dupé · flûte Mié Ogura · clarinettes Mathieu Fèvre · accordéon Pascal Contet · guitare et piano Benjamin Dupé · violon Irène Lecoq · contrebasse Bruno Chevillon, avec les voix des auditeurs de l'atelier mené au Merlan scène nationale à Marseille, commande de Radio France (direction de la musique), œuvre présentée au Prix Italia à Turin (septembre 2010).

- Charles Ives - *The Unanswered Question* (1908), œuvre pour ensemble de cordes, trompette solo et quatuor à vent composée. New York Philharmonic Leonard Bernstein

La textualité c'est le son/signe (Ecriture, codes, systèmes/valeurs) - **La matérialité** c'est le rapport au temps, à l'espace - **La contextualité** c'est le son/sens (topicité /chronicité / socialité) - l'**auralité**, c'est l'oralité du son. (la gestualité (effectuation), à l'énergie (émotion), au style (énonciation) et à la mémoire (appropriation)).